

"LITERATURA Y MANIERISMO" DE HAUSER

VERIFICADO EN KAFKA

MARTHA L. CANFIELD

"LA TIERRA ES AZUL COMO UNA NARANJA"

Góngora

"UNA JAULA FUE EN BUSCA DE UN PAJARO"

Kafka

I INTRODUCCION

Ya en el siglo XIX, a partir de los estudios realizados por Woelfflin se logró una revaloración y una apreciación objetiva y positiva del estilo barroco. El manierismo, en cambio, tuvo que esperar hasta el siglo XX para recibir otras miradas distintas de las despectivas. Hasta entonces se había acostumbrado colocar sobre este estilo las etiquetas de amanerado, imitativo, decadente, artificioso, inauténtico, pues los criterios estéticos dominantes en los siglos XVII, XVIII y XIX impidieron calar en las virtudes propias de esa centena de la historia del arte. Hasta nuestros días (nuestro siglo) no se estuvo en capacidad de comprender que la imitación de los clásicos realizada por los manieristas no significa falta de espíritu creador, sino al contrario, sistema de defensa contra un ímpetu tan renovador que amenazaba con el caos, ni se estuvo en capacidad de comprender que la subjetivación extrema de las formas no manifiesta otra cosa que el temor a que la forma pueda fallar ante la dinámica vital y ahogar el arte en una belleza estática y sin alma.

"Solo nuestro tiempo, cuya problemática situación frente a sus antepasados es similar a la del Manierismo respecto del Clasicismo,

podía comprender el modo de crear de este estilo, o reconocer en la imitación, a veces minuciosa, de los modelos clásicos una compensación con creces del íntimo distanciamiento respecto a ellos" (1).

Solo nuestro tiempo, en efecto, que vive una crisis similar a la de los inicios del siglo XVI, solo nuestro tiempo que ha querido quebrar las normas estéticas y las estructuras artísticas utilizadas hasta él, solo nuestro tiempo que en breve plazo se separó largamente de sus antecesores y que conoce perfectamente al artista escindido, rebelde, antisocial y neurótico, ha podido comprender qué es realmente el arte manierista, ha podido gozarlo, juzgarlo y revalorarlo.

El manierismo fue la expresión artística de la crisis que conmovió en el siglo XVI a todo el Occidente y que se extendió a todo el campo de la vida política, económica y espiritual. El descubrimiento de un nuevo mundo y de un nuevo hombre sobre el cual se discutió largamente si podía o no llamársele "**hombre**"; la posibilidad de dar asiento en este Nuevo Mundo a viejas leyendas europeas como, por ejemplo, la de El Dorado o la de la Fuente de la Eterna Juventud; las teorías entonces terriblemente "subversivas" de Copérnico que alcanzaron con Galileo una enorme difusión, el cambio brutal que se produjo en la mentalidad humana cuando se supo que "nosotros" no éramos el centro del universo; la expansión territorial de los países europeos en los dominios americanos, las luchas por la conquista y por la colonización, el tratamiento cercano con seres extraños que hablaban lenguas salvajes, tenían otras costumbres y sobre todo, tenían otra religión; el resquebrajamiento de la economía europea, etc., etc., crearon en el hombre del **cinquecento** la viva impresión de encontrarse al borde del abismo y del caos. La sensación predominante en el hombre manierista es precisamente la de que todo se va, o se ha estado destruyendo y de que muy pronto, quizás, se verá frente a frente con la nada; la sensación de que todo tiene un valor y una existencia relativos y de que cada cosa es contradictoria, contrastante y múltiple. Por eso Don Quijote no puede existir sin Sancho, por eso Lear ve su propio drama reproducido en Gloster, por eso Góngora escribe simultáneamente la poesía más hermética y aristocrática y la poesía más fresca y más popular, por eso dos personajes de Lope, el caballero y Tello, pueden combinar en la misma escena los parlamentos más líricos con los más grotescos, por eso Hamlet —siempre hay que volver a Shakespeare cuando se habla de manierismo— ya no puede creer que el hombre sea el rey de la creación, sino simplemente "esa quinta esencia del polvo", y en cambio puede sentirse el dueño del universo dentro de una cáscara de nuez.

Y bien, el arte contemporáneo es la expresión artística de la crisis que conmueve a todo el Occidente (ahora incluido el Nuevo Mundo) durante el siglo XX y que se extiende a todo el campo de la vida política, económica y espiritual. El resquebrajamiento, en la teoría y en la práctica, del sistema capitalista que durante siglos organizó nuestra existencia, el descubrimiento de los países africanos como pueblos con una personalidad política, cultural y humana propia, la exploración y revelación de las zonas profundas del yo a partir de los estudios de Freud, la salida del hombre de la atmósfera terrestre y su bautizo en el espacio virgen y misterioso, la destrucción progresiva de lo que se concibió hasta ahora como "el núcleo familiar", el uso cada vez más generalizado de las drogas alucinógenas, el nacimiento de un nuevo ritmo engendrado por la mecanización de la vida y la absorción del hombre dentro del mundo de la técnica han creado en el artista del siglo XX la impresión solo conocida antes, en parte, por los manieristas —de estar al borde del abismo y del caos y la sensación de que todo es relativo, múltiple y contradictorio. Ni siquiera la muerte se concibe hoy de modo similar a como se concibió en otras épocas de la historia del hombre; porque hoy la muerte es un ente positivo del cual se engendra vida y la vida más real, más veraz y más profunda: cada uno debe morir mucho para vivir mucho.

De ahí que un poeta como César Vallejo pueda extrañarse amargamente de no ver "ni una flor de cementerio" en medio de una alegre procesión, y más tarde pueda pedirle perdón a Dios por haber muerto "qué poco en esta tarde".

Pero un arte, o un estilo artístico, no puede juzgarse únicamente por los condicionantes sociales que lo crean, porque frente a la misma incitación pueden producirse diferentes respuestas. Pero menos pueden compararse y asimilarse dos estilos separados en el tiempo por cuatro siglos haciendo única mención de las posibles causas de orden social que los engendraron porque los momentos históricos (ni los artísticos) no se repiten. Esto debe completarse con el estudio de las "formas", creadas por ese estilo, con el estudio de su instrumento artístico, con el análisis de sus fines y de los medios utilizados para llegar a esos fines. Entonces, lo más curioso es que también en este aspecto encontramos una serie de similitudes entre el manierismo y el arte contemporáneo: ambos han quebrado las estructuras tradicionales del arte, la unidad espacial y el concepto temporal, ambos han disociado el yo artístico, ambos han creado la oscuridad y la multiplicidad interpretativa para una misma obra, ambos aman lo oscuro,

lo difícil y lo retorcido, ambos se mueven con violencia entre lo sencillo cotidiano y lo complejo singular, entre lo obvio y lo incomprensible, ambos huyen de la razón a través de la razón.

En su **Historia social de la literatura y el arte**, Hauser esboza una teoría que desarrollo plenamente en **Literatura y manierismo**: la de que el manierismo solo pudo ser comprendido en la actualidad porque sólo a partir del impresionismo se dieron las condiciones sociales y culturales que permitieron esa comprensión y ese diálogo con los artistas del siglo XVI. Bien, nosotros hemos creído que la misma teoría es válida al revés: es decir, que el estudio del manierismo de su época puede servirnos para tener una visión más honda, más precisa de nuestro propio tiempo y de nuestro propio arte. Hemos buscado entonces verificar y desarrollar la teoría de Hauser en un complejo y fecundo escritor contemporáneo: Franz Kafka. Y de todas las obras hemos escogido especialmente **La Metamorfosis** por parecernos la más lograda —estéticamente hablando— y por ser ésta la que de mejor forma enseña las virtudes de su estilo.

II DESCRIPCION DEL MANIERISMO SEGUN HAUSER

Hauser comienza el desarrollo de su tesis con un detallado análisis de los principios formales del manierismo y del arte en la literatura. Estos principios son: las características generales propias del manierismo que lo alejan del barroco y no nos permite confundirnos con él puesto que le confieren su carácter propio, la concepción y utilización del espacio en la plástica, la abundosidad del lenguaje en la literatura, el uso copioso y complejo de la metáfora y del **concetto**.

A. Manierismo y barroco

El manierismo comienza y termina en la literatura más tarde que en las artes plásticas: va de 1575 a 1650 aproximadamente. Pero esto no es raro; en Occidente la pintura y la escultura tienen un papel rector; de ahí que la historia del arte aprehenda el manierismo como concepto estilístico antes que la historia literaria o la historia de la música. Para la historia literaria, el esclarecimiento del estilo manierista ha sido dificultoso porque continuamente se le ha confundido y mezclado con el barroco. Esta confusión, que comenzó nada menos que con Woelfflin (el cual juzga "barroco" a Tasso), siguió con estudiosos como Croce y como Vossler y se mantuvo hasta que Hauser hizo el correcto deslinde entre ambos.

"El barroco —dice Hauser— es una dirección emocional que apela a amplios estratos del público, mientras que el manierismo es un movimiento intelectualista y socialmente exclusivo. Esta diferencia es, pese a los fenómenos de transición y a las mezclas estilísticas, lo decisivo para juzgar de lo que es barroco y de lo que es manierismo" (2).

Porque, en efecto, frente a este predominio de lo intelectual o de lo emocional las peculiaridades formales no tienen más que una significación secundaria; aun en el caso de que esas peculiaridades formales sean tan importantes como las de que una obra manierista surge por la adición de elementos relativamente independientes, manteniendo así una estructura atomizada, mientras que en una obra barroca se impone el principio de unidad.

El manierismo es —y de este rasgo dependen más o menos todos sus demás caracteres— un estilo refinado, reflexivo, lleno de refracciones y saturado con vivencias culturales, mientras que el barroco, en cambio es de naturaleza espontánea y simple. Así en contraste con las exageraciones y extravagancias del estilo precedente, el barroco significa un retorno a lo natural e instintivo, es decir, a lo "normal". Es por esto que no debe destacarse lo extravagante como rasgo estilístico esencial del barroco; aunque su tendencia a lo patético y a lo exuberante sea precisamente el lazo que lo une al manierismo.

La confusión de ambos estilos es grave, puesto que según Hauser el paso del uno al otro constituye una de las cisuras más profundas en la historia del arte y de la literatura Occidentales; y esto, a pesar de que el manierismo anticipa elementos que luego se darán en el barroco y a su vez este continúa rasgos que eran propios de aquél.

Un problema importante que nos plantea el manierismo es la existencia o no de una tendencia estilística común en las artes plásticas y en la literatura. Hauser resuelve afirmativamente esta duda. El cree "que el gusto y la dirección espiritual de la época —intelectualista, más o menos apartada de la vida sensible, inclinada a la complejidad mental, y que trata de expresarse en contraposiciones paradójicas y en difíciles formulaciones dialécticas, determina en las distintas artes no solo motivos semejantes, sino también ciertos paralelismos formales" (3). Así como una pintura manierista no muestra una composición unitaria y se desintegra en partes, escenas, grupos y figuras más o menos independientes, del mismo modo una obra

literaria manierista se compone de imágenes que pueden ser consideradas y gozadas cada una por sí: la acumulación de símiles, metáforas, **concetti**, antítesis y juegos de palabras, corresponden a la contigüidad arbitraria de aspectos insólitos, de movimientos rebuscados y gestos extraños en la pintura. En este sentido, puede hablarse en ambos casos —en ambas artes— de la misma falta de sentido, de la proporción de sentido de la unidad y del orden; por ejemplo el paralelismo formal en la pintura se corresponde a la repetición del núcleo de la tragedia en ciertas obras de Shakespeare como **Otelo** o **King Lear**.

No es correcto, sin embargo, trasladar sin más los principios formales de las artes plásticas a la literatura. "Efectos pictóricos" en la literatura, por ejemplo, significan algo muy distinto que en las artes plásticas. Los problemas formales se hallan vinculados en cada arte a su propio **medium**; es decir, a su propio lenguaje. Las peculiaridades formales de la pintura, escultura y arquitectura manieristas no tienen, por eso, equivalente verdadero en la literatura. La unidad del estilo se manifiesta más en una disposición espiritual común que en formulaciones semejantes. Esta "disposición espiritual" que es común a todas las artes manieristas la describe Hauser con las siguientes características:

- a) La mezcla de lo real y de lo irreal.
- b) La tendencia a contrastes drásticos y la preferencia por contraposiciones insolubles.
- c) El gusto por dificultades y paradojas.
- d) La actitud intelectualista.
- e) La mentalidad irracional.

Estas características no son, como se ve, de naturaleza esencialmente formal sino que proceden directamente de la concepción del mundo, del sentimiento vital y de la filosofía de la época.

B. El concepto del espacio

En las artes plásticas, la concepción del espacio varía según se trate de una cultura estática, introvertida y espiritualizada —como ocurre en las culturas arcaicas y en la Edad Media— o de una cultura dinámica, extrovertida y tendiente a la realidad, como ocurre en el Renacimiento. En una cultura de tipo dinámico, la configuración

de la profundidad espacial es, generalmente, el factor fundamental de la estructura de la representación, mientras que en una cultura estática, lo esencial es la distribución ornamental de la superficie, es decir, la organización planimétrica de la obra (4). En la alta Edad Media, la pintura es espacial. En el Renacimiento hay una preocupación absorbente por el espacio. En el manierismo el espacio pierde esta prevalencia, sin llegar a quedar desposeído de todo valor. También con relación a este principio el manierismo muestra una actitud ambivalente: unas veces exagera los efectos espaciales, mientras que otras veces, los hace desaparecer.

El manierista une una tendencia a la profundidad con una tendencia a la superficie. La plasticidad exagerada de las figuras y la vehemencia de sus gestos acentúan el efecto espacial; no obstante esas figuras se mueven en un espacio irreal, compuesto por elementos heterogéneos.

El Renacimiento buscaba dar unidad a la escena; el manierismo, en cambio, conduce a una disolución de la estructura de la obra. El Renacimiento creaba la armonía espacial, entre espacio y figuras; en el manierismo, en cambio, las figuras se aglomeran en una esquina o bien se pierden en regiones demasiado amplias, ilimitadas e indefinidas, dando expresión así a su desarraigo y a su extrañamiento, expresan así desasosiego, ansia de vagar por las lejanías, impulso de escapar a toda limitación. Las obras manieristas de las artes plásticas están dominadas por una tendencia a la profundidad, lo cual a la vez choca contra una resistencia. Así como el mundo geocéntrico se vuelve angosto para la astronomía, el espacio cerrado del Renacimiento se hace insostenible en el arte manierista. Pero así como la filosofía es incapaz, antes de Giordano Bruno y de Pascal, de enfrentarse con el concepto del infinito, así también se apodera del arte la inseguridad, tan pronto como se abandona el espacio limitado y perfectamente definido: se escapa a los angostos límites espaciales del arte clásico, pero se procura interrumpir siempre el vuelo espacial, colocando obstáculos a la tendencia a la profundidad, en lugar de dejarle el campo libre, como ocurre en el barroco.

El manierismo, que descubre la espontaneidad del espíritu y percibe en el arte una actividad autónoma del sujeto creador, introduce, por primera vez, en las representaciones plásticas, de acuerdo con este descubrimiento, la idea de un espacio ficticio. Para la Edad Media el espacio era inexistente y sus obras carecían de profundidad. La Antigüedad clásica y el Renacimiento no perciben diferencia entre

el espacio artístico y el espacio en que se encuentra el espectador. Solo el manierismo diferencia entre ambas esferas; todo lo que dentro de una obra de arte tiene en cuenta al espectador, está trascendiendo la obra, eliminando la ilusión total y trayendo al recuerdo el carácter ficticio de la representación, es decir, está haciendo que el espectador tome conciencia del auto-engañio indispensable para la vivencia artística.

Otra vivencia manierista fundamental es la de la alienación: esta encuentra, precisamente, una expresión efectivísima en el sentimiento producido por la cisura entre la concepción espacial artística y la visión espacial ordinaria.

Esta concepción espacial se manifiesta de la manera más completa en la arquitectura, donde encontramos, por un lado, muestras de fastuosidad, preferencia por los arabescos y decoración sobrecargada y, por otro lado, muestras de parsimonia en las formas decorativas; cierta monotonía, falta ocasional de sangre y vida. El famoso Escorial sirve de ejemplo de esto último.

La existencia de estos dos tipos de creación tan diversos constituye una prueba fehaciente de la naturaleza antitética del manierismo.

"El manierismo es **arte** radical que transforma todo lo natural en algo artístico, artificioso y artificial" (5).

C. El lenguaje como forma constitutiva

El manierismo es un estilo en el cual el instrumento de la representación y el medio en que ésta se mueve no son solo medio, sino también fin, no solo forma, sino también contenido. La literatura del manierismo no es solo un arte vinculado a la palabra, sino además un arte que surge del espíritu del lenguaje; un arte que no tanto aporta un contenido al lenguaje, como lo extrae de él. Lo que determinó el concepto manierista del lenguaje y la utilización de sus medios lingüísticos, debió ser la creencia (o vivencia) de que las palabras tienen su propia vida y de que el lenguaje "piensa y poetiza" por el escritor (6). Hauser cree que existen dos tendencias fundamentales en el estilo literario y que cada una de estas tiene como elemento fundamental la imagen o el ritmo; si esto es así, se puede aseverar que el lenguaje del clasicismo está orientado hacia el ritmo y el lenguaje del manierismo hacia la imagen. La abundancia en el

uso de las imágenes y el consecuente rebuscamiento del lenguaje y la preferencia por dos determinadas imágenes que son la metáfora y el concepto, sirven para describir de forma satisfactoria el estilo literario del manierismo.

a) El rebuscamiento del lenguaje

La exageración en el uso de las imágenes y el consiguiente rebuscamiento del lenguaje han sido interpretados y juzgados por la crítica de diversos modos. Leo Spitzer, por ejemplo, ve en la expresividad rebuscada, refinada, virtuosa y sobrecargada del manierismo no un signo de riqueza, sino más bien de pobreza, de embarazo y de insuficiencia. La complicación del estilo sería un síntoma de que el lenguaje amenaza con fracasar y de que la palabra no llega a las cosas. Las múltiples designaciones indirectas de una cosa no serían, por ello, más que el sustitutivo de una designación directa (7).

Karl Vossler cree, más bien, que no se trataría en absoluto de la posesión de la "cosa" por la palabra adecuada, sino de un huir de la cosa hasta la palabra, es decir, de un escape de la realidad, de un ocultamiento, modificación y distanciamiento de las cosas por medio de palabras inesenciales (8).

Hauser, en cambio, piensa que se trata de algo más y de algo fundamentalmente distinto a una mera creencia de la realidad o al logro de un sucedáneo de ellas. "Las palabras —dice Hauser— poseen una fuerza mágica"; y "este sentimiento domina la relación de los manieristas con el lenguaje" (9).

Pese a todo su aparente virtuosismo y a toda su riqueza de palabra, el manierismo no es, sin embargo, elocuente; parece más bien que tartamudea. Pero mientras los barrocos y clasicistas de los siglos XVII y XVIII se sirven de un lenguaje, en realidad, muerto, los manieristas usan un lenguaje, tal vez rebuscado, pero siempre vital y nuevo.

b) La metáfora

Es erróneo poner en relación —como se ha hecho— la abundancia verbal de los escritores de esta época con una huída de la realidad. No lo es, en cambio, con respecto a la metáfora. En la literatura manierista la metáfora desempeña, más o menos, la misma función que el fraccionamiento del espacio, la desproporción y la distorsión de las formas en las artes plásticas, la esencia de la metáfo-

ra no radica en el deseo de describir mejor un objeto, más fielmente, sino al contrario, en el deseo de alejarse de la imagen corriente del objeto, valiéndose para ello de relaciones asociativas cada vez más amplias y más atrevidas. La forma de expresión metafórica es esencialmente elíptica, y está basada en la capacidad del pensamiento para saltar por encima de lo evidente e inmediato. "Es propio del manierismo ampliar todo lo posible este salto y dar, más que una representación de las cosas aprehendidas en él, una idea de la movilidad, de la capacidad y de la autonomía del espíritu que lleva a cabo el salto. Toda forma de representación manierista es, siempre y en cierta manera, "metafórica" (10).

Se ha dicho que la metáfora surge del símil y que es "un símil abreviado". Pero ella es en realidad, lo contrario de un símil y representa su disolución. En el símil los fenómenos relacionados conservan su peculiaridad; en la metáfora no. Con el tiempo las palabras se hacen opacas, incoloras, inexpressivas; por la metáfora adquieren nuevo fuego, nuevo color, y nuevo sentido. Cada palabra contiene un sinnúmero de tonos que nadie escucha, hasta que aparece el escritor que los hace resonar. Se trata más de un descubrimiento que de una mera denominación (11).

En las metáforas del manierismo se da un apartamiento de la experiencia corriente, lo cual significa una huída de la realidad, ya que (dice Ortega y Gasset) toda metáfora sustituye una cosa por otra, pero no para llegar a ésta, sino para huir de aquélla (12). La tendencia a la metáfora puede explicarse, en parte, por una especie de temor al contacto con las cosas; estas son designadas con nombres fingidos, que las **velan** al par que las **revelan**. Esta explicación trasladada al inconciente el origen de la metáfora y con ello sitúa el fenómeno fuera de las fronteras estéticas. Bajo el influjo de Freud se ha tratado de buscar la fuente de la metáfora en el mundo mental del hombre primitivo, creyendo encontrar su origen en el tabú, es decir en la prohibición de contacto con lo sacral. De otras fuentes procede la gran valoración que hace Ortega en la metáfora como forma creadora. Para él, todas nuestras calidades nos mantienen anclados en lo existente, de tal manera que toda nuestra actividad se agota en sumar y restar cosas; solo la metáfora nos procura una posibilidad de escape. "Esta concepción hubiera sido impensable antes del movimiento llamado nuevo gongorismo en la literatura moderna, y se halla, sin duda, en más estrecha relación con todo este proceso que con el psicoanálisis" (13). Es imposible al tratar el problema no tener en cuenta también factores sociológicos. La forma de expresión me-

tafórica es un fenómeno social y como forma convencional es sustentada por culturas sociales y no por talentos individuales. En ciertas direcciones, como en el manierismo, se convierte en lenguaje convenido, que no solo sirve para expresar complicadamente pensamientos complejos, sino además también, para apartarse ostensivamente de la plebe. Aun cuando en la metáfora se pone de manifiesto la manía de originalidad propia del manierismo, también es aquí donde más salta a la vista la tendencia al convencionalismo propia de esta dirección; recordemos simplemente la imagen del pájaro como instrumento musical con plumas y veremos que esta misma imagen con ligeras variaciones aparece en Marino, en Góngora y en varios escritores de otros países.

La metáfora desempeña en el manierismo un papel mucho más importante que en cualquier otro estilo literario lo cual no aumenta en absoluto la importancia del manierismo porque —como dice Goethe— hay también "una poesía sin tropos, que no es más que un único tropo" (14); y sus palabras son corroboradas por Elliot cuando, al hablar de las imágenes en la **Commedia** dice: "como el poema entero de Dante no es más que una metáfora ampliada, no hay en él sitio para metáforas aisladas" (15).

El predominio del lenguaje metafórico, la vinculación forzosa e irresistible a la metáfora, es tan intensa en la literatura del manierismo, que en ella puede hablarse de un **metaforismo**; y como esta tendencia a la metáfora procede, sin duda, de un sentimiento vital, para el que todo se halla en transformación e influencia recíproca, puede hablarse también de un **metamorfismo** que se halla en la base del metaforismo y le presta sentido en la historia del espíritu (16). Este es el único camino para superar la primera impresión, de que nos encontramos enfrentados con algo que responde a un mero ornamentalismo en las artes plásticas, a una mera disolución de la materia en la forma, y para llegar a comprender que la verdadera razón de la acumulación interminable de imágenes, se encuentra en el sentimiento de una fluencia y transición perpetua, en un sentimiento tan intenso de la inestabilidad de las cosas, que lo único que es posible captar de ellas es su relación recíproca y siempre cambiante. Solo la expresión metafórica —no dirigida a los objetos mismos, sino a esta intrincada red de relaciones—, es adecuada a la naturaleza inconstante, dinámica, y caleidoscópica de las cosas.

Ahora bien, al subrayar la dinámica de las cosas, la metáfora ignora y pasa por alto su carácter permanente. El metaforismo es el producto de un relacionismo; o sea, de una concepción del mundo

en que todo es comparable con todo y todo sustituible por todo. Esta concepción significa un desprecio y un menosprecio de la realidad concreta, significa la desvalorización de los hechos y la desintegración de la objetividad inequívoca: es decir, una actitud condenada de la manera más violenta por la crítica literaria marxista contemporánea, y para combatir a la cual se echa mano de todo lo que parece hablar en favor del "realismo socialista".

Pero el metaforismo no solo conduce a la disolución del mundo homogéneo y sustancial de los objetos, sino, en cierto sentido, a la disolución también del lenguaje. Al sustituirse una denominación por otra, no siempre mejor o más exacta, surge la impresión de encontrarse en un terreno resbaladizo en el que guía más la afinidad de las palabras que la de las cosas. Aquí terminan la razón y la lógica del lenguaje; de ahí, la enemistad del clasicismo con la metáfora.

Todo verdadero arte debe ser, por lo menos, una contribución a la interpretación del sentido de la vida. Y también la metáfora puede aportar algo en esta tarea. En efecto, ella deja de ser una forma secundaria para convertirse en una forma primaria cuando ya no se trata de un ornamento añadido a posteriori, sino de una categoría con la que las cosas son aprehendidas, pensadas y concebidas. Pese a su estructura atomizada, **Otelo**, **Macbeth** y **Rey Lear** —lo mismo que **Don Quijote** o **La vida es Sueño**— son obras de una sola pieza, elaboraciones, no solo de una concepción literaria única sino también de un sentimiento vital unitario que posee plena claridad sobre sí.

c) El conceptismo

Un elemento formal tan importante como la metáfora dentro de la literatura manierista, es el **conceit**, que viene a ser la suma de todo lo que puede entenderse por agudeza, chiste, ocurrencia, alusiones oscuras y extravagantes, y sobre todo, combinaciones paradójicas de elementos opuestos. El conceptismo es un juego refinado de conceptos y palabras, cuya función es alejar lo inmediato, y hacer aparecer como selecto y exquisito lo corriente y cotidiano, y como complicado y refinado lo simple y fácilmente comprensible. Es más abstracto, menos sensible, más ingenuo y más limitado artísticamente que la metáfora. Se muestra en él patentemente el convencionalismo de la literatura manierista y así encontramos repetidas hasta el cansancio expresiones antitéticas como "dulce veneno", "cansado reposo", "temor audaz", "hielo ardiente" y "fuego helado". No obstante, de estas mismas formas demasiado usadas se levanta, en los grandes poetas, el halo superior y sorprendente de su poesía.

Como elemento literario formal, el **concetto** se distingue también de la metáfora, que es aplicable —aunque no sin restricciones— a las artes plásticas. Como juego de palabras se halla naturalmente vinculado al lenguaje. La agudeza y la paradoja, sin embargo, lo sorprendente y chocante en la combinación de oposiciones al parecer inconciliables y la representación abstrusa y extravagante que experimentan así las cosas más simples, todo ello son peculiaridades formales que tienen su equivalente en la pintura, la escultura, y aún en la arquitectura. El efecto ilusionista producido por la acumulación de imágenes en la literatura es comparable al ilusionismo creado en la arquitectura, del cual es buen ejemplo la columnata del patio del Palazzo Spada, cuyas columnas que se van estrechando crean la ilusión de un espacio mucho más largo. En ambos casos la finalidad perseguida es el engaño y el medio para lograrlo la mera apariencia, el adormecimiento de los sentidos, la mezcla y confusión de las distintas impresiones.

Aun cuando la mayoría de los **concetti** que determinan el carácter formal de la literatura manierista son de lo más convencional e insípido, es precisamente aquí donde consiguen los escritores de la época sus mayores éxitos: así, Marino, Tasso, John Donne, Maurice Scève, Tristan l'Hermite, etc.

El **concetto** se basa en una antítesis, en una aparente inconciliabilidad de las representaciones puestas en relación. Existe la tendencia a interpretar esta forma como producto de la escisión interna de la época; la antítesis verbal y literaria sería, así, la traducción directa de la antítesis anímica, de la escisión del sujeto consigo mismo y de su alienación respecto al mundo. En realidad, sin embargo, los contenidos anímicos no encuentran expresión de manera tan sencilla y directa. El desgarramiento anímico y las formas antitéticas de expresión no se corresponden entre sí necesariamente. La antítesis como forma literaria tiene un origen mucho más simple que la crisis espiritual del manierismo, y se mantiene durante mucho más tiempo que las incitaciones anímicas que provocaron su nacimiento. La transposición de contenidos anímicos a formas artísticas no es una transposición directa total, y fiel; en otro caso sería imposible que épocas armónicas hubieran tenido idilios y literatura pastoral. La relación entre situaciones anímicas y formas artísticas es tan poco firme y tan incalculable como la que existe entre fuerza creadora y neurosis, entre medicina y estética (17).

III. EL ARTE MODERNO Y EL MANIERISMO

A. Introducción

El interés renovado que muestra nuestro tiempo por el manierismo no significa, de ninguna manera, que el arte del presente constituya una repetición o prosecución de este período estilístico. En el curso de la historia se dan, sin duda, constelaciones tipológicamente semejantes, pero nunca absolutamente iguales. La prosecución directa de un estilo supone siempre una situación histórica estática, y solo puede tener lugar dentro del mismo mundo histórico-social. Tan pronto como se interrumpe la continuidad de un todo cultural se hace imposible, no solo la repetición o prosecución directa del arte de este todo, sino su comprensión adecuada, y toda interpretación de que se le hace objeto encierra en sí necesariamente una cierta medida de error. Este error o malentendido de las intenciones artísticas originales constituye, sin embargo, un puente entre el presente en cuestión y el pasado.

El manierismo constituye una corriente subterránea más o menos destacada de la historia del arte occidental. Desde el barroco y el rococó se echan de ver repetidamente tendencias manieristas, especialmente en los momentos de cambios de estilo unidos a una aguda crisis espiritual, como lo son, por ejemplo, el tránsito del clasicismo al romanticismo o del naturalismo al arte post impresionista. La época en que los elementos manieristas tienen menos participación en el desarrollo del arte es el siglo XVIII, es decir, la época del predominio del racionalismo ilustrado y del clasicismo académico; en esta época —pese a casos diferentes como Blake— tiene lugar una interrupción total de la tradición manierista. Esta interrupción comienza en distintos momentos en los diversos países, tiene una duración distinta, etc.; pero su efecto es siempre el mismo: la eliminación de todos los elementos extravagantes e irracionales en el arte. Solo con el romanticismo del último siglo vuelven a surgir las tendencias manieristas con tal fuerza, que el movimiento romántico entero puede ser considerado como una protesta contra la tiranía del anti-manierismo y como una lucha por la reconquista de la libertad artística perdida con el predominio absoluto de la razón.

La corriente subterránea del manierismo reaparece con Baudelaire, Gérard de Nerval, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé y Paul Valéry. Pero ellos no son **exactamente** manieristas: no hay idea más ajena a la historia del arte que la del "eterno retorno".

Los síntomas de la crisis que sacudió el siglo XVI se manifiestan de forma agudizada en el presente; la desintegración de la economía y de la sociedad, la mecanización de la vida, la cosificación de la cultura, la alienación del individuo, la institucionalización de las relaciones humanas, la atomización de las funciones y el sentimiento de inseguridad general, dominan el panorama del presente y, como es sabido, el mismo sentimiento vital da a luz formas artísticas análogas. La existencia se mueve a la vez en distintas esferas y encuentra expresión bien en formas naturalistas, bien en formas anti-naturalistas. El sueño como mensaje del subconsciente, como símbolo de nuestra existencia enraizada en dos mundos distintos, como indicación de nuestra ignorancia acerca de la verdadera naturaleza de las formas de vida en que nos hallamos insertos, juega hoy un papel tan importante en el arte y en la literatura como en la época del manierismo. En la literatura se abre un período de predominio absoluto de la metáfora. Todo se halla dominado de nuevo por la ley del metaforismo y del metamorfismo, todo vive, todo se mueve, pero a la vez, todo oscila y se halla amenazado en su existencia. El arte se expresa en enigmas y paradojas más oscuras que nunca; se trata, de nuevo, de decir todo de una manera tan difícil, complicada y alusiva como sea posible, a fin de evitar la banalidad de la expresión, y a fin de hacer más dinámico el goce artístico y más tensa la vivencia estética. Todo ello alude al manierismo en el arte moderno. Este también es amanerado en muchos aspectos, como aquél; sin embargo, no es solo dependiente de motivos que ya actuaban en el cinquecento sino, además, de otros que no habían hecho su aparición entonces (18).

Las tendencias cuasi-manieristas en el arte moderno se encuentran, de maneras más o menos puras, en la obra de Baudelaire y en la corriente del esteticismo, en la obra de Mallarmé y en la corriente del simbolismo, en el surrealismo y en las obras de Proust y de Kafka, según Hauser. Nosotros añadiríamos también todo el arte contemporáneo y especialmente las obras de Joyce, Faulkner, Robbe-Grillet, Lezama Lima y Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Rulfo, Fuentes y García Márquez. Aquí nos limitaremos a señalar los elementos de las obras de los primeros que más los conectan con el manierismo y que más nos sirven para el esclarecimiento de la narrativa kafkiana.

b) Baudelaire y el esteticismo

Proust descubre en las **Fleurs du mal** los primeros signos de una nueva vivencia del tiempo, de una representación de los días fugaces, de la vida gastándose a sí misma, y del pasado perdido, que no tiene nada que ver con la idea de la brevedad de la vida y de la duración limitada de las cosas humanas propia de la literatura clásica, sino que constituye el primer paso hacia el concepto del tiempo de **A la recherche du temps perdu**, y en general de la literatura del presente. Este nuevo concepto del tiempo no se había visto antes pero encuentra ciertas correspondencias en la literatura manierista.

También en el carácter estereotipado de sus motivos, Baudelaire recuerda al manierismo: su poesía se limita a un número relativamente pequeño de motivos, como la mujer, el amor y sus perversiones, los "fetiches eróticos", París y sus masas humanas, la pobreza, la muerte, la nostalgia de la Antigüedad clásica y del Oriente.

Finalmente, Baudelaire es manierista (o cuasi-manierista) en la utilización reiterada de un recurso estilístico: el concetto, el cual a su vez —como en el manierismo— se convierte en fuente de una sucesión de imágenes, independientes de toda conexión racional e incluso del motivo mismo que se halla en su origen, que solo siguen las leyes de la propia lógica poética.

Sin embargo, Baudelaire no es más que un predecesor lejano de los fenómenos estilísticos cuasi-manieristas en la literatura moderna: para que estos rasgos se impusieran era preciso superar no solo el romanticismo, al que él sigue ligado, sino también el impresionismo. Era preciso asumir la idea y la responsabilidad de que el arte no reproduce algo que tenemos y conocemos ya, sino que descubre algo desconocido para nosotros y crea un mundo de objetos que, sin el arte, no existiría para la experiencia ni para la conciencia. Esa idea y esa responsabilidad fue asumida antes únicamente por el manierismo; por eso sus creaciones eran, desde un principio, artefactos, y por eso mantenían siempre algo de su artificialidad. Con la doctrina de **l'art pour l'art** se da comienzo a la concentración en sí y al aislamiento del arte moderno: se da comienzo a su "cuasi-manierización".

Los escritores de la decadencia sienten sobre sí, de la manera más sensible, la amenaza de cosas para las que no encuentran ningún concepto ninguna palabra, ninguna formulación. De aquí, a me-

nudo su lucha desesperada por la forma, y su indomable repugnancia por todo lo carente de forma, indomable y crudamente natural. La afinidad entre la concepción artística de la decadencia y la del manierismo se pone de manifiesto en el placer que se encuentra en la fluencia y flexibilidad de las formulaciones, y el culto rendido a la forma.

C. Mallarmé y el simbolismo

El simbolismo es, como el manierismo, una dirección artística intelectualista. Representa una dirección que encierra en sí la negación del impresionismo por su concepción materialista del mundo, del Parnaso por su formalismo y racionalismo, y del romanticismo por su emocionalismo y la convencionalidad de sus imágenes; el simbolismo puede considerarse, por eso, como una reacción contra toda la literatura anterior. Dos descubrimientos lo hacen nuevo y revolucionario: el símbolo (entendido de la manera que se explica a continuación) y la "poésie pure", y ambos lo ligan al arte manierista.

El símbolo tradicional mantenía el carácter concreto del objeto singular, pero hace que la imagen se convierta en soporte de una verdad general. No es de esta clase de símbolos que hablan los simbolistas; ellos piensan, más bien, en algo así como símbolos matemáticos, o más bien musicales, es decir, en "signos", los cuales comparados con las denominaciones verbales del lenguaje corriente tienen la ventaja de ser indegastables y poseer claridad poética, aunque no lógico-conceptual. También los manieristas, especialmente los poetas de la clase de Góngora, debieron de pensar en signos de esta especie para la expresión directa de sus vivencias sensibles, pero en lugar de llegar a un lenguaje de signos propio y autónomo, desembocaron en una acumulación de metáforas.

La "poésie pure" es un brote lateral del simbolismo que consiste en aquella poesía que surge del espíritu específico del lenguaje, ajeno a los conceptos y a la interpretación lógica. "Poesía en sentido estricto son para ella (la poésie pure) aquellos productos artísticos que tienen su origen en el lenguaje poético, es decir, en el medio específico de la conformación poética, mientras que, de otro lado, y en tanto que renuncia a la representación de ideas y emociones que no proceden del efecto sensible del lenguaje, reviste un carácter irracional y no sentimental, aunque de ninguna manera inespiritual" (19). En esta suerte de intelectualismo radica uno de los rasgos "manieristas" más sobresalientes de esta escuela.

Para este arte lo primario es la forma, mientras que el pensamiento se concibe como el resultado, y no como el presupuesto de ese lenguaje; esta teoría fue desarrollada por Baudelaire y antes de él por Poe.

Además del formalismo de la "poésie pure" y el uso del signo-símbolo, el simbolismo posee otros rasgos que recuerdan al manierismo; por ejemplo, se tiene la conciencia de traicionar a los demás y se percibe la inanidad de la procreación sin amor, es decir, de crear obras por razón de las obras mismas.

El establecimiento del simbolismo significó el desplazamiento del impresionismo sensible al espiritualismo e idealismo, este desplazamiento se evidenció con el triunfo de Mallarmé sobre Verlaine.

D. El surrealismo

Es en el surrealismo donde se muestran, de la manera más completa las tendencias cuasi-manieristas del arte moderno, especialmente a través de la ruptura crítica con respecto a la literatura anterior y la consecuente búsqueda de signos expresivos nuevos, a través de la imposición del antinaturalismo y de las técnicas "cinematográficas" de organización, del automatismo de los medios de expresión, del rol desempeñado por el sueño y el subconsciente y de la visión dualista del mundo. La fisonomía del arte moderno se completa con otros elementos que no comportan, —a veces, en absoluto— una hermandad con el manierismo: estos son, la deshumanización del arte, la eliminación del "argumento" y la supresión del personaje.

En efecto, el surrealismo parte de la falta de verdad y de la esterilidad última del impresionismo, de igual manera que el manierismo partía de su insatisfacción frente al hedonismo del Renacimiento. Esto crea un esfuerzo dirigido a lograr nuevos sistemas de signos, que servirán para testimoniar la renuncia absoluta a la calidad expresiva y a la sugestión sensual del arte anterior.

Uno de los caracteres estilísticos más importantes del surrealismo es su estructura cinematográfica. A ella se halla unida la renuncia a los conceptos del espacio y del tiempo provenientes de la experiencia ordinaria, los cuales son decisivos en la mayoría de los otros estilos artísticos. Por ejemplo, el espacio se dramatiza y dinamiza en la pintura y las relaciones temporales adquieren un cierto carácter espacial, tanto en el cine como en la literatura. El tiempo pierde así su medida siempre igual y su continuidad ininterrumpida y su di-

rección irreversible: ahora —por un criterio semejante al manierista pero de una manera mucho más patente— el tiempo permanece quieto, o es retrotraído o es saltado, según se produzcan primeros planos, retrospecciones o superposiciones. "La técnica del entrecruzamiento e intersección de la representación simultánea de diversos episodios, actitudes antagónicas y efectos ópticos contrarios, constituye la base del lenguaje formal cinematográfico, y todo el arte moderno produce una impresión cinematográfica por razón de la simultaneidad de los sentimientos, pensamientos e imágenes contradictorias que le penetran" (20).

La simultaneidad —en la pintura, y en el arte en general— significa la renuncia al método naturalista-impresionista, cuyo esfuerzo se dirige a reducir la imagen de la realidad a la descripción de una impresión momentánea. Desde comienzos del renacimiento hasta finales del impresionismo, el fin había consistido siempre en la concentración intensificada de la representación a elementos visuales. El manierismo fue la única fase en el curso del desenvolvimiento que interrumpió la continuidad de esta tendencia. En el arte de nuestro tiempo se repite esta incidencia, a no ser que resulte que lo que entonces fue un episodio esta vez va a conducir a un giro definitivo.

El surrealismo se pone de manifiesto también en su forma de trabajar. Por ejemplo Picasso declaró una vez que él nunca sabía desde un principio, qué es lo que iba a poner en el lienzo. Esto constituye un método experimental que se da en todas las artes y que responde a la "notificación automática" en la literatura. Responde también, e incluso de manera más precisa, a la actitud manierista, cuya peculiaridad se manifiesta en una confianza ciega en el automatismo de los medios de expresión, y especialmente del lenguaje, así como en la autogénesis de las imágenes.

Pero la comunidad fundamental entre los dos estilos consiste en el papel decisivo que en ellos juega la visión dualista del mundo. En el manierismo como en el surrealismo la realidad se escinde en dos esferas constituyendo un sistema de dos mundos separados por una cisura insalvable. La continuidad de la realidad parece interrumpida de una vez para siempre, y su sentido mezclado por todas partes con un contrasentido. Lo real se halla entrelazado con lo irreal, lo racional con lo irracional, lo terreno con lo supraterráneo. Es la idea de esta doble existencia, de la participación constante de dos mundos (uno sensible, que se da de inmediato y se representa en forma naturalista; y otro visionario, audible —cuando más— con medios

sensibles); unida a la idea de un arte que es, a la vez, realista y suprarrealista, es decir, "surrealista", lo que constituye el lazo más fuerte entre el manierismo y la concepción artística del presente.

Finalmente, en modo análogo al manierista, el surrealista ve en el subconsciente y en el sueño mensajes procedentes de un mundo distinto del corriente y que abre una nueva dimensión de la existencia anímica. El surrealista no busca en el sueño y en el subconsciente una explicación de procesos que se producen durante la vigilia, sino más bien una perspectiva de la existencia que hace aparecer ambos, sueño y vigilia, consciente y subconsciente, desde un lado nuevo, desconocido y enigmático.

Ahora bien estas formas absurdas, a las que es tan afecto el surrealismo —de simultaneidad y continuidad, de nivelación y adaptación en que se insertan las cosas más diversas, formas que tienen su analogía más próxima en el sueño— traen como consecuencia la llamada "deshumanización del arte". En un mundo en el que todo puede ser significativo y todo puede revestir la misma significación, el hombre pierde su posición excepcional y la psicología el papel especial que había desempeñado en la literatura del siglo XIX. En Kafka la psicología está sustituida por una especie de mitología y en Joyce la descripción psicológica —correcta en sus detalles— carece de centro de exposición. En los novelistas anteriores (Stendhal, Balzac, Flaubert, Tolstoy, Dostoievsky), el alma significaba el polo opuesto del mundo de los objetos, el complemento de la realidad externa y sin alma; y la psicología era simplemente el enfrentamiento entre sujeto y objeto, yo y no-yo, interioridad y mundo exterior. Tan pronto como la realidad objetiva es totalmente subjetivada y convertida en proyección del yo, la psicología pierde su sentido propio y se convierte en un vehículo de la metafísica. Entonces se producen en el arte moderno dos fenómenos que agravan esta "deshumanización", ninguno de los cuales se había presentado en el manierismo: son la huída del argumento (agudizada en la actualidad) y la huída del protagonista (iniciada con Joyce y con Proust).

IV. LA LITERATURA KAFKIANA Y EL MANIERISMO

A. Franz Kafka

... todos nos hemos refugiado alguna vez en la mentira, en la ceguera, en el entusiasmo, en el optimismo, en una convicción, en el pesimismo o en lo que sea. Pero él no ha buscado nunca un asilo

protector, ninguno. Es absolutamente incapaz de mentir, como lo es de emborracharse. No posee refugio alguno, no tiene techo. Por eso está expuesto a todo aquello de lo que los demás estamos a cubierto. Se halla como un desnudo entre hombres vestidos (...) Se halla despojado de todos los aditamentos que le pudieran ayudar a falsear la vida (...). Y su ascesis está totalmente exenta de heroísmo, por lo que resulta tanto más grande y elevada (...). No es un hombre que cultive el ascetismo como un medio para alcanzar una meta, es un hombre que se ve obligado por su terrible clarividencia, pureza e incapacidad de compromiso a ser un asceta" (21). Este fragmento de una de las cartas de Milena Jesenská nos revela tres de las cualidades más notorias de la personalidad de Kafka: terrible clarividencia, pureza e incapacidad de compromiso, las cuales le impiden pactar con la vida y le permiten verla en todas sus facetas y recónditos rincones, del modo más total y literal. Estas tres cualidades marcan también la gestación de su obra y de sus personajes.

Franz Kafka nació en el barrio judío de la ciudad de Praga en 1883. Era enfermizo y tenía un rostro severo que nos revela un hombre torturado interiormente con cierta tendencia esquizoide. Nos cuentan, sin embargo, que tenía un carácter dulce e incluso alegre. La enfermedad que lo hizo padecer toda su vida lo llevó a la muerte a los 41 años. Dejó tres novelas, algunas narraciones y un diario íntimo que, salvados para la posteridad por su amigo Max Brod, habrían de conmover a la literatura universal. Toda su obra es autobiográfica, no porque cuente cosas de él, sino porque toda ella está compuesta de metáforas creadas a partir de sus conflictos íntimos. Pocas literaturas se prestan como la suya para el análisis psicológico. Sus conflictos son pocos y concretos: su absoluta desinteligencia con el padre; su incompatibilidad con el oficio de abogado y el cargo de funcionario, a los que se siente atado con perjuicio de su vocación literaria, su incapacidad para constituir un hogar; su desesperación religiosa.

Ellos generan su obra y de ellos especialmente el primero: él mismo ha declarado que del conflicto con su padre —de su menosprecio y de su tiranía— y de sus tenaces meditaciones sobre las misteriosas misericordias y las ilimitadas exigencias de la patria potestad, procede toda su obra.

B. La narrativa kafkiana

"Dos ideas —mejor dicho, dos obsesiones— rigen la obra de Franz Kafka. La subordinación es la primera de los dos; el infinito,

la segunda. En casi todas sus ficciones hay jerarquías y esas jerarquías son infinitas (...) El motivo de la infinita postergación también rige sus cuentos (...) La crítica deplora que en las tres novelas de Kafka falten muchos capítulos intermedios. Sin embargo, el **phatos** de esas "inconclusas" novelas nace precisamente del número infinito de obstáculos que detienen y vuelven a detener a sus héroes idénticos. Franz Kafka no las terminó porque lo primordial era que fuesen interminables (...) La más indiscutible virtud de Kafka es la invención de situaciones intolerables. La elaboración, en Kafka, es menos admirable que la invención. Hombres no hay más que uno en su obra: el **homo domesticus** —tan judío y tan alemán—, ganoso de un lugar, siquiera humildísimo, en un orden cualquiera; en el universo, en un monasterio, en un asilo de lunáticos, en la cárcel. El argumento y el ambiente son lo esencial; no las evoluciones de la fábula ni la penetración psicológica. De ahí la primacía de sus cuentos sobre sus novelas" (22).

Los buenos escritores nos dan una visión de su época; los grandes, más bien, se adelantan a ella. Como todos los escritores proféticos, Kafka parece hablar de la época que le sigue y todos los "temas kafkianos" que se han impuesto desde 1924 hasta hoy parecen comprobar este profetismo. Albéres y Boisdéffre encuentran kafkiana la obra de Camus, la de Julien Green, la de Graham Greene, la de Jean Paul Sartre, la de Maurice Blanchot, la de Samuel Beckett, la de Ionesco... (23).

Aunque es difícil tratar de encerrar a Kafka dentro de una escuela determinada, creemos con Hauser que su literatura está directamente emparentada con el surrealismo. Dice Hauser que la significación artística e histórico-literaria de este movimiento no se basa en absoluto en las obras de sus representantes oficiales, entre los cuales hay, por otra parte, mucha mediocridad. "Si se prescinde, en efecto, de los caracteres estilísticos secundarios del surrealismo, y nos fijamos como criterio estilístico solo en aquella ruptura de la imagen del mundo que no tolera ninguna homogeneidad en la representación de la realidad por el arte, veremos en seguida que escritores como Marcel Proust, Franz Kafka, James Joyce y T. S. Eliot no son solo representantes de una misma mentalidad, unidos por la misma crisis espiritual y por fines artísticos semejantes, sino también surrealistas de la misma especie" (24).

Lo más sorprendente de la obra de Kafka es, sin embargo, a nuestro parecer, la oculta alegría que se descubre dentro de su mun-

do de horrores. Hemos anotado ya que, aunque parezca una contradicción, Kafka fue un hombre dulce, bondadoso y alegre. Parecería que el hecho de conocer lo inútil de su empeño lo liberaba, le autorizaba a estar orgulloso de sí mismo. La vanidad de nuestros esfuerzos —ese tema kafkiano aparentemente tan desolador— sería, según esto, la confirmación de nuestro derecho a la existencia. Que nuestra débil naturaleza busque a pesar de todo una componenda con las tiránicas fuerzas de la vida, es perdonable; el que no lo consiga, el que haya algo en ella que se oponga a ese compromiso, es su triunfo. Por eso nos satisface que el topógrafo no alcance el depravado mundo del "Castillo". Por eso nos alegra que Joseph K. se niegue a clavarle el cuchillo en el corazón, aunque esto sea lo que de él se espera y él reconozca, estremecedora y cómicamente, que es su "obligación" (25).

C. Kafka y el manierismo

Los dos escritores que más han condicionado la narrativa del siglo XX, Marcel Proust y Franz Kafka, son a la vez los que, dentro de la literatura moderna, más y más esenciales rasgos tienen de común con el manierismo. No obstante, tampoco puede hablarse en ellos de "manierismo" más que de manera analógica. Ahora, por los problemas que le preocupan y que constituyen el objeto de su obra —sobre todo el problema de la alienación y de la burocratización de las relaciones humanas—, Kafka muestra una afinidad más profunda con el manierismo que Proust. El mundo de Proust está cubierto de nubes oscuras, pero no está penetrado por una desesperación incurable como el de Kafka. La concepción del mundo de Kafka puede resumirse diciendo que en una época como la nuestra, de extrema cosificación e institucionalización de las relaciones humanas, la potencia divina y sus caminos apenas si pueden imaginarse de otra manera que como una autoridad burocrática de la que se espera que cumpla sus funciones como una maquinaria perfecta. La imagen de la burocracia no es, empero, en Kafka la expresión indirecta de la idea de Dios, sino más bien, la representación directa de un mundo abandonado por Dios.

Lo que Kafka tiene más de común con el manierismo como expresión de la alienación, consiste en la imagen caótica, incompleta e incompletable que nos da de la existencia. Con audacia sin ejemplo, Kafka mezcla las distintas clases de realidad, cuya yuxtaposición

en el manierismo y en el arte cuasi-manierista había servido siempre para representar la naturaleza caótica y fragmentaria de la vida. Nunca detalles tan precisamente observados y tan sobriamente descritos fueron puestos en conexiones tan irreales y alucinantes y nunca tampoco se pusieron acontecimientos tan triviales en el marco de una visión tan vagarosa y tan poco aprehensible por el entendimiento. El sueño, que ya en el manierismo había aparecido como la analogía más próxima a esta realidad, avanza ahora al primer plano. Y esta analogía es muy útil para comprender las obras de Kafka. El no describe fantasmagorías ni relata recuerdos de sueños. Lo que describe es la existencia real, vivida despierto y de manera inmediata, por muy impenetrable, inexplicable y absurda que esta existencia sea. Shakespeare y Calderón dicen de modo expreso que la vida es como un sueño; desgraciadamente —diría, más bien, Kafka— la vida no es un sueño, aun cuando es tan abstrusa y fantástica como un sueño. La vida no es una alucinación, sino la realidad diáfana, helada, implacable e inmodificable en que nos encontramos al despertar del sueño, como se encuentran también muchas de las figuras principales de Kafka al comenzar su historia (26).

Los relatos de Kafka son esencial y fundamentalmente metafóricos. No son ni símbolos —como quiere Max Brod—, ni alegorías —como cree Lukács—, ni parábolas —como opina Walter Benjamín—; en estas formas de representación las cosas revisten un sentido más claro o más lleno de relaciones; en Kafka las cosas carecen incluso del sentido que les es propio en la representación más sencilla, objetiva y directa. Además, una representación de aquella especie contiene siempre una clave para su interpretación; Kafka, al contrario, no añade nada a su exposición, ni explicaciones ni conclusiones; al final, sus relatos y esbozos son tan impenetrables e incomprensibles como lo eran al principio. Ahora bien su estilo y la visión del mundo que pone de manifiesto en sus obras, se hallan en íntima conexión con su forma de expresión metafórica. Este tipo de dicción tiene simultáneamente un carácter directo e indirecto: es indirecta porque en lugar de utilizar una palabra conocida echa mano de otra menos acostumbrada y, en lo posible, sorprendente; y es directa porque —a diferencia del símbolo, la alegoría o la parábola— no modifica el sentido originario de la cosa significada, ni dice con la nueva expresión más de lo que se podría decir con la ordinaria. El contenido de las novelas y relatos de Kafka, el proceso absurdo e inexplicable contra Joseph K., el castillo impenetrable, el hijo que de pronto se transforma en un espantable insecto, son otras tantas metáforas del

aislamiento, de la alienación desesperanzada, de la distancia eterna infinita e insalvable de todo sentido que pueda dar satisfacción y superar la duda. Esta concepción metafórica de su obra lo asimila a los más valiosos escritores manieristas, en los cuales la metáfora había dejado de ser una forma secundaria para convertirse en una forma primaria, cuando ya no se trataba de un ornamento añadido a posteriori, sino de una categoría con la que las cosas eran aprehendidas pensadas y concebidas.

Las novelas y relatos de Kafka se basan, pues, en una metáfora y consisten en el desarrollo y valoración extrema de una idea metafórica, pero están escritos en una prosa totalmente desprovista de imágenes y carente, puede decirse, de todo ornato. Cada una de sus obras es, en el sentido de la frase de Goethe un único tropo, pero sin que contenga tropos.

"El impacto de la obra de Kafka es tanto más efectivo porque él —en contraposición a Joyce y a Proust, que trataban de superarse en cada frase— se presenta con los sobrios ademanes de un pequeño artista realista; la discrepancia entre la horrenda incongruencia de lo representado y la amortiguada precisión de la representación es parte esencial del modernismo de este autor" (27). A la vez, la neutralidad desapasionada, la risueña exactitud, incluso la gracia y la elegancia con la que se presenta su mundo de horrores significa otro fuerte lazo de unión con el manierismo, cuyas obras se caracterizaban por contradicciones internas de este tipo, por contraposiciones violentas y efectos desconcertadores.

Kafka se acerca a sus predecesores manieristas en su misma concepción estética: para él —como para el manierismo en general— una obra no puede dividirse en forma y fondo, en cuerpo y sentido: el cuerpo es su sentido y viceversa. Cuenta el propio Kafka a propósito de su narración "La condena" que ésta había salido de él "Como un verdadero parto, cubierta de mucosidades y suciedad", y solo él tenía la mano capaz de penetrar a través de este envoltorio "hasta el cuerpo" mismo y extraerlo (28). Esta referencia al "cuerpo" de la obra y no a su idea es muy significativa: confirma lo afirmado antes, que en Kafka el "sentido" de una narración no ha de buscarse ni dentro ni detrás de su corporeidad, sino que su cuerpo —inseparable lo uno de lo otro— es su sentido.

Finalmente, queremos recordar con Hauser, en defensa de este tipo de arte, que en la base del manierismo y de todos los movimien-

tos cuasi-manieristas se encuentra la conciencia de la innominabilidad e irrepresentabilidad de las cosas últimas y decisivas de la existencia humana con sus contradicciones insolubles y sus motivos irracionales, de la relación entre ser y apariencia, espíritu y cuerpo, instinto y razón. El punto más débil del manierismo y a la vez el más fuerte se halla en el sentimiento de su incapacidad frente a cometidos que podrían resolverse sin vacilación partiendo de supuestos artísticos más ingenuos. Las insuficiencias del manierismo son tan patentes y sus profundidades se hallan tan ocultas, que siempre hay razones para rechazarlo y valorar por encima de él al clasicismo y al naturalismo. No obstante creemos que —aún cuando muchas de las experiencias espirituales insinuadas puedan ser inexpressables y muchas de las cuestiones planteadas insolubles—, el elemento positivo radica en las alusiones y en las cuestiones mismas. Las respuestas de Kafka o de Proust no satisfacen siempre, pero las cuestiones que plantean y la forma en que lo hacen los convierte en los más representativos de su tiempo y en aquellos que más nos aproximan a la comprensión del manierismo.

V. HACIA UNA INTERPRETACION DE "LA METAMORFOSIS"

La forma estilística de Kafka alcanza su más pura realización en **La Metamorfosis** en la cual, de manera exuberante, el desarrollo de una sola imagen se extiende a todo lo largo del relato. El objeto de la descripción no es más que la vida ordinaria y trivial de una familia pequeño-burguesa, en la que el hijo, que gana para los demás, lleva la vida de un insecto, y tiene que soportar por ello el odio de su padre. La metáfora que ocupa toda la narración desde las primeras líneas es precisamente la del insecto:

"Al despertar Gregorio Samsa una mañana, tras un sueño intranquilo encontróse en su cama convertido en un monstruoso insecto. Hallábase echado sobre el duro caparazón de su espalda, y, al alzar un poco la cabeza, vio la figura convexa de su vientre oscuro..." (29).

A través de esta metáfora se inyectan en el protagonista los conflictos de la incomunicación, soledad y extrañeza frente al mundo y el de la conciencia de una culpa indecible y de rara existencia. Con respecto a lo primero hay que decir que **La Metamorfosis** traduce el abismo que separa al hijo, no solo respecto del padre y, en cierto modo, de la familia, sino de una sociedad a la que su condición de

célibe le impide integrarse y de un trabajo oscuro al que se siente esclavizado. Juegan, por otra parte, en la simbología de Kafka dos tipos bien definidos de soledad, que quizá en última instancia pudieran identificarse: una extrañeza respecto de lo que nos rodea de un modo inmediato y una extrañeza frente a nuestro ser último, a nuestro destino final. La primera corresponde a un sentirse extraño entre los otros: la segunda, a un sentirse extraño al Ser de nuestro ser: uno y otro plano se entremezclan en el símbolo hasta hacerse indistinguibles. Ahora bien, la expresión de esta soledad exterior e íntima que se hace a través de la conversión del protagonista, no obedece a un simple prurito fantástico de Kafka: concretamente, en Kafka el animal simboliza la soledad:

"El animal como símbolo (metáfora) de la extrañeza es el protagonista de varios cuentos de Kafka, quien se sirve de él preferentemente, para representar la condición del judío en una sociedad que le es hostil. Se refieren a este aspecto "Chacales y árabes", "Una cruz", "El inocente" y, sobre todo, "Josefina la cantadora o el pueblo de los ratones". Entre los que son susceptibles de una interpretación más amplia, cabe mencionar "Informe para una academia", "El topo gigante", "Memorias de un perro", "Un médico rural". "La madriguera" (1923) tiene, asimismo, por protagonista a una suerte de topo, pero su tema corresponde más bien a las consecuencias inmediatas de la soledad: el sentimiento de persecución, de miedo, la pasión frenética y angustiada de la seguridad. Simboliza, asimismo, el ansia de una patria, de su hogar, de un asiento, en fin" (30).

Con respecto al segundo conflicto, el de la culpa, hay que decir que, efectivamente, la reacción a todo el menosprecio y a toda la falta de cariño del padre es en el hijo un sentimiento de culpa, que parece tanto más incomprensible y desmesurado porque él mismo no tiene conciencia de ninguna culpa y es su misma existencia la que siente culpable. Lo único que puede reprochársele es su pretensión de ser hombre, y su metamorfosis es evidentemente expresión de su renuncia a serlo. Como en el **Proceso** el tema es, otra vez, el de la conciencia de culpa, una conciencia tan indecible, que cualquier acusación definitiva no haría más que disminuirla y modificarla en su misma naturaleza (31).

Peró lo más original en la creación de esta metáfora reside en que la transformación de Gregorio Samsa en un insecto mantiene vivos y en total promiscuidad al uno y al otro a través de más de cien páginas. El hallazgo literario consiste en realizar una metamorfosis

sin sustitución. El insecto es, literalmente, Gregorio Samsa. Por eso nos alegra que, en una de las escenas iniciales, su hermana lo llame por su nombre y, en cambio, nos sobrecoge de terror cuando, al final, ya decidida a deshacerse de él, lo llama "esa cosa". El insecto no aniquila a Gregorio, convive con él. La forma animal solo representa la limitación, la torpeza que le es inherente como cuerpo. Por eso, la primera extrañeza que advertimos en el cuento es la que al hombre le propone su propio cuerpo. Esto tiene además, un profundo sentido existencial: nuestro cuerpo es visto y apreciado por otros cuerpos; depende, pues, de los otros; en cierto sentido Gregorio es un gusano porque así lo ven los otros, porque así lo han constituido éstos. Gregorio por otra parte no se extraña demasiado de su nueva condición; es como si la conversión lo hubiera liberado de golpe de su condición culpable, de su terrible condición de hombre. No obstante, ese infame sosiego en que va a caer Gregorio dura poco, porque su "bienestar" será la angustia y desolación de los otros y finalmente constituirá el principio de su aniquilación.

Es mediante el recurso de la expresión metafórica —el cual alcanza en este autor un rango insuperable—, que Kafka consigue hacer que lo cotidiano y lo trascendente se toquen. Toda la descripción minuciosa, cotidiana, realista de la familia, se enlaza con el trascendental conflicto interior del protagonista expresado únicamente a través de la monstruosa conversión. Y es esta convivencia de los opuestos en la misma obra de arte, que no se anulan sino que se vivifican uno al otro, lo que aproxima esta obra a las grandes creaciones manieristas.

No es ésta, sin embargo, la única pareja de opuestos en la obra: también se combina aquí, de manera novedosa y desconcertante, lo fantástico con lo real. Se parte de un hecho fantástico, la conversión, y este hecho ocupa todo el relato, desde las primeras líneas hasta el desenlace; pero si exceptuamos este hecho fantástico (metafórico) no encontramos nada en las evoluciones del cuento que no pueda adscribirse al más "real" de los dramas familiares. Hasta el surrealismo, solo los manieristas habían sido capaces de crear un contraste semejante y valorarlo estéticamente.

Sin embargo, algo vincula sutilmente el hecho ordinario con el extraordinario. Aquellos sucesos capaces de hacer de la vida más modesta un opaco acto de heroísmo y el suceso increíble, en el cual el mundo entero parece conmovido por alguna maldición, tienen, un

vínculo preciso: el absurdo. Para experimentarlo no es necesario que sucedan grandes catástrofes; basta con adivinar en nuestra relación con las cosas algo que no anda bien y que ese "algo" es inexplicable porque le "falta" un elemento que no logramos asir; esa "falta" tiene mucho que ver con una fe o armonía no alcanzada a pérdida, con una ausencia de sentido, con un presentimiento de la nada, con una sensación angustiosa de que el orden que vivimos está a punto de quebrarse y que muy pronto, tal vez, nos veremos nuevamente sumidos en el caos. Esa "falta" y ese "absurdo" tiene mucho que ver con el pavor del caos sentido por los manieristas, como la literatura kafkiana tiene mucho que ver con los sistemas de defensa contra el caos inventados por el manierismo.

Desde un comienzo, al anunciarnos que el personaje se ha transformado en un insecto, el relato nos sumerge en una atmósfera de pesadilla. Y esto no es singular: el clima de los sueños condiciona la obra entera de Kafka, como antes condicionó la de Shakespeare, la de Calderón, la de Quevedo, la de Góngora y mucho, también, la de Cervantes. El mundo irracional y oscuro del subconsciente está presente en sus tres novelas —**América, El proceso, El castillo**—, y también en sus relatos breves y en ellos conforma, además del ambiente, la estructura misma de las obras y la conducta de los personajes. Pero el empleo de esta técnica onírica no debe hacernos juzgar a Kafka como un autor "fantástico": Esto implicaría un grave error. La literatura fantástica tradicional es completamente distinta de esta fantasía que opera ligada al más cruento realismo, cuya moda, iniciada en la época de Kafka, se extiende con éxito creciente hasta hoy. Sobre este punto queremos dejar sentadas algunas conclusiones que saca uno de sus críticos:

- a) Kafka es el novelista de lo absurdo;
- b) Este absurdo, lejos de ser algo remoto, está ante nuestros ojos o, por lo menos, muy cerca de nuestros costados. Es, pues, cotidiano;
- c) El absurdo de Kafka se caracteriza por la incomunicación;
- d) Esta incomunicación se hace patente en la alegoría (metáfora del insecto, del proceso, del castillo, etc.);
- e) El clima de las narraciones de Kafka pertenece al mundo de los sueños. Es, pues, francamente onírico (32).

Hemos dicho que la obra de Kafka es fundamentalmente autobiográfica y que, según su propia declaración, procede en su totalidad del conflicto con su padre. **La Metamorfosis** es, tal vez, la mejor prueba de esa aseveración del autor. Repetidas escenas nos muestran el desprecio y el asco que el padre siente por su hijo y alcanzamos a vislumbrar también que Gregorio era víctima del engaño y del abuso de su padre: en efecto, este lo hacía trabajar sin descanso y sin piedad para que con su sueldo no solamente pudieran vivir todos, sino además pagar una enorme deuda que tenía con su jefe. Pero cuando "cae enfermo", Gregorio descubre que el dinero que él entregaba en la casa alcanzaba para mucho más de lo que su padre le hacía creer; puesto que, inclusive, él había podido ahorrar de allí. El padre no ensaya nunca conversar con su hijo: ni siquiera imagina —como la hermana— que Gregorio pueda comprender. Es que solo alcanza a ver en él al animal. Es decir, lo que tiene de cuerpo: típica incompreensión burguesa del hijo, que solo vale como cosa, como propiedad, cualquiera sea el amor que se le profese y a pesar, naturalmente, de él. Así, cuando la madre grita y se desvanece al volver a ver, por accidente, a Gregorio, el padre no piensa que el amor materno se ha visto herido por la presencia ahora irrevocablemente horrible del hijo; sino que el "insecto" —no Gregorio— se ha lanzado contra su madre. Entonces comienza a perseguirlo para castigarlo al fin —significativamente— con las manzanas. Pero lo más llamativo de esta escena es que en el momento que se pone a perseguir a Gregorio, el padre, hasta entonces un anciano casi inválido, ha recobrado, ante los ojos atónitos del hijo, su antigua fortaleza. Es en este instante un hombre fuerte, en plena posesión de sus energías. El sentido de este hecho es bien claro y alude al complejo de incompatibilidad que afecta las relaciones del padre con el hijo. Es como si la aniquilación de Gregorio trajera el florecer del padre. Es como si ambas vidas se excluyeran recíprocamente. Gregorio, sin embargo, hace lo indecible por acercarse al padre. Como Kafka, ansía integrarse en el seno de una familia que lo excluye sin desear, en definitiva, la exclusión; es decir por el simple imperio de la extrañeza que se instala en las vidas que la componen.

Cuando el padre lanza finalmente con acierto la manzana fatal y ésta se aloja en la espalda de Gregorio y allí queda como testigo irrevocable de la furia del padre y desde allí, desde esa herida, va haciendo penetrar, poco a poco, la muerte en el cuerpo de Gregorio, Kafka está también objetivando artísticamente un conflicto personal: el de su enfermedad. Muchas veces aparece en la obra de Kafka el tema de la herida y una y otra vez se alude con él a la enfermedad

que lo afectó al punto de conducirlo a la muerte. En **la metamorfosis** la alusión es muy clara: Gregorio no tiene muy sólidos sus pulmones, la manzana se aloja en su espalda, etc. (Claro que la herida es también —si se piensa en el símbolo de la manzana— caída y Pecado, condición culpable del ser humano, y en tal sentido se vincula al drama religioso de Kafka) (33).

Tanta es la transferencia que Kafka hace de su propia personalidad a sus personajes, que quiere también que el lector asocie claramente sus nombres. Y así como en **El Proceso**, el protagonista se llama Joseph K... y en **El Castillo** simplemente K..., en **La metamorfosis** el apellido de Gregorio es Samsa, nombre que posee el mismo número de letras que Kafka y en el cual, además, las sílabas están dispuestas de manera análoga.

La metamorfosis es, en una primera instancia y sin perjuicio de otras interpretaciones como, por ejemplo, la teológica, el relato por excelencia de la extrañeza en el "medio", tal como lo padeció Kafka mismo. Por esta "extrañeza" que hace de Kafka —y de sus personajes— un raro, un excéntrico, un desadaptado, la obra kafkiana se da la mano a través de cuatro siglos con las obras de los manieristas que fueron los primeros (y antes de la literatura moderna los únicos) raros, excéntricos y desadaptados de la historia del arte.

VI. CONCLUSIONES

Siendo Franz Kafka el escritor moderno que más ha conmovido la literatura mundial y el que más extensa escuela y más numerosos discípulos ha dejado, las características de su obra y, sobre todo el espíritu de su obra no son totalmente nuevos: cuatro siglos antes de él un grupo de aristocráticos artistas, desadaptados al mundo en que vivían, en honda crisis interna, decididos a hallar una nueva forma expresiva que diera salida a su caos interior y que fuera a la vez tan oscura y complicada que, a más de revelar así sus almas, las ocultara a la comprensión fácil del vulgo, crearon un arte complejo y oscuro que solo se ha podido asimilar al arte moderno y por partes a la literatura kafkiana. El manierismo fue despreciado y ridiculizado durante tres siglos; solamente con la aparición de un período histórico tan crítico como el del siglo XVI y de un arte tan abstruso y contradictorio como aquél, se ha podido llegar a gustarlo y a comprenderlo. Hoy nosotros hemos seguido la vía inversa: para alcanzar a

Kafka en toda su hondura y comprenderlo, hemos empezado por recordar y analizar qué es el manierismo. Luego de eso, hemos encontrado que se dan en Kafka todos los elementos que Hauser señala como constituyentes fundamentales del manierismo a saber:

- a) La mezcla de lo real y de lo irreal;
- b) La tendencia a contrastes drásticos y la preferencia por contraposiciones insolubles;
- c) El gusto por dificultades y paradojas;
- d) La actitud intelectualista;
- e) La mentalidad irracional.

Por tener un espíritu tan amigo de las contraposiciones el manierismo se expresó con las formas más disímiles: nos brinda, por un lado, muestras de fastuosidad, preferencia por los arabescos y decoración sobrecargada y, por otro lado, parsimonia en las formas decorativas, cierta monotonía, falta ocasional de sangre y vida. El Escorial es un claro ejemplo de esta segunda forma expresiva: en él la severidad y la simplicidad de las formas no es más que un juego exhibicionista con el puritanismo y el ascetismo; la construcción, es verdad, está orientada hacia el interior, pero su introversión se manifiesta de una manera ostentativamente exhibicionista. También en el arte moderno podemos hallar dos tendencias expresivas similares y si Henry Miller o André Gide pueden ejemplificar la primera, la más ampulosa y sobrecargada, Franz Kafka ilustra maravillosamente a la segunda. Su obra, como un Escorial de la literatura, es severa y simple de formas, pero ese ascetismo es un juego exhibicionista, por medio del cual se quiere acrecentar el impacto de lo que se va a mostrar. La sencillez del lenguaje kafkiano agudiza el horror de las situaciones que él crea.

También en el número limitado y en el carácter estereotipado de sus motivos Kafka recuerda al manierismo: la incomunicación, la soledad frente a los otros y frente a sí mismo, la burocratización de las relaciones humanas, los misterios de la misericordia y de la tiranía paternal, la angustia religiosa.

La creación de mundos fantásticos en Kafka no significa en absoluto evasión de la realidad ni mero juego con el irreal: significa que él asumió la idea y la responsabilidad de que el arte no reproduce algo que tenemos y conocemos ya, sino que descubre algo desconocido para nosotros y crea un mundo de objetos que, sin el arte, no

existiría para la experiencia ni para la conciencia. Esa idea y esa responsabilidad fue asumida antes únicamente por el manierismo: por eso sus creaciones eran, desde un principio, artefactos y por eso mantenían siempre algo de su artificialidad.

De las diversas escuelas del arte moderno Kafka no congenia totalmente con ninguna. Poco tiene que ver con los cuidados formales y la abundancia de tropos del esteticismo o del simbolismo; su literatura seca y sin adornos se separa mucho de ellos. En cambio está emparentado más directamente con el surrealismo con el cual tiene de común la ruptura de la imagen del mundo y la intolerancia a la homogeneidad en la representación de la realidad por el arte: ambos se nutren en la experiencia onírica y ambos sienten que la realidad está escindida y que por eso encuentra su analogía más próxima en el sueño.

Este trabajo nació como consecuencia de la sorpresa producida por el hallazgo de una íntima analogía expresiva entre un verso de Góngora y un aforismo de Kafka: son, respectivamente, "La tierra es azul como una naranja" y "Una jaula fue en busca de un pájaro". Después de haber probado, con argumentos que creemos suficientes, la estrecha relación entre las literaturas manieristas y kafkiana, pensamos que si este trabajo no sirve para dar una visión más clarificadora de la obra de Kafka, servirá al menos para curarnos del sobresalto frente a hallazgos como el que acabamos de mencionar.

VII. NOTAS

- (1) HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1968, Tomo II, pág. 14.
- (2) HAUSER, Arnold, *Literatura y manierismo*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969, p. 17.
- (3) *idem*, pág. 19.
- (4) *idem*, págs. 23-24.
- (5) *idem*, pág. 35.
- (6) *idem*, págs. 40-41.
- (7) SPITZER, Leo, *Die Literarisierung des Lebens in Lopes Dorothea*, 1932.
- (8) VOSSLER, Karl, *Positivismo e idealismo en la ciencia del lenguaje*, Madrid, 1946.
- (9) HAUSER, Arnold, *Literatura y manierismo*, Guadarrama, Madrid, 1969, p. 49.

- (10) *idem*, p. 51.
- (11) BORGES, Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, Emecé, Bs. As., 1967.
- (12) ORTEGA Y GASSET, J. *El tema de nuestro tiempo*, 1930, p. 139.
- (13) HAUSER, Arnold, *Literatura y manierismo*, Gredos, Madrid, 1969, p. 55.
- (14) GOETHE, Wolfgang, *Sprüche in Prosa*, núm. 235.
- (15) ELIOT, T. S., *Selected Essays*, p. 244.
- (16) HAUSER, Arnold, *Literatura y manierismo*, Guadarrama, Madrid, 1969, p. 58-59.
- (17) *idem*, p. 71-72.
- (18) *idem*, p. 179-184.
- (19) *idem*, p. 205.
- (20) *idem*, p. 226.
- (21) BROD, Max, *Franz Kafka, una biografía*, Tercer Mundo, Bogotá, 1968, p. 190.
- (22) BORGES, Jorge Luis, "Prólogo" a *La Metamorfosis de Franz Kafka*, Ed. Losada, Buenos Aires, 1969.
- (23) ALBERES, R. M. y BOISDEFFRE, P. de, *Franz Kafka*, Editorial Fontanella, Barcelona, 1967, p. 139-144.
- (24) HAUSER, Arnold, *Literatura y manierismo*, Guadarrama, Madrid, 1969, p. 216-217.
- (25) BLOCKER, Günter, *Líneas y perfiles de la literatura moderna*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969, p. 293-294.
- (26) HAUSER, Arnold, *Literatura y manierismo*, Guadarrama, Madrid, 1969, p. 247-248.
- (27) BLOCKER, Günter, *op. cit.* pág. 295.
- (28) KAFKA, Franz, *Diario íntimo*, 11 de Febrero de 1913.
- (29) KAFKA Franz, *La Metamorfosis*, Ed. Losada, Buenos Aires, 7ª Ed., 1969, p. 15.
- (30) LANCELOTTI, Mario A., *Cómo leer a Kafka*, Emecé, Buenos Aires, 1969, p. 22-23.
- (31) HAUSER, Arnold, *Literatura y manierismo*, Guadarrama, Madrid, 1969, p. 253.
- (32) LANCELOTTI, Mario A., *op. cit.* p. 16.
- (33) *idem*, p. 32.

VIII. BIBLIOGRAFIA

- ALBERES, R. M. y BOISDEFFRE, P. de, **FRANZ KAFKA**, Editorial Fontanella, Barcelona, 1967.
- BLOCKER, Günter, **Líneas y perfiles de la literatura moderna**. Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969.
- BORGES, Jorge Luis, **Otras inquisiciones**, Emecé, Buenos Aires, 1967.
- BORGES, Jorge Luis, "Prólogo" a **La Metamorfosis de Franz Kafka**, Editorial Losada, Buenos Aires, 1969.
- BROD, Max, **Franz Kafka, una biografía**, Editorial Tercer Mundo, Bogotá 1968.
- ELIOT, T. S., **Selected Essays**, Londres, 1956.
- GOETHE, Wolfgang, **Sprüche in Prosa**, No. 235.
- HAUSER, Arnold, **Historia social de la literatura y el arte**, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1968.
- HAUSER, Arnold, **Literatura y manierismo**, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969.
- KAFKA, Franz, **Diarios 1910 - 1913**, Emecé, Buenos Aires, 1969.
- KAFKA, Franz, **Diarios 1914 - 1923**, Emecé, Buenos Aires, 1969.
- KAFKA, Franz, **La Metamorfosis**, Editorial Losada, Buenos Aires, 1969.
- KAFKA, Franz, **Obras completas**, Emecé, Buenos Aires, 1967.
- LANCELOTTI, Mario A., **Cómo leer a Kafka**, Emecé, Buenos Aires, 1969.
- ORTEGA y GASSET, J., **El tema de nuestro tiempo**, Barcelona, 1930.
- SPITZER, Leo, **Die Literarisierung des Lebens in Lopes Dorotea**, 1932.
- VOSSLER, Karl, **Positivismismo e idealismo en la ciencia del lenguaje**, Madrid, 1946.