

**UN ARTISTA DEL HAMBRE**

# **KAFKA**

**con JUAN CEACERO**



**DIRECCIÓN: LUIS d'ORS**

**Un artista del hambre** (título original en alemán: *Ein Hungerkünstler*), es un relato corto escrito por Franz Kafka en 1922 pero no fue publicado hasta 1924, después de su muerte.

### **Sinopsis.**

El protagonista es una arquetípica creación de Kafka, un individuo marginado y victimizado por la sociedad. La historia detalla la decadencia y muerte de un artista ayunador profesional de un circo que se muere de hambre en una jaula.

Ignorado sistemáticamente por el público, permanece en su jaula hasta que uno de los administradores del circo le pregunta si aún sigue pasando hambre. Su respuesta es que la razón por la que se muere de hambre es que nunca encuentra una comida que le guste; y después muere. La jaula será ocupada por una pantera que atraerá mucho más público.

### **Ficha Artística.**

Intérprete	Juan Ceacero
Escenografía	Tomás Muñoz
Vestuario	Ikerne Gimenez
Sonido	Javier Almela
Iluminación	Cesar Linares
Producción	Carnero Producciones & Proversus
Distribución	Proversus
Dirección	Luis d'Ors

### **Datos del espectáculo.**

Género: Teatro  
Público: Adulto  
Formato: Pequeño  
Duración: 60 min

### **Nota técnica.**

El espectáculo se adapta a cualquier espacio y dotación técnica

## Franz Kafka.

(1883-1924) nació en Praga —que entonces pertenecía al imperio austro-húngaro— en el seno de una familia judía de clase media. Tuvo tres hermanas, Elli, Valli y Ottila, “a la que más quería”, según sus palabras. No en vano le escribió numerosas cartas que ahora se conservan



como *Cartas a Ottila*. Su padre, un comerciante, fue una figura dominante cuya influencia impregnó la obra de su hijo, oscureciendo su existencia, como el propio Kafka decía. En *Carta al padre* (1919) —ese padre que nunca se dignó a leer a su hijo— publicada, como casi toda su obra, póstumamente, Kafka expresa sus sentimientos de inferioridad y de rechazo paterno. A pesar de ello, el escritor vivió con su familia la mayor parte de su vida y no llegó a casarse, aunque estuvo prometido y tuvo numerosas relaciones: Greta Bloch —con quien se dice que tuvo un hijo cuya existencia jamás conoció y que murió a los siete años—, Dora Dymant, su traductora Milena Jesenká, con quien mantuvo un amor platónico, etc. Su difícil relación con Felice Bauer —reflejada en *Cartas a Felice*—, una joven alemana a la que pretendió entre 1912 y 1917, y con quien

estuvo a punto de contraer matrimonio, marca uno de los momentos decisivos de su vida, motor y caldo de cultivo para algunas de las ideas que subyacen en buena parte de su obra.

La Europa de Kafka y la de los años posteriores no se caracterizó precisamente por su sensibilidad, sino por el desprecio absoluto hacia la vida humana y hacia el conocimiento y la riqueza intelectual que ésta genera: es la Europa de las dos guerras mundiales. Se ha hablado mucho sobre la frialdad con que Kafka recibió y vivió la I Guerra Mundial, pero lo cierto es que él expresaba tanto con lo que escribía como con lo que silenciaba. “A algunos escritores el dolor les mueve, a otros les paraliza”, explicaba su amigo y albacea Max Brod, quien se encargó de dar a conocer su legado. De hecho, la mayor parte de sus amigos murieron en campos de concentración nazis.

Atraído por la metafísica y lo onírico, a la vez que por un marcado realismo, Kafka escribió sobre el desaliento del hombre ante el absurdo del mundo. El mismo desaliento que él sufrió: la soledad, la frustración y la angustiada sensación de culpabilidad que experimenta el individuo al verse amenazado por unas fuerzas desconocidas que no alcanza a comprender y que se hallan fuera de su control.

Escribía para sí mismo —“me gusta ver la página densa, llena, esa mancha negra de escritura”— y escribía porque sentía ese irrefrenable impulso, “respiraba”. No pensaba en lectores futuros que fueran a recorrer sus textos, redactaba sus escritos de un tirón y prescindía de las correcciones. Para él “la literatura era expresión, pasión, vida, y no un ejercicio de redacción o estilismo”. Escribió *La metamorfosis* en 15 días, *La condena* en una noche...; era el Mozart de la literatura. De día trabajaba ocho horas en una compañía de seguros y por la noche se consumía al sonido de la vela, cuando la cera y la vida ignoran al destino. “¿Cómo saber si la vida hay que vivirla o ganársela?”, se preguntaba. Si no hubiera sido por su pronta muerte (a los 41 años, de tuberculosis y “de lucidez”, como aducen algunos críticos), hubiera dado a la literatura un legado mucho mayor, considerando que en sólo 12 años Kafka escribió todas las piezas que han llegado hasta nosotros. De su pluma se desprendió un auténtico torrente literario que escapa a todo intento de clasificación en géneros, y en sus textos, la línea que presuntamente separa ficción y realidad se desdibuja. Y es que, a pesar de la separación tradicional del corpus kafkiano, establecida por Max Brod, en relatos, novelas, diarios, cartas, etc, la obra del autor checo es un todo unitario (*Los aeroplanos de Brescia; América; Ante la ley; El castillo; El proceso; La condena; La colonia penitenciaria; Contemplación; La metamorfosis; Un médico rural; Padres e hijos; Prometeo; Ser feliz; El silencio de la sirena; Josefina la cantante...*).

Pero sobre todo, Kafka supo desvelar como nadie la anormalidad del “mundo social” que hemos construido y que habitamos. Hannah Arendt, en un brillante ensayo, lo explica con claridad meridiana: “El tema principal de las novelas de Kafka es el conflicto entre un mundo que adopta la forma de esa maquinaria de funcionamiento impecable y un protagonista que

intenta destruirla. A su vez esos protagonistas no son simple y llanamente seres humanos como los que encontramos a diario en el mundo, sino modelos variables de un ¿ser humano?, cuya función en el argumento de la novela es siempre la misma: el personaje descubre que el mundo y la sociedad de la normalidad son, de hecho, anormales, que las sentencias emitidas por los prohombres de prestigio reconocido son de hecho demenciales, y que los actos que se derivan de las reglas del juego son de hecho desastrosos para todos”.

Kafka es el espejo donde se mira el tiempo. “No se trata de profecía, sino de percepción. Fue el más perceptivo de los escritores del siglo XX”, afirma Gustav Janouch en sus *Conversaciones con Kafka*. El hombre que vio hacia dónde evolucionaría la distancia entre estado e individuo, poder e individuo, masa y ciudadano. Quizá por eso le gustaba tanto la obra de Flaubert *Bouvard et Pécuchet*, donde se pronostica cómo la estupidez avanzará imparable en el mundo occidental. “Kafka describe el núcleo del problema: la situación de absoluta imposibilidad, la impotencia del individuo frente al código social, la burocracia, ese no hay salida” —explica Llovet—. Y, a pesar de todo, afirmaba Max Brod, cabría señalar “lo que se olvida fácilmente cuando se contempla la obra de Kafka: su pliegue de alegría del mundo y de la vida”.

“Todo el arte de Kafka consiste en obligar al lector a releer. Sus desenlaces, o su falta de desenlace, sugieren explicaciones que no se revelan con claridad y que exigen, para ser fundadas, releer la historia con un nuevo enfoque. A veces hay una doble posibilidad de interpretación, y de ello se desprende la necesidad de dos lecturas. Es lo que pretendía el autor. Mas sería un error querer interpretarlo todo con detalle en Kafka. Un símbolo se mueve siempre en lo general y, por precisa que sea su traducción, un artista no puede restituirle sino el movimiento: no hay traducción literal. Por lo demás, nada más difícil de entender que una obra simbólica. Un símbolo supera siempre a quien lo usa y le hace decir en realidad más que lo que él tiene conciencia de expresar. A este respecto el método más seguro de captarlo consiste en no provocarlo, en empezar la obra sin ideas preconcebidas y en no buscar sus corrientes secretas. En el caso de Kafka, en particular, es conveniente convenir en su juego, abordar el drama por la apariencia y la novela por la forma.”

Albert Camus, “La esperanza y lo absurdo de Franz Kafka”

## Texto del director.

### Kafka y el teatro que me sale

Kafka escribe como se transcriben las pesadillas de madrugada, a oscuras y precipitadamente. Me gusta esa escritura de frase breve, siempre en presente. Kafka materializa el inconsciente de manera directa. Frente a tantos escritores que dan rodeos hasta llegar a hincar el diente, K muerde en carne cada vez que coge la pluma. El interés y complejidad de su personalidad hizo el resto. Es difícil no ser un genio siendo así de único, brutalmente sincero, y atrevido (exponiendo a quemarropa su desnudez vulnerable.)

El mayor interés es siempre la situación insólita de inicio, expuesta así a sopetón (el trapecista que se fue a vivir a lo alto; el artista que exhibía en el circo su ayuno; la mujer que hizo del odio a su vecino (sin motivo alguno), el fundamento de su vida; Gregor que amanece convertido en insecto...).

Últimamente, no hago teatro pero adapto muchos cuentos. ¿Por qué cuentos? Porque es el teatro que aún no he visto.

No sé lo que quiero contar, más allá del argumento y los personajes. Si hago teatro es para saber qué quiero contar (sería mejor decir, qué quiero contarme; aún mejor qué quiero preguntarme, qué quiero conocer).

Podría construirse un recorrido de mis días, una especie de diario a través de las obras que he tenido que dirigir.

El punto de partida es la ignorancia y todas las dudas del mundo. Hay veces, sin embargo, que descubro a mitad de proceso de qué va una obra, o al final. Casi siempre termino pudiéndolo resumir en unas pocas palabras. Me inquieta y disgusta si a lo largo del proceso no lo he descubierto, porque eso significa que la obra se entregará al espectador confusa. Tan malo es, para mí, empezar teniendo muy claro todo, como terminar teniéndolo todo muy oscuro.

El teatro que hago no esconde la evidencia de que estamos en un teatro (uno de mis lugares favoritos), que estamos allí para presenciar un acto relevante. Que los actores son actores y van a contarnos un cuento. Los actores cuentan a los ojos del público, en complicidad con ellos.

Prefiero el sabor de la tradición, donde descubro siempre mucha más modernidad que en la impostura de la originalidad, pronto caduca. El teatro es efímero, pero me gusta hacerme la ilusión de que este teatro que yo hago continuaría siempre vigente.

Me gusta trascender a categorías detrás de las anécdotas, la sugerencia de las imágenes, pero odio el simbolismo; que haya significados ocultos, "gato encerrado". Prefiero que las anécdotas sean en sí significativas. Me encantan las anécdotas, lo que les pasa muy concretamente a los personajes.

De igual forma, me encantan los detalles. No me importan mucho argumentos o temas. Sí es esencial, un detalle exacto.

Muchas veces hay humor en las obras que hago. Es un humor kafkiano, que encierra asuntos más bien tristes; un humor centro-europeo, que a veces sólo le hace gracia a mis amigos. Es tierno y cruel, como los libros alemanes de mi infancia. Es así porque hay violencia, tras la apariencia dulce y suave, infantil (por eso muchas veces los personajes terminan por despedazarse). Me gusta combinar lo aparentemente banal con lo esencial de la vida (amo a Chéjov). Y lo divertido, ligero, luminoso... con lo doloroso, grave, oscuro (por eso me gusta Calderón; el misterio de lo sagrado combinado con la bobería superficial es un reflejo muy exacto de cómo se desenvuelven la mayoría de las vidas).

Los personajes son soñadores que necesitan mentirse con tal de vivir sus sueños (el paradigma de este tipo de personajes es Peer Gynt, de Ibsen, la obra aún pendiente; el ayunador no deja de ser un idealista). Todas las obras que me han elegido tratan de lo mismo, con diversas variaciones. Sería demasiado largo de explicar aquí.

El lenguaje verbal de las obras que me gustan es sencillo. La complejidad reside en lo que se cuenta, no en la forma. Amo la claridad narrativa y tengo muy en cuenta que las palabras oídas deben ser disfrutadas la primera vez que se escuchan.

Trabajo mucho el movimiento de los actores en el espacio. Que el dibujo de la escena sea la geometría de la situación. Tiendo a “sobre-mover” a los actores y llenarlos de juegos físicos. Algunas personas me han dicho que mis obras son cinematográficas, porque a pesar de ser más bien torpe, me encanta lo visual.

Suelo incurrir en el error de construir una escenografía que luego suprimo por innecesaria. Prefiero trabajar interviniendo sobre el espacio en que se representa; que un objeto, el traje, la luz o el propio movimiento y comportamiento del actor creen el ámbito con su atmósfera.

La placidez de un proceso no es garantía de un buen resultado. (Algún proceso infernal ha coincidido con mi obra más celebrada y representada, y viceversa). Pero tampoco el sufrimiento suele llevar a buen puerto (dejaría de hacer una obra de teatro si me ocasiona sufrimiento; lo que ocurre es que no se puede, o eso al menos cree mi sentido de la responsabilidad). Pongo toda mi energía más que en disfrutar del proceso de ensayos, en que haya una corriente de simpatía y afecto entre los que trabajamos: es la 6ª vez que trabajo con Juan Ceacero; no sólo es uno de los mejores actores que conozco. Sé que nos entendemos y estimamos. Así, en el peor de los casos, al menos iremos a emborracharnos cuando fracasemos.

Luis d’Ors.

### **Pensamientos.**

No es necesario que salgas de casa. Quédate junto a tu mesa y escucha atentamente. No escuches siquiera, espera sólo. No esperes siquiera, quédate totalmente en silencio y solo. El mundo se te ofrecerá para que le quites la máscara, no tendrá más remedio, estático se retorcerá ante ti. (Cuadernos en octavo)

Tres cosas: Mirarse a sí mismo como a algo extraño, olvidar lo que se ha visto, conservar la mirada.

O sólo dos cosas, pues lo tercero excluye lo segundo. (Cuadernos en octavo)

Con la libertad se engañan demasiado los hombres, ya que si la libertad es uno de los sentimientos más sublimes, así de sublime es también la frustración correspondiente. (Informe para una Academia)

El animal le arranca el látigo al amo y se azota a sí mismo para convertirse en amo, y no sabe que es sólo una quimera originada por otro nudo en la correa del látigo de su amo. (Cuadernos en octavo)

¡Y aprendí, señores míos! ¡Ah, sí!, se aprende cuando no hay más remedio, se aprende cuando se busca una salida; se aprende sin descanso, se vigila uno a sí mismo con el látigo, castigándose a la menor resistencia. (Informe para una Academia)

“El arte vuela en torno a la verdad, pero con la firme intención de no quemarse. Su capacidad consiste en hallar en el vacío oscuro un lugar en el que el haz de luz pueda ser interceptado con fuerza.”

“‘Conócete a ti mismo’ no significa ‘obsérvate’, que es la frase de la serpiente. Significa ‘hazte dueño de tus actos’. Ahora bien, ya lo eres, eres dueño de tus actos. De modo que la frase significa ‘¡Desconócete! ¡Destruyete!, para que te conviertas en quien eres’”. “En la lucha entre el mundo y tú, apoya al mundo”.

**Lo grotesco y lo absurdo en dos cuentos de Kafka.** En "Un artista del hambre", el ayunador para mostrar su arte al mundo no tiene otra opción que la de hacerse enjaular y ser visto como novedoso animal de circo, instalación o máquina de diversión y solaz que en este cuento adquiere connotaciones carcelarias: el ayunador es custodiado por vigilantes permanentes, en su mayoría carniceros, y por unos vigilantes nocturnos negligentes que se dedican a jugar cartas o a cegar lo con sus linternas. El circo ostenta un mundo jerarquizado que comienza con el empresario, pasando por la orquesta, médicos, señoritas asistentes, vigilantes y finalmente el exhibido, "el mayor ayunador de todos los tiempos". Lo grotesco ya se advierte en su descripción: "hombre pálido, con camiseta oscura, de costillas salientes,[...]tendido en la paja esparcida por el suelo", "...huesudos brazos..." "...el pequeño haz de huesos de la mano...".

Es espectador de su propia hambre, satisfaciendo así su espíritu de artista. Su fe es inquebrantable: "...estaba fanáticamente enamorado de su hambre", y su razón de ser está dentro de la jaula, no fuera de ella. El mundo -representado por el público y el personal circense -en su afán carnavalesco- exige la inversión del espectáculo: el ayunador debe comer. Aquí está la escisión entre él y el mundo y viceversa, entendido como otro elemento grotesco. Su arte no es entendido, su verdad se tergiversa, se deforma, a medida que el cuerpo también sufre una deformación irreversible: envejece. El artista obnubilado por su hambre debe, entonces, peregrinar de un circo en otro. Recordemos que circo significa círculo y cerco. Él pasa de un círculo en otro hasta llegar a lo excéntrico, a estar fuera del centro: "...aceptó sin dificultad que no fuera colocada su jaula en el centro de la pista, como número sobresaliente, sino que se la dejara afuera, cerca de las cuerdas..."

El artista del hambre está distanciado del mundo, solo; ahora que está en el margen, al lado de los animales, su humanidad, su ser, se aleja. Nadie lo ve realmente ni disfruta del espectáculo de un cuerpo que goza de la inanición; aquellas miradas son de soslayo, los animales que comen trozos sangrientos de carne y que rugen y se mueven de un lado para otro son más interesantes, están vivos y en esa vida se yergue la amenaza de lo salvaje. El ayunador comienza a hacerse invisible hasta la auto inmolación: es sólo un podrido montón de paja y será enterrado con esa cobija natural a su muerte. Pero una jaula vacía debe llenarse. Viene la permutación. La pantera reemplaza al desecho humano que ya no es libre. La boca singular que no encontró nunca ningún alimento que le gustara es cambiada por unas fauces y dientes que desgarran, que están hechos para matar y comer. Esas fauces podrán rugir, mas no hablar. El animal salvaje, carente de lenguaje, nunca pedirá perdón, como lo hace el artista del hambre que ha fallado en su propósito. Sin embargo, por el sólo hecho de pedir perdón, él muere como artista. Ha llevado su arte hasta las últimas consecuencias. El hecho de morir por, para y en el arte lo redime y lo dignifica.

"Un artista del trapecio" Aunque menos doloroso que el periplo del ayunador, este cuento plantea una temática similar. El trapecista es un joven nostálgico; para llevar a cabo la perfección total de su arte vive en su trapecio, en las alturas. Dentro del ambiente crepuscular del circo, él optará por vivir en la cúpula, cerca de la luz. Aquí está solo, separado del mundo y en ocasiones se comunica con la gente que trabaja en el circo. Esta voluntad de soledad y de compromiso total con lo que hace lo prefigura como un ser nostálgico y desplazado. ¿Tiene sentido su exigencia? Ninguna. Podría haber pedido una barra extra de trapecio para estar con otro trapecista, pero la pide para sí mismo, para ir de un lugar a otro, eternamente, como el hamster en su rueda sin fin. Lo grotesco se realiza plenamente con la imagen del trapecista cuando tiene que viajar: el único lugar que él acepta en el tren es la redcilla de los equipajes. "Una sustitución mezquina -pero en algún modo equivalente- de su manera de vivir", nos dice el narrador. Sin embargo, una redcilla de equipajes no recrea la ilusión de las alturas, es un espacio demasiado estrecho y claustrofóbico para una persona. "El artista en la redcilla como soñando", y el empresario a su lado, cuidándolo como si fuera su padre, acariciándolo y conteniendo su primera pena. Tanto la ilusión de las alturas como la relación entre el trapecista y el empresario están desplazadas. La mayor parte del cuento sucede adentro del tren, no vemos al trapecista ejecutando su arte, lo vemos enjaulado. El empresario, al contrario de "Un

artista del hambre", no actúa como tal, no cumple su estricta función de negociante; se cuestiona acerca del futuro del trapecista como sólo un padre lo haría.

Visión ideológica del narrador en los dos cuentos. Tanto en "Un artista del hambre" como en "Un artista del trapecio" el narrador está fuera de la historia que cuenta, es impersonal y distanciado. Se sitúa desde un presente para contar algo pretérito. El énfasis temporal es muy claro en "Un artista del hambre". El narrador no sólo dispone al personaje en una línea temporal donde su arte y ser mismo decaerán, sino que refuerza una nostalgia de un tiempo mejor, recreando la ilusión del paraíso perdido:

"Eran otros los tiempos. Entonces, toda la ciudad se ocupaba del ayunador; aumentaba su interés a cada día de ayuno; todos querían verle siquiera una vez al día..."

Este tiempo festivo, donde hay asombro, alegría y luz, donde el ayunador tiene una plena comunicación con el mundo y una razón de ser, se contrapone con el tiempo de la historia:

"En los últimos decenios, el interés por los ayunadores ha disminuido muchísimo ."

¿De qué nos hablará el narrador ahora que todo parece haber cambiado? Precisamente de un cambio, de una errancia y de una degradación. El ayunador va de circo en circo y dentro de este espacio su posición varía del centro al borde, al margen. Los objetos desaparecen o se degradan: el reloj que no cumple función alguna y que para él es "tan importante" sólo aparece en la primera página del cuento; similar destino sufren los rótulos y la tablilla para marcar los días. No hay interés en que todo vuelva a ser como antes. Lo que el narrador intensifica es el paso de una memoria al total olvido.

En "Un artista del trapecio" no hay nostalgia por un tiempo pasado, pero hay cambio, no sólo porque el trapecista quiere un trapecio más, sino que su perfección como artista también está atada al tiempo y, por ende, al desgaste. El empresario cree ver una arruga en la lisa frente del artista del trapecio. La preocupación está en el empresario, no en el trapecista que es joven, caprichoso y perfecto en su arte. Para él el tiempo no existe, sí para el empresario que se cuestiona su futuro en cuanto pérdida de equilibrio y caída.

Maurice Blanchot analiza la voz narrativa en Kafka, situándola en la neutralidad. Algunos de sus rasgos son la desviación, la afonía, la afocalidad. Es la voz oblicua de la desdicha o la voz oblicua de la locura. La voz narradora, como bien dice Blanchot, "está dentro sólo en cuanto está afuera, a distancia sin distancia, no se puede encarnar. [...] Llamémosla (por fantasía) espectral, fantasmagórica. No porque venga de ultratumba ni tampoco porque represente una vez por todas cierta ausencia esencial, sino porque siempre tiende a ausentarse en quien la lleva y también a borrarlo a él como centro, siendo por tanto neutro en el sentido decisivo de que podría ser central, de que no crea centro, de que no habla a partir de un centro sino que, por el contrario, en última instancia impediría a la obra tener uno, reiterándole todo foco privilegiado de interés, así sea el de la afocalidad, y no permitiéndole tampoco existir como un todo acabado, realizado de una vez y para siempre." (Blanchot.1993: 237-238).

Estas características pueden adscribirse a la voz narradora de "Un artista del hambre" y "Un artista del trapecio" porque se trata de un yo escindido y descentrado, distanciado de sí mismo y del mundo, tanto que llega a ser impersonal. Es un yo que cuenta desde un estado otro, que no es la muerte, pero que tampoco es la vida. Según la clasificación de Kayser sobre lo grotesco, estos tres cuentos pertenecerían a lo que él denomina el 'grotesco frío'. Sin embargo, se prefiere la clasificación más amplia de Bajtin con respecto a esta estructura, a saber: el realismo grotesco y el grotesco subjetivo que caracteriza el cuerpo y los objetos como jibarizados, autómatas o amputados. En esta última clase se pueden situar los textos de Kafka, en cuanto los cuerpos de sus protagonistas están deformados (jibarizado en "Un artista del trapecio"; y amputado (simbólicamente despojado de la carne) en "Un artista del hambre".



## Conclusiones. "Una jaula fue en busca de un pájaro"

¿Será Kafka ( la voz checa 'Kavka' significa grajo) un pájaro en busca de una jaula? ¿Cómo podemos entender esta imagen? La jaula significa aislamiento, espacio cerrado, privado, único. Luis Vaisman analiza el aforismo N° 16: "Una jaula fue en busca de un pájaro" se pregunta : "...¿Cuál es el objeto de la obsesión de captura de que sido dotada, por obra y magia de la prosopopeya , la jaula? Un pájaro. El símbolo de la fragilidad, la timidez, y la fugitividad de lo animado. Objeto cuya única culpa, si puede llamarse así, es ser lo que es, un pájaro; el objeto que la jaula, por ser ella también lo que es, debe perseguir. El pájaro, que es por definición un objeto animado, él sí esta dotado de otros rasgos propios de los seres animados: el temor, la angustia, la capacidad de huir y sobre todo, la plenitud de vivir y también la de morir." [...] "El pequeño relato contenido en la frase del aforismo resulta ser a la vez la metáfora y el núcleo narrativo estructurante de casi toda la narrativa de Kafka..." (Vaisman.).

Kafka quiso dedicarse sólo a la literatura, separándose de la sociedad: "Sólo soy literatura y no puedo ni quiero ser otra cosa", nos dice en su Diario. Esta opción de vida conlleva una permanente lucha contra el orden del mundo, el *establishment*. Kafka quiso matarse cuando su padre lo dejó a cargo del negocio durante quince días y no pudo escribir. Esta compulsión u obsesión por ser literatura lo aleja irremediamente de la humanidad. Él quiere ser sólo espíritu y no materia, disyuntiva propuesta tanto en "Un artista del hambre" como en Un artista del trapecio. Y aquí sobreviene lo absurdo: tanto Kafka como sus personajes están hechos de tiempo. El reloj -como símbolo del tiempo cronológico- que está en la jaula del ayunador aparentemente no tiene sentido. Para Robert Stallman, " la vida de este artista del hambre no la mide el reloj. Aquel existe fuera del tiempo..." (Flores. 1985 : 204) . Sin embargo, el ayunador envejece, no puede sustraerse a un destino común a todos los hombres. No está fuera del tiempo, es tiempo y aquí subyace su tragedia. Ni Kafka ni el ayunador o el trapecista logran el acceso a lo divino, están encerrados en un cuerpo humano. La jaula, entonces, adquiere dos connotaciones : una negativa y otra positiva. La literatura como espacio cerrado y benéfico posibilita el acceso a lo espiritual; el cuerpo hecho de materia, es decir, de tiempo y memoria, significa la contraparte, el lado oscuro de la luna.

"Admitamos que para Kafka escribir no sea cuestión estética, que su perspectiva sea, no la creación de una obra literariamente válida, sino su salvación...", agrega Maurice Blanchot (Blanchot.1993:99).

Kafka quiso ser un espíritu libre, no le interesó el matrimonio y rechazó la carne, en todas sus acepciones: "Intrépido, desnudo, poderoso, sorprendente como no suelo serlo sino cuando escribo." (Blanchot) . La literatura le da poder, pero también lo sumerge de soledad . Los personajes de los cuentos analizados están solos y la alegoría nos muestra muy bien cuál es el precio que debe pagar un artista dedicado exclusivamente a su arte. Desplazado y en la cuerda floja. El tema del hambre, entendida como una alegoría de hambre espiritual, no sólo se presenta en el ayunador, sino, como ya dijimos, en Gregorio Samsa y en "Investigaciones de un perro". Marthe Robert interpreta el vegetarianismo y la sexualidad en Kafka desde el punto de vista de la aceptación de la ley judía.

A su vez, Kafka interpreta su tuberculosis a la laringe como "resultado de un conflicto psíquico ligado a la larga crisis de su noviazgo: "A veces tengo la impresión de que mi cerebro y mis pulmones han concluido algún pacto a mis espaldas. 'Eso no puede seguir así', ha dicho el cerebro y, al cabo de cinco años, los pulmones se han declarado dispuestos a ayudarlo." Carta a Brod, septiembre de 1917.

Lo cierto es que Kafka escribe hasta el último día de su vida, entregado al servicio de la literatura. Este compromiso con el arte -que incluye algo tan humano como la duda existencial acerca de sí mismo y de su obra - lo convierten en un escritor universal. Como dice Camus , "nos transporta a los confines del pensamiento humano". Intrépido y desnudo, así enfrenta Franz Kafka a la vida y a la muerte.

## **El equipo.**

### **El director: Luis d'Ors**

Luis d'Ors es director de escena. Licenciado en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD), en las especialidades de Interpretación y Dirección, amplió estudios de Dirección Escénica en la BTA de Londres, Reino Unido, gracias a una beca del INAEM del Ministerio de Cultura español.

Ha sido ayudante de dirección de los más prestigiosos directores españoles, entre los que cabe destacar: Fabià Puigserver en el Teatre Lliure, José Luis Alonso para la Compañía Nacional de Teatro Clásico, Ángel Gutiérrez en el Teatro de Cámara Chéjov, Miguel Narros en el Español y José Luis Gómez, en La Abadía, entre otros.

En estos teatros, además, ejerció labores de coordinación artística, formación teatral y procesos de reparto de producciones varias. Ha trabajado como profesor de Interpretación Textual en la RESAD, profesor de Dirección Escénica en la ESAD de la Universidad de Kent (Canterbury), Director del Aula de Teatro de la Universidad Complutense y Coordinador artístico del Centro Dramático Nacional.

Es director teatral de más de una docena de puestas en escena, entre las que cabe destacar: **Chiquilladas**, de Raymond Cousse, con Pepe Viyuela; **Canción de Navidad**, de Charles Dickens, en el Teatro de La Abadía; **Los amores de Anatol**, de Schnitzler; **Chéjov en el jardín**, escrito y dirigido para el Teatro Español, además de los tres últimos espectáculos sobre Shakespeare, Calderón y Antón Chéjov, en el marco de la Compañía Michael Chéjov, fundada por él mismo en 2005.

### **El actor: Juan Ceacero**

Licenciado en la Real Escuela Superior de Arte Dramático (RESAD), ha completado su formación con maestros como M. Stubblefield y Sol Garre, Phillip Zarrilli o la SITI Company en EE.UU. En su experiencia profesional destacan sus trabajos en una docena cortometrajes. En televisión ha participado en las series **Hermanos y detectives**, **Amar en tiempos revueltos** o **El comisario**. En teatro ha participado, entre otras en **La muerte de Calibán** (2011, Celia León), **De noche justo antes de los bosques** (2011, Oscar Miranda), **Tito Andrónico** (2009, Andrés Lima), **La vida es sueño** (Luis d'Ors) o **El curioso impertinente** (2008, Natalia Menéndez).

Este cuento forma parte del ciclo

---

## NOCHES EN VELA

Ciclo de cuentos escenificados  
dirigido por **Luis d'Ors**

---

**Los cuentos** que se reúnen en este ciclo son pequeñas obras maestras sobre los abismos cotidianos que nos acechan: la alienación atrozadora (Kafka), la sombra de la decadencia física (Wells), la culpa obsesiva (Cortázar), el proceso de la enfermedad (Buzzati)..., el misterio, en fin, de vivir con una conciencia intensificada.

**Grandes escritores**, como -además de los mencionados- Maupassant, Chéjov, Mann, o Murakami son capaces de comunicar estos temas tan variados desde su particular visión.

Luis d'Ors nos acerca los más grandes relatos de la narrativa fantástica -en su vertiente no sobrenatural- **a través del teatro**, para que a la palabra mágica de los poetas se funda una imagen escénica que permanecerá imborrable en nuestra memoria. Ningún espectador saldrá siendo el mismo.

**“Un gran cuento contiene esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y concreto, a la esencia misma de la condición humana.**

**Todo cuento perdurable es como la semilla donde está durmiendo el árbol gigantesco. Ese árbol crecerá entre nosotros, dará su sombra en nuestra memoria.”**

Julio Cortázar

## Distribución.



Persona de contacto:  
ISIS ABELLÁN

C/ Mirto 3, 1º (C.P. 28029) Madrid  
(+34) 91 506 43 44 / (+34) 606 608 168  
[isisabellan@proversus.com](mailto:isisabellan@proversus.com)  
[www.proversus.com](http://www.proversus.com)