

Joyce y Kafka: pesadillas y laberintos de la modernidad

Mariana Pérez Balocchi

La pesadilla

El tema de los sueños, y en especial el de las pesadillas, por su naturaleza misteriosa y compleja, ha propiciado significativos aportes tanto desde el ámbito de la psicología, a través de las investigaciones de Sigmund Freud, Carl Gustav Jung y Jacques Lacan, así como también ha sido uno de los focos de interés reflexivo más notables en la literatura del siglo XX. Por su parte, el psicoanalista Daniel Gerber intenta dar respuesta a esta vocación considerando la naturaleza de los sueños a partir de la célebre frase de Shakespeare: “Estamos hechos de la misma madera que nuestros sueños”, y señala que:

Estamos hechos de ese modo pero sin saberlo, porque los sueños son el tejido que da consistencia a nuestro existir que es un ex-sistir, un estar fuera (...). La pesadilla puede ser una de las formas radicales de confrontarnos con la certeza de que todo eso que creemos ser no está hecho más que de sueños, y que ‘los sueños, sueños son’; es pues la puesta en acto brutal de que todo cuanto somos es una materia etérea y sutil, espumosa y vana como un sueño, siempre

presta a desvanecerse y colocarnos en el límite con la muerte. (Marín Calderón, 2009:209)

Por esta razón, muchas veces el sueño se encuentra hermanado con la disconformidad, transformándose así en una posibilidad brumosa de trascender, a través de la fantasía o de la evasión, la esterilidad de un entorno desapacible, sin que implique la esperanza de un cambio real sobre el mismo. Esto explicaría, entre otras cosas, la presencia de lo onírico como punto de encuentro entre el *Ulises* de Joyce y *El proceso* de Kafka, pero a la vez de desencuentro, en la medida en que sus autores apelan de manera diferente al mismo para la construcción de sus relatos, como forma de expresar la alteración de lo cotidiano y rutinario de la vida que envuelve a sus protagonistas.

En ambas novelas, los elementos que conforman el universo de la cotidianidad sirven para exhibir la particular situación de antinomia entre el individuo y la sociedad propia del siglo XX. Así, respectivamente, Leopold Bloom es presentado como un hombre de origen judío, de mediana edad, que, fracasado como poeta, ocupa un cargo de publicista en el periódico dublínense *The Freeman's Journal*, y que en su vida privada es engañado por su sensual esposa, Molly; mientras tanto, Joseph K... aparece como un funcionario de banco, de temperamento solitario, que acaba de cumplir los treinta años. Como puede advertirse, las características de estos personajes constituyen la esencia de dos verdaderos antihéroes, situados en la mediocridad y en el hastío propios de la etapa sistemática del capitalismo de las primeras décadas de dicho siglo.

Con respecto al *Ulises*, es precisamente en el capítulo XV donde la presencia de lo onírico-pesadillesco se distingue con mayor evidencia dentro de la obra. Este comienza con la entrada de Leopold a la zona de los burdeles y, simbólicamente, a la del conflictivo mundo de su inconsciente. En tal sentido, no es un hecho menor la elección por parte del autor de que ese movimiento se propicie gracias a la inmersión del protagonista en ese espacio sórdido que conforma el erotismo, ya que viene a representar el vaciadero de los impulsos reprimidos, producto de la presión moral que ejerce la sociedad capitalista y sus valores dominantes sobre los individuos.

En el esquema interpretativo que Joyce entregó a su traductor Carlo Linati en 1920, le adjudicó al mencionado capítulo el título de “Circe”, como modo de sugerir la correspondencia con el pasaje de la *Odisea* referido a la llegada del héroe a la isla de Eolia y a su experiencia relativa con la deidad. Recordando la

genealogía mitológica, Circe es hija de Helios y Hécate, de quienes hereda tanto el don de agasajar con placeres, como el dominio de la hechicería para conquistar sus ambiciones, aspectos que la convierten en un símbolo convencional del erotismo.

Evocando el referido episodio, cuando la tripulación de Odiseo desembarca en la isla, Circe, “la conocedora de muchas drogas”, tal como su epíteto lo indica, convidándolos con un banquete emponzoñado, los convierte en puercos. Frente a la angustia que experimenta Odiseo ante esta situación, Hermes se le presenta para impedir que corra con la misma suerte que sus hombres y le entrega una hierba llamada “moly”, la que tiene el poder de evitar que los hechizos de la diosa surtan efecto: “(...) me dio el remedio, arrancando de la tierra una planta cuya naturaleza me enseñó. Tenía negra la raíz y era blanca como la leche su flor; llámanla *moly* los dioses, y es muy difícil de arrancar para un mortal; pero las deidades lo pueden todo.” (Homero, 1999:130)

Al hacer coincidir el nombre de esta hierba mágica con el de “Molly” Bloom, esposa de Leopold, Joyce abre una correspondencia más sutil y profunda entre el *Ulises* y la *Odisea*. Este dato tal vez sea orientador para comprender la relación entre la alucinación, la pesadilla, el erotismo y el deseo reprimido en este capítulo que pasará a desarrollar.

Leopold ingresa a un infierno simbólico, a una pesadilla de su inconsciente que deforma el espacio del mundo del erotismo, propio de los burdeles. Todos los elementos alucinatorios y, por consiguiente, pesadillescos, que aparecen en este episodio son propiciados y justificados por la ingesta de ajeno o absenta, hecho mencionado en el capítulo anterior. Si en la *Odisea* el ingreso a los confines del erotismo de Circe es posible gracias a la magia de la hierba moly, entregada en manos de Odiseo por un dios; aquí, en cambio, es por el efecto alucinógeno del ajeno, bebido en una taberna y servido por un hostelero. La ironía del autor es más que elocuente y da cuenta de la intención última de su obra que, tal como lo señala Terry Eagleton, consiste en abrir una distancia más bien cómica –o tragicómica, diría yo– entre el mundo de la épica homérica y el degradado mundo moderno. Sin embargo, no deja de ser destacable que, moralmente, el ingreso de este personaje al mundo de la libido esté enmarcado dentro de una alucinación provocada por esta sustancia alcohólica, también como una forma de evasión de la conciencia típicamente irlandesa.

Al introducirse en esas fronteras, Leopold no reconoce el entorno, y su extrañamiento da lugar al desarrollo de una experiencia semejante a la de una pesadilla: “¿Eso qué es? ¿Un faro de destellos? Un proyector” (Joyce, 1995: 506). Este capítulo, en

Mariana Pérez Balocchi

Diseñadora gráfica y estudiante de Literatura del Instituto de Profesores “Artigas”. Se ha desempeñado como docente en Enseñanza Secundaria, así como en talleres de literatura en diversas ONG. Ha participado en distintos eventos y jornadas académicas. Entre otras actividades, publicó un trabajo sobre *Martín Fierro* y llevó a cabo una investigación documental sobre las publicaciones del escritor español Álvaro Fernández Suárez en el semanario *Marcha*.



James Joyce

cuanto construcción literaria, está marcado por la teatralidad; da cuenta de ello la utilización de diversos recursos propios del género dramático, tales como la adopción de la forma de un guión de teatro, que estructura los parlamentos de los distintos personajes que intervienen, así como también por la presencia de indicaciones referidas al escenario y al vestuario. Semejante alternancia de género dentro de la novela es uno de los tantos significantes de su complejidad formal. Esto exige un cambio de posicionamiento en los lectores, quienes a partir de aquí van a asistir a un nuevo espacio ficcional: el de la teatralidad.

Tal como se ha venido puntualizando, el ingreso de Leopold es preparado por la puesta en escena de una multiplicidad de elementos visuales y sonoros dispuestos a provocar en el lector la apertura de los sentidos necesaria para adentrarse a su universo de fantasía onírica: “La entrada al barrio de los burdeles, por la calle Mabbot, ante la cual hay una extensión desamparada de agujas de carriles de tranvías, con esqueletos de vías, fuegos fatuos rojos y verdes y señales de peligro” (1995: 503). “Se rompe un plato; chilla una mujer; gime un niño. Los juramentos de un hombre rugen, murmuran, cesan.” (1995: 504). Dichos componentes no verbales que organizan esta entrada, sumados a la deformación alucinógena, grotesca y

pesadillesca que constituyen parte de su interioridad, se emparentan estéticamente con las características propias del teatro expresionista.

Ubicado dentro de estos parámetros, el protagonista dialogará con distintos personajes que, al mismo tiempo, configuran verdaderas emisiones de su propio yo, tales como su padre, Molly, la señora Breen, dos guardias, su amigo O’ Molloy, etc. También en esta lógica representativa de la pesadilla, el lector se enfrentará con la metamorfosis de un perro que lo ha venido siguiendo en su deambular por esta zona y con la aparición de su hijo muerto, Rudy, con la que cierra el capítulo.

Ahora bien, volviendo al tema del erotismo, se puede decir que, representado bajo el mundo de lo onírico, revela el deseo sexual reprimido del protagonista, quien, por sentimiento de culpa desde la muerte de su hijo ocurrida hace diez años, no ha vuelto a mantener relaciones sexuales con Molly, ni con ninguna otra mujer. En tal sentido, es determinante que, una vez franqueado el umbral de la conciencia para acceder al ámbito de la libido, representado simbólicamente por la zona de los burdeles, se encuentre, tal como ya mencioné, con su esposa, transfigurada en odalisca, que responde a Marion, su nombre verdadero:

UNA VOZ: *(Agudamente)*
¡Poldy!

BLOOM: ¿Quién? *(Se agacha y esquiva torpemente un golpe)* A sus órdenes. *(Levanta los ojos. Al lado de un espejismo de palmeras datileras, está delante de él una bella mujer de traje turco. Opulentas curvas llenan sus pantalones escarlata y su chaquetilla con lamé de oro. Una ancha faja amarilla la ciñe. Un yashmak blanco, violeta en la noche, le cubre el rostro, dejando al descubierto sólo sus grandes ojos oscuros y su pelo corvino.)*

BLOOM: ¡Molly!
MARION: ¿Qué hay? A partir de ahora, buen hombre, será Mrs. Marion cuando me hables. (1995:509)

Como puede advertirse, hay dentro de esta alucinación, y en su representación simbólica, un mecanismo de inversión que alude al conflicto de la identidad de Molly expresado en dos sentidos, uno referido a su mestizaje y otro a su nombre. El primero

queda expuesto a través de la descripción de un vestuario típico de odalisca y de la metamorfosis del espacio físico en desierto, que sugieren una velada asociación con su origen étnico andaluz y, en consecuencia, con un vestigio cultural islámico. En cuanto al segundo, se da mediante un juego de oposición entre los nombres y los apodos, tal como si se tratase de un espejo en que se refleja y separa a la vez su identidad de la de Leopold. En este sentido, mientras Molly le exige ser llamada por su nombre de soltera, se dirige a él llamándolo “Poldy”, que es su apodo habitual. Es decir, dentro de la alucinación Leopold se encuentra con el origen de su esposa, la mestiza Marion, como una imagen invertida que se proyecta y se disocia del plano de la vida real, representado por la cotidianidad implicada en el uso afectivo del apodo.

A partir del encuentro, se van a revelar dos conflictivas reprimidas por parte del protagonista. En primer lugar, al ser Molly una parte fundamental de su problemática sexual y existencial, la visión va a funcionar al revés que la hierba moly que aseguraba a Odiseo contrarrestar el hechizo para entrar sano y salvo al erotismo de Circe, porque Molly es el hechizo o la hierba propiamente dicha y, por consiguiente, la llave que abre paso al mundo censurado de la libido en la conciencia de Leopold. En segundo lugar, y relacionada con la anterior, está la conflictiva del deseo frustrado, de la fantasía de la infidelidad que se cierne sobre ella y su amante Boylan, y a la vez la posibilidad de quedar bajo la misma sospecha, como una proyección del problema real en la dimensión del delirio: “Respira con profunda agitación, tragando sorbos de aire, preguntas, esperanzas, pies de cerdo para la cena de ella, cosas que contarle, excusas, deseo, hechizo.” (1995:509)

Como se ha venido observando a través del tratamiento de este capítulo, en el *Ulises* la transformación fantástica de lo cotidiano se produce exclusivamente en el ambiente de la nocturnidad, y más precisamente dentro de un plano onírico. En mi concepto, uno de los puntos de encuentro y desencuentro entre las dos novelas radica en que en *El proceso*, contrariamente, la misma tiene lugar en un espacio familiar y diurno, en que lo fantástico se gesta y comienza a crecer de un modo desmesurado hasta volverse una realidad superior, superpuesta a la realidad cotidiana.

En el primer capítulo de *El proceso*, Joseph K... se ve inmerso en un proceso legal sin causa aparente, el cual le es comunicado en el instante inmediato al despertar, tras la irrupción sorpresiva en su habitación de dos funcionarios subalternos del aparato de justicia. Por lo tanto, gracias a este inicio, que rompe con el universo cotidiano, queda instalada la duda y con ella la posibilidad de considerar la peripecia del protagonista en términos de una pesadilla que se extiende en el

estado de la vigilia:

Seguramente se había calumniado a Joseph K..., pues, sin haber hecho nada malo, fue detenido una mañana. La cocinera de su patrona, la señora Grubach, que le llevaba todos los días su desayuno a las ocho, no se presentó aquella mañana. Nunca había sucedido eso. K... aguardó todavía un instante, contempló desde su almohada a la anciana que habitaba frente a él y que le observaba con una curiosidad sorprendente, y después hambriento y sorprendido a la vez, reclamó a la criada. En ese momento llamaron a la puerta y entró un hombre que él nunca había visto en la casa. (Kafka, 1961:7)

Este mecanismo adoptado por el autor para la construcción del relato se traduce en la superposición del plano onírico con el de la vigilia, dando lugar a una serie de discordancias, perturbaciones e incongruencias que terminan falseando el curso ordinario de las cosas. Al respecto, Marthe Robert señala lo siguiente:

Con la ciencia del fenómeno que sólo puede poseer el soñador inveterado, y familiarizado por fuerza con sus propias tinieblas, Kafka, a sabiendas, sólo toma del sueño los mecanismos psíquicos que contribuyen a su elaboración, y los deja actuar sobre la organización de sus relatos a modo de que la frontera convencional entre el sueño y la realidad, así fuese en el sueño literario más descabellado, aparezca en ellos continuamente confusa. (Robert, 1985:266)

Esta confusión de planos a la que apela la crítica se debe a que su escritura se materializa mediante la utilización de nexos de contigüidad que emulan a los del sueño, logrando sustituir la imagen por el discurso. Esta técnica se evidencia en la creación de personajes

extraños, que actúan por sí mismos, distanciados del autor, sin que medie e interfiera entre ellos una explicación psicológica sobre sus rarezas. La primacía de la imagen es, por excelencia, un sello propio del auge de un nuevo arte que emerge en el siglo XX, el cine. Aunque no entraré ahora en mayores detalles, quiero señalar que este factor debería ser tenido en cuenta, de alguna manera, como motivo de influencia semiótica en la producción de estas narrativas en el contexto de las vanguardias históricas. No en vano, varias décadas más tarde, Orson Welles adaptó al cine de manera magnífica *El proceso* (1962), lo que también significó una lectura de la potencia cinematográfica de dicha novela. Por su parte, el propio Joyce era un aficionado al cine, e incluso mantenía un vínculo con el cineasta Eisenstein, quien pretendía filmar *El capital* de Karl Marx utilizando la misma técnica de composición del *Ulises*.

Una de las manifestaciones más evidentes del tema de la pesadilla dentro de *El proceso* es la presencia de los dobles que, al mismo tiempo, da cuenta del sentimiento escindido del autor como judío. Dentro de esta clasificación entrarían los dos funcionarios antes mencionados. En la presentación de ambos es patente el uso de un artificio basado en un juego confuso con los nombres. Siguiendo esta lógica, Raúl Blengio Brito lo interpreta destacando que uno de los funcionarios responde al nombre de “Franz”, el cual alude evidentemente al del propio autor; pero, al mismo tiempo, al quedar adicionado en el relato al de “Joseph”, el protagonista, hace referencia al del emperador Francisco José, de quien Kafka recibe en conmemoración su nombre de pila; mientras, finalmente, “Willem” es el nombre del otro funcionario, el cual revela un rasgo amenazador en su raíz germánica.

La emergencia de esta primera pareja de dobles, con su particular interacción sobre el protagonista, representa al individuo disociado. Además manifiesta el deseo ambiguo y confuso de restitución psicológica de unidad, que estará marcada, tal como observa Marthe Robert, por cierta promiscuidad física, consistente en la invasión y usurpación progresiva de su intimidad, que desembocará en una serie de imposiciones absurdas sobre su persona, tales como la ropa con la que debería presentarse ante el aparato de justicia:

—¿Qué idea tiene usted? —le gritaron—. ¿Quiere presentarse en camisa ante el oficial? Le va a castigar, y también a nosotros, por el mismo motivo (...)
— ¡ C e r e m o n i a s

ridículas! —gritó K... todavía, pero tomaba ya un traje del respaldo de su silla. Lo mantuvo un instante suspendido en sus manos, como para someterlo a juicio de los inspectores. Éstos sacudieron la cabeza.

—Es preciso un traje negro —dijeron. (1961:14)

La otra pareja de dobles, paralela a la primera, es la que aparece en el capítulo final, siendo la encargada de su ejecución: “Vestían de levita, pálidos y gordos y con altas chisteras que parecían atornilladas en su cráneo. Queriendo cada uno de ellos dejar pasar al otro primero, cambiaron en la puerta del departamento algunas menudas cortesías, que repitieron, ampliándolas, ante la habitación de K...” (1961:192). La descripción con la que es presentada la vuelve un tanto caricaturesca y por lo tanto funcional al efecto de pesadilla con el que cierra la obra. Con gestos parsimoniosos y casi sin pronunciar palabra, lo conducen a las afueras de la ciudad para dar fin al proceso, a través de una sentencia indigna que responde a la lógica insólita de la construcción del relato, darse muerte él mismo con un cuchillo de carnicero:

Uno de los señores abrió a continuación su levita y sacó de una vaina colgada de un cinturón que llevaba alrededor del chaleco un cuchillo largo y delgado de carnicero, de doble filo, lo blandió en el aire y examinó los dos filos a la luz. Entonces se repitieron las mismas horribles cortesías de antes. Uno de ellos, alargando la mano por encima de K..., le tendió al otro el cuchillo y el otro se lo devolvió de la misma manera. K... sabía muy bien ahora que su deber hubiera sido tomar él el instrumento mientras pasaba sobre él de mano en mano y hundírselo en el cuerpo. (1961:196)

Frente a la inminencia de su muerte, y sin saber aún la causa de su acusación, el protagonista no es capaz de quitarse la vida y en su lugar asume la fatalidad de

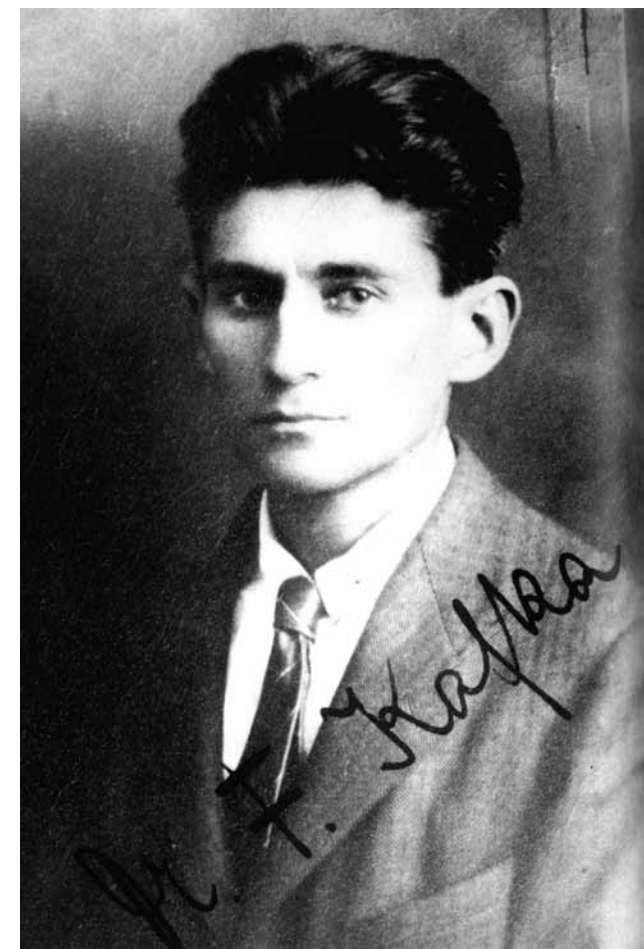
dejarse asesinar por estos hombres: “—¡Como un perro —dijo; y era como si la vergüenza debiera sobrevivirle.” (1961:196)

Esta pareja, al igual que la primera, responde a la idea kafkiana de unificar lo disociado. Pero en este caso va más allá, pues la reintegración queda sugerida por la presión física que ejercen estos hombres sobre el cuerpo de Joseph K... al conducirlo hasta el lugar de la sentencia, formando un todo disforme y grotesco, casi como un monstruo.

Gracias a estas consideraciones se puede afirmar que en Kafka la presencia de lo onírico en la construcción del relato asume el intento de condensar diferentes aspectos propios de su persona en un único personaje, donde los dobles cumplen la función de reintegrar aquellas naturalezas desdobladas y rechazadas por el “yo”, las cuales dan cuenta del sentimiento de angustia propio de su espíritu dividido:

Así, a la enfermedad del instinto cuyos testigos son sus “dobles”, Kafka sobrepone la enfermedad social que afecta a todo el organismo judío en la Diáspora histórica; en la pantalla de una apariencia fantástica, lo que él evoca por medio de sus ayudantes, sus guardianes y todas aquellas parejas intempestivas con que puebla sus relatos es al mismo tiempo la impotencia psíquica de un neurótico, y la conciencia social de judío disperso: dos cosas que nunca separa y que ocupan un lugar obsesivo en sus libros, precisamente porque la vida no le permite ni resignarse a ellas, ni curarse de ellas, ni cargar plenamente con la responsabilidad por ellas. (Robert, 1985:282)

La cita de Robert permite pensar que el empleo de su escritura evidencia un importante grado de interacción entre vida y obra, plasmada en la construcción, tanto del personaje central como de los personajes secundarios. De alguna manera, esto también explicaría la elección del nombre del protagonista, “Joseph K...”, ya que la inicial “K” evidencia la supresión de su apellido, aludiendo inevitablemente a “Kafka”. Es decir, el hecho de truncarlo corroboraría



Franz Kafka

la idea de que se trataría entonces de su propio apellido judío, que lo condena a la clandestinidad y a la censura que conlleva el pronunciamiento a medias de una identidad escindida. De ahí que la doble culpabilidad que aqueja a Kafka —hacia cristianos y judíos— se convierta en la fuente principal y paradójica de la culpabilidad sin delito que arrastra al protagonista a una irrevocable ejecución sin juicio.

Ahora bien, si hay algo que, muy llamativamente, el capítulo XV del *Ulises* tiene en común con *El Proceso*, es el complejo episodio en que Leopold es perseguido, acusado y condenado a muerte después de un extraño juicio.

Del mismo modo que sucede con Joseph K..., a Leopold lo detiene una pareja de guardias, pero en este caso, a diferencia del primero, lo conducen a un juicio. En una primera instancia es acusado por arrojar desperdicios a la calle, pero de inmediato la acusación pasa a tener un carácter moral: seducir mujeres, tales como el personaje de Martha que lo increpa de la siguiente manera: “Quebrantamiento de promesa. Mi verdadero nombre es Peggy Griffin. Me escribió que era muy desgraciado. Ya le contaré de ti a mi hermano, el defensa del equipo Bective de rugby, ya verás, seductor sin entrañas.” (1995:520). A ella posteriormente se le

suman la señora Yelverton Barry, la señora Bellingham y la honorable señora Mervyn Talboys. El consecuente resultado moral que implica un juicio sobre su persona lo informa el Ujjer, para luego dar el veredicto, ser colgado: “Resultando que Leopold Bloom sin domicilio fijo es un conocido dinamitero, falsificador, bígamo, alcahuete y cornudo y una molestia pública para los ciudadanos de Dublín” (1995:529).

Si bien puede sostenerse que este episodio se rige por el absurdo, al igual que sucede con *El proceso*, sin embargo, cabe aclarar que responden a posicionamientos diferentes. De manera que en el convenido capítulo del *Ulises* aunque se expliciten los motivos de la acusación y el acusado sea sometido a juicio, el absurdo radica en que forman parte de una alucinación, mientras que en *El proceso* el absurdo está conformado por la ausencia de respuesta y por el avasallamiento de ese otro plano que convive y perturba al real.

Por otro lado, con respecto al sentimiento de culpa, que es justamente otro de los temas que ambas obras tienen en común, se puede distinguir su particular manifestación en una y otra gracias al específico uso que cada autor hace de los procedimientos literarios sobre lo onírico. De hecho, el sentimiento de culpa que experimenta Leopold por la muerte de Rudy bajo la investidura del deseo erótico reprimido, y el fantasma siempre presente de la infidelidad de Molly, hacen que, por su naturaleza inconsciente, sea expresado en la obra bajo la ambigüedad de este juicio, producto del delirio pesadillesco. Mientras que los conflictos del antihéroe de Kafka, en tanto proyección autoral de su condición de judío escindido, se objetivan en la forma de un delito y de una condena sin causa. En suma, el efecto pesadillesco impone las leyes de una naturaleza absurda que sirve de restitución a ese sujeto dividido y disgregado.

En los protagonistas de ambas novelas existe una suerte de búsqueda de sí mismo, de unión de lo conflictivo fragmentario, o de enfrentamiento de lo inconsciente con lo consciente. En el *Ulises*, la misma tiene un movimiento centrífugo de transformación, que va desde el interior del personaje hacia el exterior, adoptando la forma de la emanación alucinatoria. Por su parte y contrariamente, en *El proceso* el movimiento es centrípeto, o sea, desde el exterior hacia el interior del sujeto. Por ello, la realidad convertida en pesadilla se integra al espacio de su individualidad.

El laberinto

Tal como es de suponer, el tema del laberinto es muy antiguo, extendido y posee, por consiguiente, un valor universal. En tanto símbolo, en su evolución

histórica ha servido para representar distintas cuestiones. De este modo, se lo ha considerado cristianamente como símbolo del camino de la salvación, pero también en el siglo XX se lo ha utilizado para referirse a la ficción moderna, en tanto “laberinto de la obra”.

En cuanto a la dimensión material o psicológica de su construcción, el laberinto es el producto de un trabajo de artificio que monta una estructura compleja, compuesta por la multiplicidad de partes relacionadas entre sí, de manera no lineal, que pone en conflicto la consabida dinámica entre el interior y el exterior. Por este motivo se puede sostener que dicha complejidad reside más que nada en su naturaleza fundamentalmente ambigua, pues si bien por un lado niega la unidad, al mismo tiempo implica la aspiración a alcanzar un orden nuevo. Perderse y reencontrarse en el laberinto devienen en acciones que se realizan como un placer inquietante.

Se puede afirmar –y la tradición crítica coincide en este aspecto– que el *Ulises* en tanto novela moderna es en sí misma un laberinto que pone en jaque permanentemente las competencias del lector. Pero más allá de esta generalidad, en el espacio físico del recorrido que Leopold emprende por Dublín se traza un mapa típicamente laberíntico, para volver nuevamente al punto de partida, su casa, en la noche, donde el sueño se despliega como un mar tibio primigenio. Sin embargo, a modo de cajas chinas, enfocándonos dentro de este laberinto, el capítulo XV es, por su parte, otro laberinto donde el personaje se adentra, como una forma de indagar en su conciencia sublimada.

Su recorrido por este infierno simbólico desemboca en una suerte de conexión entre la salida y el origen del conflicto que es la muerte de Rudy. La aparición fantasmal de su hijo dentro del viaje alucinatorio de Leopold revela una suerte de laberintos de espejos en torno a la paternidad, donde entran en relación la aparición de su padre muerto, el propio Leopold, Stephen Dedalus y Rudy.

En esta dinámica, al encontrarse con su padre revive la experiencia de ser hijo, al tiempo que es reprendido y reprochado por este por alejarse del judaísmo: “¿Qué haces ahí en ese sitio? ¿No tienes alma? (Con débiles alas de buitre palpa la cara de silenciosa de Bloom) ¿No eres tú mi hijo Leopold, el nieto de Leopold? ¿No eres mi querido hijo Leopold que dejó la casa de su padre y dejó al Dios de sus padres Abraham y Jacob? (1995:508)

Luego, hacia el final del capítulo, e inmediatamente anterior a la aparición de Rudy, encuentra una compensación que consiste en proyectarse como una figura paterna hacia Stephen: “Poesía. Bien instruido. Lástima. (Se vuelve a inclinar y le desabrocha a Stephen los botones del chaleco) Que respire.

(Le quita las virutas del traje a Stephen con manos y dedos ligeros) (...) (Extiende los brazos, vuelve a respirar y encoge el cuerpo. Bloom sigue erguido sosteniéndole el sombrero y el bastón) (1995:611)

Al respecto es importante señalar la reminiscencia mitológica del nombre de Stephen a partir de su apellido: “Dedalus”. Dédalo era el arquitecto griego que construyó el laberinto para encerrar al minotauro, pero, paradójicamente, él mismo quedó encerrado en la propia trampa de su estructura. Siguiendo este razonamiento, se podría decir entonces que el personaje de Stephen representa el laberinto de la obra y el laberinto personal de Leopold, en tanto *alter ego* y en tanto proyección de Rudy, resultando una pieza fundamental del acertijo. En esta medida, se explicaría por qué en el momento en que Leopold lo contempla, se superpone la aparición casi angélica de su hijo, que contrasta con el escenario inicial de pesadilla infernal y grotesca con el que abre el capítulo:

Contra la pared oscura aparece lentamente una figura, un niño de once años, marcado por las hadas, cambiado por otro, raptando, vestido con traje Eton con zapatos de cristal y un pequeño casco de bronce, llevando un libro en la mano. Lee de derecha a izquierda inaudiblemente, sonriendo, besando la página (...) Tiene una delicada cara malva. En el traje lleva botones de diamante y de rubí. En su mano izquierda, libre, tiene un fino bastón de marfil con un lazo violeta. Un borreguito blanco le asoma por el bolsillo del chaleco. (1995:612)

Por otra parte, es preciso abordar a continuación cómo el tema del laberinto es plasmado en *El proceso* para poder entablar la debida comparación entre las obras en cuestión.

En la novela de Kafka hay un tratamiento particular de la relación entre el espacio y el tiempo en torno al protagonista, que vincula recíprocamente el tema del laberinto y el de la pesadilla. Viviendo por y para el proceso, Joseph K... transita por diferentes espacios físicos, tales como la habitación de su casa, los exteriores, el banco donde trabaja, la sala de interrogatorios, las oficinas, la catedral, etc. En alguna

de las descripciones referidas a los mismos, como en el caso de las oficinas, predomina la uniformidad, generando una sensación opresiva de extravío:

Era un largo corredor en el que algunas puertas groseramente construidas se abrían sobre las diversas secciones del granero. Aunque la luz no daba allí directamente, no estaba completamente a oscuras, pues en lugar de estar separadas del corredor por una pared hermética, muchas de las oficinas no presentaban por este lado más que una especie de enrejado de madera que dejaba pasar un poco de luz y por el cual se podía ver a los empleados en actitud de escribir en sus pupitres o de pie contra el tragaluz y ocupados en observar a la gente que pasaba. (1961:58)

Este efecto, tal como se ha venido precisando, es generado por la singular relación del espacio y del tiempo, de manera que el hecho de perderse en el espacio significa también perderse en el tiempo. Siguiendo la línea de J. Chair-Ruy, Hopenhayn advierte que el mismo se da gracias a una aceleración del tiempo psicológico que redimensiona el espacio, volviéndolo desmesurado, enorme. Es justamente esta disolución de las coordenadas lo que provoca la pérdida de los puntos de referencia familiares, al mismo tiempo que conducen a la dispersión topográfica y temporal en una atmósfera laberíntica y pesadillesca: “Las atmósferas kafkianas llevan en sí la paradoja de los espacios inconmensurables donde no hay sitio para nosotros. La contradicción consiste en la idea de que esto es tan grande, que no cabemos.” (Hopenhayn, 2000:70)

La permanente transición que Joseph K... inicia por la maquinaria de la ley altera la naturaleza lineal de dichas coordenadas para convertirlas, muy probablemente, en circular. Dicha circularidad responde, como es evidente, a la idea de infinito que suscita el indefinido aplazamiento del proceso y que se concreta en la configuración espacial a través de su recorrido por las distintas oficinas del juzgado. Estas oficinas, como era de esperarse, tampoco responden a una disposición convencional, sino que se encuentran conectadas arbitrariamente a la casa de un personaje

llamado Titorelli, pintor de la corte, encargado de retratar a los jueces, a quien el protagonista acude para que interceda por él. Al mismo tiempo, la descripción de dicho espacio la sitúa como una de las más extravagantes y pesadillescas imágenes de la novela. Pequeña, mal ventilada, calurosa, asfixiante, con una ventana falsa y con la cama ubicada frente a la puerta, de tal manera que para salir de ella es necesario atravesarla, son los detalles que conforman esta antesala que comunica con las oficinas del aparato de justicia. Una vez sorteada la cama, Joseph K... observa la peculiaridad de dicha estructura:

Un largo corredor se extendía ante él, por el cual venía un aire comparado con el cual el del estudio, parecía refrescante. A cada uno de los lados había bancos (...) La instalación de aquellas oficinas parecía hallarse reglamentada en todas partes por prescripciones minuciosas. Por el momento, no había en ellas gran afluencia de público. Un hombre se hallaba en pie, o mejor medio acostado sobre uno de los bancos, con el rostro oculto entre los brazos y de cara a la pared (1961:141)

Los espacios inacabables de la burocracia y la homogeneización del sistema de control devienen en esta suerte de circularidad que permite pensar en el mito. Más precisamente en el mito del minotauro en el laberinto, al que también se remite el *Ulises*. Por lo tanto, el texto revela una resignificación del mito clásico en mito moderno, en cuanto refleja la angustia del hombre del siglo XX que no reconoce su espacio vital y necesita sumergirse entre los intersticios de su propio laberinto en busca de la restitución de su unidad perdida. Sin embargo, en esta resignificación, Kafka no recurre a un empleo planeado de los paralelismos con los mitos clásicos, como en el caso de la escritura de Joyce, o del propio Eliot, quien reconoce en el anterior la presencia de lo que define como “método mítico”. No obstante, lo que ambos tienen en común es que sus narrativas lo resignifican eludiendo el pasado clásico, y en su lugar colocan el presente cotidiano y “profano”, tal como lo denomina Eleazar Meletinski.

Esta reaparición del mito en las narrativas modernas constituye un hecho curioso que responde

al avance del capitalismo, descubriendo una nueva pasividad del hombre de esa época, quien ocupa un lugar menos relevante en cuanto a la posibilidad de actuar. Terry Eagleton la vincula con el antiguo mundo de la mitología donde los hombres eran moldeados por fuerzas anónimas. Esta pasividad la podemos ver tanto en la aceptación de Joseph K... de un universo legal e incuestionable creado por el hombre, que por su enormidad termina por sustituir la función que cumplían las leyes divinas, como en el universo reprimido de Leopold Bloom. De esta manera, el mito como forma ordenadora intenta conferir, en su uso moderno, crítico y melancólico a la vez, la unidad y la coherencia perdidas de la existencia del hombre del siglo XX.

Bibliografía

- BLENGIO BRITO, Raúl (1969): *Aproximación a Kafka*. Montevideo: Letras.
- EAGLETON, Terry (2009): *La novela inglesa. Una introducción*. Madrid: Akal.
- HOMERO (1999): *Odisea*. Barcelona: Juventud.
- HOPENHAYN, Martín (2000): *¿Por qué leer a Kafka? Poder, mala conciencia y literatura*. Santiago de Chile: LOM.
- JOYCE, James (1995): *Ulises*. Barcelona: Tusquets.
- KAFKA, Franz (1961): *El proceso*. Bs. As.: Losada.
- MARIN CALDERÓN, Norman (2009): *Borges, Freud, Lacan: los senderos trifurcados del deseo*. Indiana: Eón.
- MELETINSKI, Eleazar (2001): *El mito*. Madrid: Akal.
- ROBERT, Marthe (1985): *Franz Kafka o la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Ray Bradbury: al margen del canon

Jorge Presa Loustau

I never wrote science fiction ever in my life, except for “Fahrenheit 451”, “The Martian Chronicles” is fantasy. Most of my short stories are fantasy. Science fiction is the art of the possible. Fantasy is the art of the impossible.

R. Bradbury (*New York Times Magazine*, noviembre 2000)

Rescatar a Bradbury de las discusiones sobre su pertenencia al canon y llevarlo a clase¹ es la mejor defensa que podemos hacer del autor y sus obras. La temática, las historias y los personajes que crea asombran a los lectores, pero no solo conmueve por sus imágenes poéticas, por sus historias fantásticas, por el desarrollo de la narración, sino que, además, promueve la crítica y el pensamiento reflexivo. Podríamos suponer que esta respuesta nace naturalmente de la lectura de cualquier texto de ficción científica, en el sentido de que estos *asombran* por las creaciones fantásticas o los mundos imaginarios; sin embargo, la literatura de Bradbury deambula sobre cuestiones tan cotidianas y humanas que el lector se siente identificado con sus personajes y situaciones. En “El contribuyente”,² por ejemplo, nos identificamos con Pritchard en su afán de ir a Marte, porque él debería tener los mismos derechos que los otros, él representa a todos los que se quedan en la Tierra y se ilusionan con el viaje interplanetario. Estos relatos, los de *Crónicas Marcianas*, son espejo de situaciones diarias que el ser humano transita, por eso el asombro proviene de *verse* identificado en el mundo marciano.

Bordeando el *mainstream*

En el devenir histórico de las literaturas nacionales emergen obras que, de acuerdo al valor dado por las instituciones y las academias, pasan a formar parte del canon. Según Bloom (1994: 30): “El canon, una palabra religiosa en su origen, se ha convertido en una elección entre textos que compiten

Jorge Presa Loustau

Estudiante avanzado del Instituto de Profesores “Artigas”. Se ha desempeñado como profesor de literatura en Educación Secundaria. Participa de la *Revista Once*. Alimenta el blog *Versos Óseos* donde se muestran algunas de sus producciones literarias. En el año 2012 publicó *Desde el fondo* (Melón Editora), su primer poemario. Ha recibido el 2do. lugar en el concurso de poesías de la UFVJM de Minas Gerais.