



Tragicomedia de un profundo desamparo: lectura comparada entre *El fondo del vaso*, de Francisco Ayala, y *El proceso*, de Franz Kafka

Francisco Bernardo Martínez*

El centenario del fallecimiento de Franz Kafka nos invita a retraer al presente la figura y la obra del autor que supo exponer en sus textos experiencias humanas de alienación, aislamiento y desintegración del yo percibidas por los lectores sucesivos como claves de su propio tiempo. Así también, la impronta del autor resulta casi insoslayable en la producción de buena parte de los escritores posteriores, en cuyos textos resuenan muchas veces los ecos inquietantes del desasosiego kafkiano.

En relación con este punto, nos referiremos brevemente a la recepción inicial de Franz Kafka en España; marco necesario para comprender la elección para este trabajo de la novela de Francisco Ayala, y su lectura comparada con la del autor de Praga.

Según algunos testimonios, en España se produjo una temprana recepción y traducción de los textos de Kafka. En efecto, la primera traducción del autor se registra en 1924, el mismo año de su fallecimiento: la revista literaria barcelonesa *La Má Trencada* saca a la luz el relato “Un fratricidi”, en traducción al catalán de Carles Riba (Garbisu, 2009; Salazar, 2019). Ortega y Gasset, el fundador de la *Revista de Occidente*, será el continuador de su difusión en la península en lengua castellana, mediante las traducciones de *La metamorfosis* (1925), *Un artista del hambre* (1927) y *Un artista del trapecio* (1932).¹

Pocos años después se produce una merma general en la actividad intelectual por la Guerra Civil, lo que detiene la difusión de la obra de Kafka en España. Durante los primeros años de la posguerra sólo circulaban algunas traducciones francesas de Gallimard, así como las versiones castellanas surgidas en la Argentina gracias al trabajo del equipo editorial de la revista *Sur*.

1 El joven escritor Francisco Ayala participaba por aquellos mismos años en las tertulias del grupo intelectual, y colaboraba también con algunos trabajos en la revista.

* Universidad Nacional de Córdoba / francisco.martinez.881@mi.unc.edu.ar

Una vez finalizada la guerra en 1939, Ayala se exilió precisamente en Buenos Aires, muy bien recibido en los círculos de *Sur* y *La Nación* en su carácter de escritor, ensayista y traductor. Así, por iniciativa de Eduardo Mallea, director del suplemento literario de *La Nación*, la editorial Emecé publicó “El hechizado”, en la colección de “Cuadernos de la Quimera”, en 1944. El relato mereció un elogioso comentario de Jorge Luis Borges, difundido en *Sur*; lo cual ratificó la legitimación de Ayala en el campo cultural rioplatense. En su comentario, el autor de *Ficciones* afirma que si se planteara una “Antología (o Biblioteca) de la Postergación Infinita”, los seis volúmenes de Franz Kafka y “El hechizado” integrarían, entre otros títulos, la sección de textos literarios. Un paralelismo que se ve ratificado cuando equipara los universos angustiosos de Kafka y Herman Melville con la desesperación propuesta por Ayala para su concepción de mundo personal; con lo cual concluye que “El hechizado” es “uno de los cuentos más memorables de las literaturas hispánicas” (*Sur*, 1944, pp. 58-59).

Según nuestra lectura, las referencias borgeanas reafirman el perfil de Ayala como temprano lector de la obra de Kafka en el mundo hispano, uno de los pioneros de su recepción en el medio peninsular.

Con este presupuesto, de la obra narrativa del español escogimos una novela publicada en Buenos Aires por la editorial Sudamericana en 1962, *El fondo del vaso*, elaborada durante la última etapa del exilio de Ayala en los Estados Unidos. *El proceso*, segunda novela de Kafka, comienza a ser escrita por su parte en el mes de agosto de 1914, en los prolegómenos de la I Guerra Mundial; elaborada aproximadamente hasta enero de 1915, fue publicada un año después de la muerte del autor. Se trata de un texto inacabado, conformado sin un orden preciso; reorganizado por Max Brod, la primera edición publicada por Die Schmiede, Berlín, 1925, marca el modelo para todas las siguientes.

En otro orden, diversos críticos han señalado algunas convergencias entre ambos autores. Así, Ricardo Gullón comentó oportunamente en la revista *Ínsula* (Madrid, Núm. 48, 1949) la publicación de Ayala de *Los usurpadores* (Sudamericana, Buenos Aires. 1949). Gullón afirma aquí que las semejanzas de la obra ayaliana con la de Kafka son superficiales; pues si en *El castillo* o *El proceso* “se dice una lección de angustia y desesperación, por cuanto el hombre se enfrenta con fuerzas ciegas e incomprensibles”, en numerosos relatos de Ayala el trágico final se encuentra “en las pasiones de los hombres y en sus errores” (2006, párr. 5). Comentario al que

suscribimos en parte desde nuestra lectura y con el que, sin embargo, no coincidimos en algunos aspectos; volveremos sobre este punto.

La investigadora Rosario Hiriart, en un trabajo clásico de la crítica ayaliana, estudia a su vez las referencias intertextuales presentes en *El fondo del vaso*, y menciona así treinta y cuatro alusiones procedentes de varias tradiciones literarias. La autora parece ignorar, sin embargo, el potencial valor que tiene el estado al que arriba el protagonista al final del relato; pues José Lino es detenido por un delito que no ha cometido: “Siendo, como era, inocente, no podía aceptar la idea de ir preso. Estaba furioso, amenazaba, y no quería entender que esa detención se había hecho inevitable...” (Ayala, 1995, p. 222). Una situación que evoca en nosotros el anuncio de detención sin justificación para Josep. K., al comienzo de *El proceso*.

Precisamente, como un primer rasgo relevante, debemos señalar que ambas detenciones se producen en contextos políticos semejantes.

El relato de Ayala se sitúa en una pequeña república centroamericana no identificada, en proceso de restauración hacia una pretendida “prosperidad democrática”, tras una aguda crisis política reciente: la provocada por el asesinato del dictador Antón Bocanegra, figura que todavía resuena con ecos de terror y caótica anarquía. A pesar de una supuesta mejoría post-dictadura, asistimos en realidad a una acelerada progresión hacia la descomposición social. En este contexto cabe destacar la condición de “reaparecido” del narrador protagonista, José Lino Ruiz, hombre casado que había emprendido un supuesto “viaje de Ultratumba” para ocultarse del peligro –en realidad una escapada amorosa junto a su secretaria Candy–. Un regreso vivido como una aparente vida después de “la muerte”.

Por su parte, el mundo de Josep K. se nos anuncia, no sin cierta ironía, como “un Estado de Derecho”, en el que “por todas partes reinaba la paz y se respetaban las leyes”; pues la armonía social se basaba en un “razonable sometimiento voluntario” al derecho por parte de los ciudadanos (Kafka, 2004, p. 18). Por lo mismo, aquí no cabe esperar la existencia de tribunales inusuales.

A las intencionadamente escasas referencias espacio temporales, hay que añadir que ambos autores eligen protagonistas que, aun cuando desempeñan empleos de cierto prestigio social, no son sino seres vulgares en situaciones fuera de lo común; José Lino es un comerciante de buena

situación económica y social, y Josef K., apoderado en un banco, aspira a un ascenso que mejore su posición personal.

En relación a estas cuestiones, Elisa Salazar (2019, p. 529) afirma que el tema fundamental que emparenta a Ayala con Kafka es el del poder, pues ambos protagonistas sucumben ante la autoridad. Si bien en la novela de Ayala los mecanismos del poder son de carácter público, no aparecen representados en un primer plano con claridad; en la obra kafkiana, por su parte, la naturaleza de la ley como fuente de autoridad, y sus códigos de implementación, permanecen ocultos hasta el final.

Un eje central en la segunda parte de *El fondo del vaso* pasa por la manipulación de la opinión pública, presentada mediante fórmulas paródicas tomadas del periodismo sensacionalista. Según Mariano Baquero Goyanes, prologuista de una edición de la novela de 1981, el relato toma la forma de una novela policiaca; pues se reúnen aquí numerosos recortes periodísticos anónimos sobre un sonado caso de asesinato. El acontecimiento es relevante porque José Lino resulta condenado y encarcelado por un crimen que no cometió, lo que provoca además la pérdida total de su anclaje en un espacio de poder y prestigio social. Resulta evidente así una profunda crisis de valores, ligada con la infamia de un periodismo instituido como moderna autoridad que opera a su antojo la presentación a las masas de una supuesta realidad; una falsificación de la realidad objetiva a través de su manipulación en el discurso, con el fin de evitar el encuentro directo con la verdad. Por ello, en uno de los recortes mencionados un entrevistado afirma: “¿Qué es ser culpable, y qué importancia tiene lo que uno crea?... ustedes, los muchachos de la prensa, son el diablo: son capaces de fabricar una noticia con cualquier cosita. ¡A otro perro con ese hueso!” (Ayala, 1995, p.190)”. La cita pone en evidencia las prácticas de un periodismo envilecido, que quebranta intencionadamente su propósito de informar para colocarse al servicio del lucro y el poder; una demostración evidente de la degradación social de la palabra y el vacío moral de la sociedad.

El tribunal que actúa en *El proceso*, por su parte, es presentado de manera ambigua y amenazante, como una organización que funciona al margen del Estado. Lo que resulta palmario en el capítulo final, cuando K., acompañado por sus dos verdugos, procura que no venga a indagarlos la policía. Las leyes son secretas e inaccesibles, y la aparente omnipotencia de las figuras de autoridad se ve reforzada por el alcance infinito de su

representación, factor que convierte en esquivo cada atisbo de certeza. En la novela solo conocemos la aparición de pequeños partícipes —con responsabilidades escasas—, en el funcionamiento de la maquinaria del tribunal.

En *El proceso* encontramos también una convergencia de lo cómico grotesco y lo trágico dramático. Y es que, tal como atestiguan sus *Diarios* (1953), Kafka conoció la Compañía de Teatro Judío de Lemberg y sus representaciones en el café Savoy de Praga. De allí la relevancia en la novela del juego devenido en realidad; aquel instante inicial en que Josef K. cree que su arresto es una puesta en escena en broma de sus compañeros del banco por su cumpleaños:

... verdad era que se podía considerar todo como una broma, una broma pesada que, por razones desconocidas, quizá porque ese día cumplía los treinta años, habían organizado sus compañeros del banco ... si se trataba de una comedia, quería desempeñar también su papel. (Kafka, 2004, p. 18)

En esta primera escena podemos contemplar una cierta comicidad en la reacción del personaje respecto a la autoridad, pues decide no tomarse en serio su situación; si en principio K. secunda ese orden del que forma parte, al habitar en un mundo de pleno “Estado de Derecho”, es consciente de su libertad y de la imposición desde afuera que comporta esta Ley que irrumpe. Sin embargo, el tiempo judicial eclipsa y expropia progresivamente el espacio vital de lo privado del acusado, cuando los trámites legales invaden los días de K.; en la torpeza de los agentes Franz y Willem —después reencontrados en el quinto capítulo en el cuarto de los trastos, encuentro grotesco de una tortura infinita de azotes que enfatiza la incongruencia y la inseguridad en la situación del procesado—; por la aparición del tío de Josef con prisa en su oficina —preocupado por el avance en su proceso en medio de gestos que recuerdan a la teatral comedia física del *slapstick*—; por sus infantiles y ridículos verdugos al cierre, entre otras situaciones.

Guillermo Héctor López (2022), quien entiende el sadismo, el patetismo, la comicidad y la ineptitud como rasgos inherentes a lo cómico en la obra de Kafka, sostiene que el final de la novela es patético; cosa visible, entre otros aspectos, por la absurda posición donde no termina de encajar K. en la piedra para su muerte. López argumenta que la única alternativa

que plantea la obra es la situación ardua y vergonzosa de que el acusado tenga que renovar su libertad por medio de una prórroga indefinida (p. 79). Para George Steiner, por su parte,

la visión de Kafka nos parece propia de un horror trágico. Mantiene [...] una relación singular de clarividencia con lo inhumano, lo absurdamente asesino de nuestra condición. La *tristitia*, la “tristeza mortal” en los escritos de Kafka [...] no toca fondo. Pero también hay en él un satírico social, un artesano de lo grotesco, un humorista con ojo para la farsa y la bufonada [...] Rebajamos la riqueza conceptual y formal de *El proceso* [...] si omitimos el vigor de la comedia. (Steiner, 1997, p. 301)

En *El fondo del vaso* prima, así también, un tono heroico-grotesco, según veremos. Tal como escribe Thomas Mermall (1984), el propósito de Ayala es mostrar la vulgaridad de José Lino al emplear expresiones ligadas con la parodia directa de la grandilocuencia épica, así como figuras retóricas tradicionales. Se trata de un personaje mediocre, aquejado de un profundo vaciamiento moral; carece de dignidad en sus palabras y en sus acciones. Baquero Goyanes considera así también como tragicomedia esta novela ayaliana, al hacer hincapié en la reflexión final de José Lino en la cárcel, en la tercera parte de la novela, cuando medita a propósito de su caída personal y social. Resalta particularmente la peculiar entonación burlesca de un viejo motivo literario, el del *ubi sunt*: “Cayó Roma con su poderío eterno” (Ayala, 1995, p. 229) para arribar a que “No hay remedio: esta vida es una comedia de las equivocaciones; un drama de las equivocaciones; una tragedia; una tragicomedia” (Ayala, 1995, p. 250).

Como otro punto de coincidencia entre ambos autores, señalemos que tanto Ayala como Kafka emplean en sus ficciones elementos simbólicos ligados con figuras de animales; el primero recurre con frecuencia al motivo del cordero, en tanto que en Kafka destaca el empleo en sus textos de la imagen del perro.²

2 En el ámbito de la simbología suele asociarse al cordero con la pureza e inocencia, en estrecha unión a dos tradiciones: la tradición israelita con el Cordero de Pascua sacrificial; y la tradición cristiana, en base a la asociación hecha por Juan el Bautista al señalar a Jesús como el “Cordero de Dios”, que carga sobre sí los pecados del mundo. El cordero y el perro, así también, habilitan una inversión simbólica en relación a la figura del león, representación de fuerza y valentía guerrera. Biedermann (1993, pp. 123-124) y Cirlot (1994, pp. 145-146).

Ayala insiste y recurre con frecuencia al proceso de animalización, de bestialización momentánea o perdurable, que afecta a los personajes de sus relatos. Así, en *El fondo del vaso*, la figura del cordero se relaciona frecuentemente con la víctima; José Lino, el protagonista culpable, se considera por su parte un cordero criado para la matanza.

En la obra de Kafka, en tanto, la figura del perro como símbolo de fidelidad y vigilancia, es empleada como forma de enfatizar la sumisa limitación del acusado Joseph K. Mediante un proceso de identificación con un perro, K acepta pasivamente la sentencia de ejecución, sin nunca haber logrado ver al juez. Con la imagen del cuchillo que hacen girar dos veces clavado en el corazón, exclama: “«¡Como un perro!»,” dijo; fue como si la vergüenza debiera sobrevivirlo” (Kafka, 2004, p. 214).

Esta asimilación de un ser humano disminuido —sin posibilidades de solucionar su situación y por ende, carente de salvación—, con un sacrificio animal, podría vincularse acaso con ciertos aspectos de la tesis doctoral de Giuseppina Pastorelli, “L’immagine del cane in Franz Kafka”. Allí la autora recupera ciertas ideas de Günthar Anders para sostener que el término “vergüenza”, al cierre de la novela, “è dunque probabilmente quella dello scettico, del miscredente, di chi non è in grado di vivere all’interno della legge, legge che anzi disconosce, ma pure ne pagherà le terribili conseguenze” (Pastorelli, 2015, p. 175).

Según apunta Steiner,

Kafka vivió el pecado original [...] Estar vivo, engendrar otra vida, era pecar. Contra el furioso padre. Contra la santidad perdida de una creación que el hombre ha convertido en algo corrupto y sórdido [...] la supervivencia implica las mentiras, los fracasos del amor, el sufrimiento [...] Vivir es estar condenado a cadena perpetua. Esta es la dinámica metafísica, pero también privada, de *El proceso*. (Steiner, 1997, pp. 295 - 296)

Debemos destacar en este punto la semejanza entre los funcionarios de *El proceso* con la figura del progenitor presentada en la kafkiana *Carta al padre* (1919); el autor evoca y transcribe, en un párrafo de la misiva, precisamente la última frase de *El proceso*: “... yo había perdido ante ti la confianza en mí mismo, trocándola por un ilimitado sentimiento de culpa. (Recordando esta falta de límites, escribí cierta vez de alguien, acer-

tadamente, que «era como si la vergüenza tuviera que sobrevivirlo»).” (Kafka, 1995, p. 86).

La exclamación final de K., personaje cuya auténtica individualidad ha sido anulada y quebrantada en el transcurso del año de iniciado su proceso, puede vincularse con la reacción de José Lino, al desprenderse de las falsas ilusiones para llegar al desencanto final del mundo y sus vanidades. En la tercera parte de *El fondo del vaso* Ruiz se encuentra recluido en prisión, a causa de un asesinato no aclarado. Una visita de su esposa en la celda, en la que le confiesa su infidelidad como forma de venganza para devolverle la misma afrenta, le permite por fin ver la luz en medio de tantas falsedades: “se ha roto [...] aquella laberíntica tramoya de relaciones sociales [...] el teatro se ha quedado solo y el personaje, poco a poco, vuelto hacia sí mismo, comienza a tocar el fondo de su propio vaso” (Hiriart, 2008, p. 111). En el desenlace, tras un implacable autoanálisis, Ruiz llega al fondo de su ser, a la revelación de su miserable condición humana, y comprende finalmente por qué se dieron las circunstancias en las que se vio envuelto y que lo llevaron a su penosa situación. Si bien no es culpable del asesinato, sí carga sobre sí con otras muchas culpas por las que merece ser castigado. El encuentro y compenetración del personaje con el fondo de su conciencia es el momento supremo de la moralidad: el desnudarse de la conciencia de José Lino en soledad al caer en “el fondo del vaso”, perdida ya la red de relaciones y convenciones sociales en las cuales se asentaba su vivir.

Breve conclusión

Según habíamos comentado, el crítico Ricardo Gullón entendía que podrían encontrarse algunas semejanzas superficiales entre las obras de ambos autores; por nuestra parte creemos posible matizar esta afirmación, tomando en cuenta ciertos aspectos que entendemos las aproximan.

Tal como vimos, en *El proceso* pesa sobre el detenido K. una culpa no expresa ni develada y en *El fondo del vaso* tampoco se nos revela la verdad tras el asesinato. En los dos casos los motivos de condena no se esclarecen, si bien queda flotando en la conciencia atormentada de ambos condenados una ambigua sensación de culpabilidad. Tanto K. como José Lino aceptan de alguna manera su condición de “culpables”, cuya culpa pasa, en última instancia, por formar parte de la falible humanidad.



Encontramos así también un punto de encuentro importante entre el humorismo kafkiano y el “histrionismo” de Ayala, precisamente basado en el interés de ambos autores por explorar los límites de la condición humana. En las dos novelas observamos una fusión entre lo trágico y lo cómico-grotesco, pues Josef K. y José Lino Ruiz cometen una serie de errores, muchas veces lindantes con lo ridículo, que sin embargo los llevan inexorablemente a su condenación. De este modo, podemos pensar a partir de ambas lecturas que el camino de indagación de los motivos profundos que intentan explicar las conductas humanas se torna, muchas veces, confusa tragicomedia.

Referencias

- Ayala, Francisco (1995). *El fondo del vaso*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Baquero Goyanes, Mariano (1981). Prólogo. En *Francisco Ayala. Muertes de perro, El fondo del vaso* (pp. 9-38). Madrid: Espasa-Calpe.
- Biedermann, Hans (1993). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Borges, Jorge Luis (1944). Francisco Ayala: “El hechizado”. *Sur*, nº 122, Buenos Aires.
- Cirlot, Juan-Eduardo (1994). *Diccionario de símbolos*. Bogotá: Editorial Labor.
- Hiriart, Rosario (2008). *Las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv248>.
- Kafka, Franz (1953). *Diarios, 1910-1923*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Kafka, Franz (2004). *El proceso*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Kafka, Franz (1995). *Carta al padre*. Barcelona: Edicomunicación.

Mermall, Thomas (1984). *Las alegorías del poder en Francisco Ayala*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Salazar, Elisa Pilar Martínez (2019). *La recepción de la obra de Franz Kafka en España (1925-1965)*. Universidad de Zaragoza.

Steiner, George (1997). *Pasión intacta, ensayos 1978-1995*. Bogotá: Siruela

Garbisu Buesa, Margarita (2009). Letras españolas, letras extranjeras (VIII). La primera recepción de Kafka en España. *Rinconete*. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/noviembre_09/19112009_01.htm

Gullón, Ricardo (2006). *Francisco Ayala: "Los usurpadores."*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Pastorelli, Giuseppina (2015). *L'immagine del cane in Franz Kafka*. Florenzia: Firenze University Press.

