

Rafael Angel Herra

JOSEPH K., O LA BELLEZA DEL ACUSADO (*)

Summary: *This essay tries to demonstrate, in an immanent reading, that development and conclusion of Kajka's novel Der Prozess is based on an elaboration in the feeling of a culpability a priori vaguely adscribed to the protagonist. An external, psychosociological reading shows passages where the fiction text and guilt toward Kafka's father cross at each other. Herra's position on Aesthetics: art is a special codified creation of alternative fictional realities which are born in order to survive but fail.*

Resumen: *Este ensayo trata de mostrar, por una lectura immanente, que el desarrollo y la conclusión de El proceso de Kafka se elaboran sobre el sentimiento de una culpa a priori vagamente atribuida al protagonista. La lectura psicosocial, externa, revela pasajes en los que se cruzan el texto de ficción y la culpa frente al padre. La posición estética de Herra expuesta aquí asume que el arte consiste en la creación de realidades ficcionales alternativas que se forjan para sobrevivir pero fracasan.*

Las primeras líneas de *El proceso* dan una pauta que no cambiará: "Alquien debió haber calumniado a K., pues sin que hubiera hecho nada malo, fue arrestado una mañana" (1). Este juicio programático incluye la ruptura de la normalidad (por donde se inicia la acción narrativa), el contrapunto perpetuamente revertido entre culpa e inocencia (lo cual sitúa la actitud de K., la del narrador y los predicados de la justicia), la sorpresa (reiterada, y con

(*) Este texto forma parte de un libro de R.A. Herra, de próxima publicación, titulado *Lo monstruoso y lo bello. Ensayos de estética* (Editorial Universidad de Costa Rica, 1987).

múltiples efectos literarios), lo extravagante de la justicia (en la persona de los inspectores y de cuantos tendrán algo que ver en el proceso), y, entre otros signos, el papel simbólico de la puerta de la ley (como paso frágil de una realidad a otra) (2).

Nos proponemos estudiar el texto desde la perspectiva de algunos subtítulos o pasajes privilegiados. Como recurso de lectura señalaremos las asociaciones léxico-semánticas relativas tanto a la *justicia* como a la *actitud* de K. Compararemos finalmente el texto consigo mismo, es decir *El proceso* con el relato del capítulo IX, *Ante la ley...*, lo monstruoso frente a lo bello. Trataremos de determinar en fin, por una lectura immanente al texto, si la oposición revertida entre culpa e inocencia produce un efecto textual de culpabilidad originaria por parte del protagonista. En principio hay en esa polaridad una indefinición tan señalada que hace angustiante la relación texto-lector. ¿Surge esta tensión en la presencia de aquella culpa originaria? Pensamos que la lectura *indicial* de opuestos como bello/feo, víctima/verdugo, ley/falta, amigo/enemigo, bueno/malo, etc., nos lleva en esa dirección.

Abismarse en la inmundicia

Capítulo V, el verdugo hermoso, y una exclamación, casi al final: "aquí nos hundimos en la inmundicia" (Pr 68). Esta frase es sintomática de la contaminación total, *leitmotiv* del texto: es sucio el habitat del organismo de justicia, son sucios quienes le pertenecen, incluso los abogados. En conjunto la consonancia se repite: los libros de los jueces, los jueces de instrucción (los grandes jueces son inaccesibles); las cedes, las personas, todo merece esta exclamación por parte de K.: "¡Que su-

cio es todo aquí!" (Pr 4). Se habla además de indecencia, corrupción, seducción (= engaño) de los inocentes, vanidad de los jueces, desprecio, pavor, inaccesibilidad de la ley, secreto, relaciones personales, imposibilidad de mejoras, aire pesado de los tribunales (simil infernal), perversiones sexuales, signos indescifrables, signos presagiantes, agotamiento de las fuerzas, sumisión, humillación, infinitud del proceso, etc. (3). Ningún personaje perteneciente a la justicia se destaca por atribuciones positivas, excepto -relativamente- aquel funcionario al que sus colegas visten bien para que los represente (especie de relacionista público que lava la cara sucia del organismo). También hay jueces falsa y maravillosamente "retratados" por Titorelli -la belleza ficticia, el artefacto del óleo reemplaza las carencias de un cuerpo mísero. El más bello de todos los servidores de la justicia es el verdugo que azota a Franz.

Pero, desde luego, el acusado ostenta una belleza suprema. Esta creencia siniestra se remonta al vínculo sagrado entre signos y monstruos (*semeia kai terata*, Marc. 13): el monstruo anuncia algo, su figura ha sido tocada por la mano de Dios o, en el caso de K., por la mano del Dios-Demonio de la justicia. En el fondo de esta paradoja de la obra de arte se dice que lo monstruoso, para que sea tolerable, debe entenderse como signo, es decir como algo que está en sustitución de esa verdad horrenda, insoportable en sí misma. K. es bello y feo, su rostro encarna señales presagiantes. En los labios del acusado se puede leer la condena (*Zeichnung der Lippen = Verurteilung*, Pr 128). Cuando se está ya condenado, aún sin haberse pronunciado la sentencia, los labios se dibujan de cierto modo, entonces los demás acusados pueden interpretar la condena en los trazos. Repitémoslo: K. aparece ambigüamente en el texto, a los ojos de los otros es bello y monstruoso, lleva la señal de las bestias, el mensaje hacia el porvenir, la siniestra revelación de cuanto sucederá. K. es bello para Leni, la enfermedad del abogado, pues Leni encuentra bellos a todos los acusados -¿perversión de la sensualidad que se exalta con el acoso y la muerte? Se trata de una belleza horrenda, el límite de lo repugnante. Pero también hay quienes ven feo a K.: "¡No lo pintes, es un hombre feo!" (Pr 110), grita una de las niñas que rodean a Titorelli.

Esta ambigüedad sintomática de lo bello/feo es comprensible en parte si se considera la perspectiva del *otro*. Quien mira al condenado, define lo bello o lo feo según lo que *constituya* en él. Comparativamente con *La metamorfosis* el papel de los

otros es, sin embargo, más complejo en este relato. Tanto Gregor Samsa como Joseph K. sufren una degradación que va de su persona hacia el monstruo y la nada. Gregor será finalmente cosa (*Zeug*). Poco antes de su ejecución, cuando Joseph K. camina formando un solo bulto con los verdugos, el narrador dirá que las tres personas forman una unidad sin vida (*lebloses*, Pr 162). Obsérvese, además, que predomina aquí la perspectiva del narrador, quien asume la función de *otro* frente a K. Tómese en cuenta, igualmente, que este narrador no es del todo omnisciente, aunque en la forma se presenta como si lo fuera: sabe más de K. que de la justicia (sobre la justicia hablan los personajes, las situaciones, ilumina como un haz de luz persecutorio a este hombre y deja el resto en la penumbra, perceptible apenas por el efecto parpadeante de las palmarias, o sometido a la presión atmosférica, al aire irrespirable, a los procedimientos inacabables y secretos, a los discursos indirectos sobre los procedimientos. Para el narrador K. es también *leblos*, sin vida. Al culminar el relato, conoce su vergüenza y la perpetúa, narrador taimadamente agresor que raras veces señala la miseria de la situación (reconoscible sólo por actantes), pero que persigue obsesivamente a K., casi como su doble, por los laberintos. Una vez exclama: "Ein hässlicher Anblick!, (¡Horrible escena!, Pr 79), pero este es casi el pensamiento de K. -con el que suele enviscarse frente al jefe de oficina, el tío y el abogado.

El cuarto de trastos viejos del banco tiene una puerta: si se la abre, se manifiesta lo horrible, la réplica metonímica del propio proceso; si se la cierra, se produce la ilusión de un viejo sueño que consiste en acabar con el mal cerrando los ojos. Detrás de la puerta, todo es sintomático: el cuarto está sucio, como el proceso; es algo cercano, como el proceso; es la evidencia del castigo (de un castigo dudoso, por cierto), es lo bello y lo monstruoso del verdugo, cara visible, hermosa, de un aparato horrendo de persecusión.

Más adelante, por cierto, los verdugos de K. no serán elegantes ni hermosos, sino grotescos. Lo grotesco se intercambia con el horror en toda la novela. El acuchillamiento produce un efecto teatral: ¿en otros tiempos la ejecución pública no fue acaso un espectáculo? En el texto, sin embargo, esta teatralidad grotesca logra un resultado de atenuación, por un lado, y paradójicamente de crueldad, por el otro. Joseph K. no ha visto jamás a los jueces, no ha sabido por qué se le condena, y lo ejecutan los más ridículos verdugos que existen. La belleza del acusado se hunde en la inmundicia: su ejecución es una pirueta vergonzosa.

Las tres diosas y la persecución

Titorelli es corrupto y productor de belleza. Delante de K. retoca un cuadro al pastel. El arte niega a la realidad, la transforma o la sustituye metafóricamente. Los jueces miserables resultan inmensos y poderosos, sin esa porquería que los rodea por todas partes. El detalle de la diosa de la justicia es una metáfora de la persecución de K., representa la función del arte frente a la realidad novelística. Esos trazos esfumados del pastel son la alegoría de la justicia, es cierto; pero el pintor quiere lograr una síntesis con la diosa de la victoria: la figura vale por dos, ambas diosas son una y la misma, la justicia es ciega y victoriosa. Pero eso no es todo: Titorelli sigue haciendo retoques: K. ve una nueva deformación del signo inicial, las diosas se funden en una tercera, la diosa de la caza -trilogía bestial, como Hécate-, y la acción de la justicia se connota con los espacios semiológicos de la cacería, la depredación, la rapacidad, el perseguido y el perseguidor, el acoso perfecto y la fuga imposible.

Este desplazamiento de signos se relaciona con dos cuestiones fundamentales: el peso de los otros, ya señalado, y la sensación de cosa.

Varias veces tiene K. el sentimiento de ser cosa o de ser mirado: "se negociaba sobre su cabeza como sobre una cosa" (Pr 55); "como si se negociara sobre él encima de su cabeza" (Pr 96); "esas miradas pesaron sobre K." (Pr 63). Frases así revelan el clima general, aun cuando no se lo señale textualmente. El sentirse cosa frente a los otros y el soportar su mirada manifiesta ciertas ambivalencias. El que es objeto, el que se deja reificar, resulta programado por los otros. Visión del castigo y de la pasividad del castigado, ahí se define un vínculo perfecto, perfectamente simétrico, entre la víctima y el verdugo: pasividad/actividad, receptividad/acción, culpa/castigo. La resistencia sería subversiva contra el castigo o la inculpación. La resistencia de K. suele ser vana y pobre. Predominan las situaciones pasivas, los arrebatos coléricos o la actitud orgullosa frente a un inferior en la escala social (muy bien asumida por K. ciertamente).

La mirada de otro puede provocar una sensación de cosa, o bien el movimiento inverso, más temible aún. Este movimiento es el de la conciencia, la desagregación, el vértigo de duplicarse, y en cierto modo la autopenalización. La mirada del otro es mi otro yo, es decir, yo mismo, viéndome, negándome el ser reificado, pero arrojándome en el escándalo de mi propio espejo. K. oscila entre las sensaciones de cosa y la desagregación. Las perso-

nas que encuentra son representativas de estos dos movimientos: unos lo objetivan y otros lo duplican. Lo objetivan (y con ello en cierto modo lo condenan) quienes tienen que ver con el aparato de justicia, incluso tangencialmente. Los demás acusados llegan a encarnar su doble simbólico. Si K. es sumiso con quienes lo cosifican (el juez, el abogado, las niñas perversas, etc.) es agresivo con quienes le reproducen como en un espejo y leen incluso en sus labios la condena de K. y la propia.

Comparando con el canon de los relatos tradicionales (y sobre ello volveremos a hablar más adelante), las ayudas que recibe K. son ineficaces; provienen, generalmente, del otro lado, es decir de quienes de algún modo pertenecen a este *Gericht-sorganismus* (Pr 89) irreversible: la diosa de la justicia es diosa de la caza, y K. es su presa. El cazador rastrea, interpreta signos, prevé, descubre y dispara. Ya Platón interpretó la investigación como caza. En este proceso, sin embargo, no se denota jamás una investigación, sino tan solo procedimientos corruptos e interminables.

El juego de los signos funciona al revés. K. vese sumido en situaciones que se le escapan, lo dominan, lo acechan, signos erráticos o explicaciones infinitas y oscuras, como cuando habla con Huld o con el italiano en el banco. El narrador mismo parece reforzar los signos equívocos, dejando las cosas en la penumbra. Hay miradas que se arrojan los verdugos (Pr 164), signos que hace el juez de instrucción (Pr 37); cuando el protagonista busca el juzgado piensa en reconocer el edificio por algún "signo que él mismo no se había imaginado" (Pr 30). Así también proliferan las funciones sígnicas extrañas: las niñas que rodean al pintor, la mujer lavando ropa blanca en la antesala del tribunal, la débil luz de palmatorias (cuando hay luz eléctrica), o en el plano gramatical, el empleo de la voz pasiva con el cual el narrador camufla al sujeto de la justicia: "K. fue informado telefónicamente", "se le llamó la atención sobre..." K. war telephonisch verständigt worden... Man machte ihn darauf aufmerksam... (Pr 28); y, como estos, muchos otros signos sorprendentes contribuyen a producir los efectos de la ficción, envolviendo a K. Como en la novela fantástica, lo extraordinario se infiltra en lo normal-cotidiano: casi todos los interlocutores del protagonista saben de su proceso, los mensajes quedan incompletos, las situaciones son bruscas, inusitadas (para el lector, aunque en el texto reclaman su derecho propio). Tampoco hay verdad posible, ni culpa señalada, ni acusación conocida en sus contenidos; la justicia no se limita a provenir

de un aparato corrupto, la justicia también es sacralizada. A todo esto se opondría la tarea imposible de exponer en la demanda la vida entera sin omitir el menor detalle, discutirla (Pr 94), ¿pero serviría de algo semejante esfuerzo? ¿Piensa K. que es su vida la que está en duda? ¿O es la vida de todos los hombres? -“¿Podría K. solo representar a toda la comunidad de los fieles (Gemeinde)?” (Pr 152). Miriada de insinuaciones, trancos indicios, los signos llevan ciertamente a algo: el texto nos dirá más tarde de qué se trata, al menos en nuestra lectura.

Las puertas que llevan a otra realidad

Existe una isotopía de las puertas en *El proceso*. Nada extraño: la literatura, la imaginería sacra, las leyendas, los cuentos abundan en umbrales y puertas, o puertas-espejos. Cuando se traspasa esa línea, algo sucede; cambia la acción drásticamente, cae una ciudad o se pierde el paraíso.

En el cuarto de trastos, detrás de la puerta, hay un verdugo. Se trata del castigo infiltrado en lo cotidiano (el banco, el trabajo de K.) También hay otra puerta en la sala del tribunal. La mujer le dice: “Cuando entre usted, debo cerrar; nadie más tiene derecho a entrar” (Pr 32); esa puerta se abre para que el acusado penetre aquel espacio, y se cierra -cierre y símbolo premonitorios, porque ya nunca más podrá abandonar la putrefacción de la justicia. Más adelante, el capellán de la prisión le refiere a Joseph K. lo que se lee en los escritos introductorios a la Ley: la fábula del hombre del campo que se llega a la ley, pide entrar y el guardián se le impide. Pasa el tiempo, y al final de su vida pregunta: “Todos aspiran a la justicia; ¿por qué entonces, durante tantos años, nadie, excepto yo, ha pedido entrar?”. El guardián le responde: “Aquí nadie podía entrar, pues esta puerta te estaba destinada. Ahora me marchó y la cierro” (Pr 156).

Coincide el dibujo textuado de los dos accesos (el que lleva a los tribunales y el que cierra el paso a la Ley), trátase de dos oraciones casi idénticas, como una figura frente al espejo; y, sin embargo, por sus contextos narrativos específicos ambos textos enuncian realidades presumiblemente distintas, núcleos de significación aparentemente opuestos entre sí. El protagonista llega al umbral, la puerta está abierta: en el primer caso traspone el límite y entra para naufragar en la atmósfera repugnante de la justicia; en el segundo caso, la puerta resulta infranqueable, aunque el acceso por ella le haya sido reservado exclusivamente al protago-

nista (por quién, no se dice, como tampoco se sabe específicamente quién condena a K.). En ambos textos la forma gramatical es impersonal o la fuente de la prohibición queda oscura. *Vor dem Gesetz* se constituye como metáfora frente a las angustias de *Der Prozess*. En otras palabras: la realidad de la justicia es tan horrenda que es sustituida por una ficción de la ley (esta parábola, que tal vez habrá que considerar más bien como antiparábola) cuya enunciación misma es contradictoria; la ley no se conoce, es inaccesible, y de ella sólo se expresa (por boca del guardián) el enunciado de su inaccesibilidad. *Vor dem Gesetz* como texto de ficción (sub-texto aquí) reemplaza a la sucia realidad del texto al que pertenece (*Der Prozess*); en éste el narrador señala que Joseph K. se guiaba por el deseo de comprobar “que el interior de esa justicia era tan repugnante como su exterior” (Pr 52). *Vor dem Gesetz* actúa formalmente en su contexto narrativo como proyecto parabólico-metonímico dirigido a velar, transformar, traspasar, sustituir y rehacer la sucia evidencia de la ley. Puede pensarse que este proyecto acaba en el fracaso.

De la interpretación imposible

Hay esfuerzos por explicar la fábula del hombre ante la ley, pero todos llevan a un callejón sin salida. La prohibición de acceso a la ley coincide con la imposibilidad de la exégesis, lo que equivale a no poder entender tampoco la justicia, y esa imposibilidad a su vez, en lenguaje simbólico, significa que subsisten en el enigma la acusación y la condena de K. Las dos historias -la del proceso y la del hombre del campo- se unen en un laberinto de sentidos inagotables, envizado entre dos extremos: la justicia o es sucia o es inaccesible. El narrador juega con los posibles intérpretes de la narración. ¿Pero hay que asumir la imposibilidad completa de interpretación?

Don Quijote, por ejemplo, enloqueció cuando quiso entender los textos. El delirio nace de la interpretación irrealizable menos en el sentido que en la forma: la “claridad de (la) prosa” se opone a “intrincadas razones” (= la razón de la sinrazón...). A Don Quijote “llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros”, su reino de locura fue el material enunciado, lo que los textos presentaban como batallas, encantamientos, gigantes, requiebros y otros “disparates imposibles”. El delirio del caballero es su fuente de sentido.

El narrador de *Der Prozess*, en cambio, subvierte los sentidos puestos por él mismo e inhibe a los

intérpretes cualquier interpretación. Dando un salto breve hacia el autor, puede asumirse sin duda alguna que Kafka no quiere presentar las claves de sus textos. Cuando algo parece una clave, su misma descodificación conspira contra los nuevos sentidos. Hay que leer a Kafka sin recubrirlo de conceptos, como decía Adorno (3), aunque la tendencia de lectura corre a la inversa, sus textos agreden al exégeta y demandan exégesis: Prometeo, dios de la luz, resulta oscuro.

Igual que en el cuento *Prometeo*, el narrador vuelve sobre sus pasos, revierte sus juicios, se pone en duda: "Por ahora, al menos, se considera probada tu falta. —Pero yo no soy culpable, dijo K., es un error. ¿Cómo puede ser un hombre culpable en general? Todos somos hombres aquí, el uno como el otro. —Es cierto, dijo el cura, pero así acostumbran hablar los culpables" (Pr 154). Léase así mismo otro texto: "La justicia no quiere nada de tí. Te admite cuando llegas y te libera cuando de vas" (Pr 161). En otras palabras, la ley (el sentido de los signos) escapa al juicio humano (Pr 160). Como representante de la ley en la fábula, el guardián es su palabra, cuanto dice no es simplemente verdadero, sino *necesario*. Si es así —le responde K. al capellán— la mentira se convierte en orden universal (*Weltordnung*, Pr 160). Lo cual es cierto en la novela; el *Weltordnung* es la conspiración de las significaciones: la justicia, por ejemplo, se manifiesta a cada instante como algo corrupto en *Der Prozess*, pero resulta intocable, tan intocable como lo sagrado, en la fábula del hombre ante la ley: ¿se trata de dos conceptos de justicia y del mismo signo con significados proliferantes? Lea el lector lo que quiere, como tal vez procura lograrlo el narrador; pero sí es claro lo que está dicho ya: la relación entre K. y el hombre del campo, la señalación contradictoria de la justicia denuncia dos planos de realidad distintos o, si se quiere, dos efectos: un efecto reemplaza al otro, la justicia incognoscible sustituye a la justicia corrupta, el mundo sustitutivo salva pero con una salvación inaccesible, imposible. El enigma de la *dike* guerrera que va como Artemisa tras las huellas de K., se traspasa a esta otra justicia sobre lo que los intérpretes dicen: "la comprensión correcta de una cosa y la mala interpretación de la misma cosa no se excluyen completamente". O bien, como se lee en la misma página: "La escritura es incambiable y frecuentemente las opiniones son sólo una expresión de la desesperación frente a ella" (Pr 156). El sentido del texto es fuente de sinsentido.

Joseph K., igual que el lector, aspira a interpretar, pero sucumbe. La novela abre significaciones que luego cierra. Don Quijote, por su parte, enloquece sin comprender, su locura convierte al texto en realidad sustitutiva del sentido: "Y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo". El paisaje de su locura se coloniza con los fantasmas textuales (monstruos, encantadores, doncellas, caballeros); las "soñadas invenciones" que suministra la palabra, el acto de leer con sus mil efectos, le permiten construir su mundo alternativo, texto y delirio se entrelazan se fusionan, forman el mismo territorio: la realidad es texto.

K., por el contrario, no puede reemplazar su realidad por la ficción textual, y fracasa desde el principio. En su experiencia, penetrar el sentido, saltar hacia el texto, equivadría a adentrarse en la casa de la ley, fundir realidad y palabra como Don Quijote, interpretar lo inaccesible. Pero su significación no está en ninguna parte, ni en el artefacto de la ficción parabólica misma (el hombre ante la ley). El sentido es como el mensaje imperial, que ha sido emitido pero jamás llega; éste, sin embargo, es al menos soñado por el interlocutor del narrador. La significación de la justicia, para K., no se resuelve ni en el sueño ni en la locura; se resuelve en la muerte, es decir queda irresuelta. Tampoco hay regreso posible, como en Don Quijote, ni absolución.

El mismo silencio de lo inextricable se halla en otros textos de Kafka. Releamos solamente el que habla de Prometeo:

"Sobre Prometeo informan cuatro leyendas:

"De acuerdo con la primera, fue encadenado al Cáucaso porque había traicionado a los dioses en beneficio de los hombres; y los dioses enviaron águilas a comerle el hígado que le crecía constantemente.

"De acuerdo con la segunda, Prometeo, por el dolor que le producía los picotazos, se apretaba cada vez más con tal fuerza sobre las rocas que terminó identificándose con ellas.

"De acuerdo con la tercera, cuando hubieron pasado los milenios, se olvidó su traición. Los dioses olvidaron, las águilas olvidaron, él mismo olvidó.

"De acuerdo con la cuarta, sobrevino el cansancio de lo que ya no tenía sentido. Se cansaron los dioses, se cansaron las águilas, la herida se cerró de cansancio.

“Quedó sin explicación la montaña. La leyenda trata de explicar lo inexplicable. Puesto que surge por lograr la verdad, la leyenda debe caer nuevamente en lo inexplicable” (4).

Como en *El proceso* aquí también el narrador subvierte los códigos antepuestos al signo, la relación signíca preestablecida (5). La interpretación se desplaza hacia una clave que luego el mismo texto suprime. Aquí, más que en otra parte, funciona la entropía del sentido: el sentido se desagrega completamente, estalla (6).

Los pliegues del texto

Existe una tensión entre culpa e inocencia. *Der Prozess* entero es el relato de esta tensión. Mientras K. se cree inocente, el “organismo de justicia” lo asume como culpable. Defendiéndose, no indaga seriamente de qué se le acusa. Tampoco el acusador señala motivos. Parece bastar que la acusación exista para que sea verdadera, como dice el protagonista del relato *En la colonia penitenciaria*: “El principio con base en el cual dicto sentencia reza así: la culpa siempre es indudable” (7). El narrador mismo asume su ambigüedad: primero señala en el *incipit* que K. no había hecho nada malo cuando fue arrestado, pero el clausurar el relato acentúa el detalle de la vergüenza que debía sobrevivirlo -mera opinión suya, por cierto, pero grave en insinuaciones: *als sollte* introduce gramaticalmente sus conjeturas, y no una alocución con efecto de verdad (8).

No hay conclusión posible: si K. es culpable, su castigo fue justo y la justicia corrupta sería justa, pero tal absurdo no se desprende del texto. Si K. es inocente, se esperaría que su inocencia quedara libre de toda sospecha -lo que no ocurre-, más aún considerando la estructura narrativa, cuyo ojo, como el de una lente cinematográfica, persigue a K. por todas partes y deja en la penumbra lo demás, o lo trasmite por medio de los otros personajes.

Admitamos una ambigüedad en el presente discurso sobre *El proceso*. Hemos dicho que la novela rechaza la interpretación unisémica. El texto mismo se quiere ininterpretable, estalla cuando lo rozan los conceptos, las descodificaciones. Sobre ello existen enunciaciones explícitas: no hay acceso a la ley, la ley es inexplicable, prohibida, o simplemente corrupta, pero estos atributos se refieren a momentos diferentes de la ley, a planos distintos. Aceptémoslo así. Aceptemos que esta contradicción de la justicia es insuperable. Pero reconozcamos la existencia de ciertos efectos indiciales sobre

el lector; esos efectos echan sus raíces en el texto, en frases apenas dichas, o dichas como insinuación, como doble sentido, o como un sentido por construir, por ejemplo las dos frases de la página 158 citadas en el párrafo anterior.

¿De dónde parten? Pensamos que provienen, como siempre, de la forma narrativa, de los giros estilístico-semánticos y de la fábula, por un lado, y, por el otro, de la tensión emocional que suministra la polarización justicia/injusticia, al producirse el sentido de la obra. En el desarrollo de esta producción intervienen los datos estructurales del polo emisor y cargas emocionales y conceptuales del lector, según lo veremos más adelante en el ensayo sobre *El hecho espectacular*.

El lector tiene hábitos y necesidades encarnadas de justicia, no importa cómo prejuzgue su definición; lo importante, para él, es que *hay* actos justos y actos injustos. El texto, por designio propio, se pretende ininterpretable, pero fracasa en ello, pensamos ahora, porque tiene fallas, hace guiños, muestra pliegues, funciona con indicios; en otras palabras, el texto actúa sobre el lector como si estuviera destinado a subvertir su noción de justicia. No hay un sentido fijo, no pretende tampoco el relato administrar su interpretación última y parece imponerse, en cambio, una tarea de exégesis infinita. Pero -digámoslo de una vez- el lector siente que K. es culpable e inocente al mismo tiempo, mientras que la justicia es corrupta como aparato administrativo (en *El proceso*) e inaccesible como Ley (en la fábula del hombre del campo).

La reversión de las polarizaciones arroja luz sobre esta contradicción entre ambigüedad total e indicios de sentido.

El proceso subvierte una serie de polarizaciones del relato tradicional. Hemos señalado ya la crisis de lo bello y lo feo: K. es bello para Leni, como todos los acusados, y es feo para las niñas que merodean en torno al pintor. La justicia es fea, corrupta, espantosa; pero también se eleva a la belleza del arte cuando sus jueces se hacen pintar en óleo magníficos; es bella y fea en sus verdugos, bella y fea en sus funcionarios, bella y fea en sus mujeres.

Existen otras rupturas de la polaridad. Resulta ilustrativo comprender aquí la función de las ayudas. Al contrario de los cuentos de Hadas, por ejemplo -y ellos representan claramente el esquema básico de la acción en el relato tradicional: sus héroes, en efecto, no actúan solos, hay fuerzas que les ayudan y fuerzas que se les oponen-, al contrario, pues, de este *topos* las ayudas que recibe Joseph K. son improductivas. Pareciera, más bien,

que sus colaboradores (espontáneos, por cierto, según suele acontecer en los *Märchen*) se mutan sutilmente en anti-colaboradores, como si el Hada enmascarase a la bruja y el viejo venerable al dragón. Lo que luce bien resulta malo. Sobre el acusado Block se dice: “¿era el proceso el que lo llevaba de un lado a otro y no le dejaba reconocer dónde había amigos y enemigos?” (Pr 140). En el fondo la polaridad misma de bien y mal se ve traslocada desde el principio. En otras palabras, el bien y el mal preexisten a lo más en la subjetividad del lector, o deben ser reconstruidos por éste en presencia del texto, pero el texto no apoya, más bien obstaculiza el esfuerzo de reconstrucción.

También hay confusión en el cuento del capítulo IX. Parece una parábola, pero debería llamarse antiparábola porque su lectura es indescifrable, la enseñanza moral es antienseñanza, la conclusión edificante es contraedificante; lo que Joseph K. más aspira a encontrar en ese relato resulta ser lo más lejano; lo que debería estar próximo como experiencia moral se halla infinitamente lejos. El espacio religioso que enmarca al narrador y al escucha parece connotar que tampoco la fe ofrece algo y que por esa vía no hay ni interpretación ni, por lo tanto, salvación posible; el intérprete da líneas de acción, y en este caso no las hay: la parábola es contra-parábola. La edificación moral resulta subvertida.

Conectada con estas polarizaciones, la de culpa e inocencia es la más importante de *El proceso*, pero es así mismo ambigua. Dentro de las interpretaciones posibles (y esta posibilidad es la de cada lector), aun considerando el desorden perpetuo de polisemia al que arrojan los grandes trazos del libro y su voluntad misma, proponemos la lectura indicial en estos términos: Joseph K. es portador de una especie de *culpa originaria* o culpa *a priori* constantemente subvertida y reafirmada. El juego de contrapuntos indiciales, las insinuaciones con que se entretajan los conceptos de justicia, acusación, defensa, ley, culpa e inocencia, tienden a estructurar un núcleo conflictual y, sobre todo, el desenlace como algo que sólo puede originarse en el apriorismo de la culpa.

La culpa es imputada, sugerida, prefijada por discursos indirectos, por significaciones que una vez dichas se sesgan y desordenan o estallan, para aflorar nuevamente poco después. En esta dirección hay dos textos importantes (9), hacia el final de la novela. La indicación espacial es necesaria, y no por simple extravagancia. Lo dicho al final resulta conclusivo, lo último envuelve retrospectiva-

mente al texto ya construido, lo reconoce como desde una atalaya, lo asume aun con sus reversiones. Por el fenómeno de autogeneración textual muchas formas se van iluminando únicamente al concluir el discurso, pues, como dice Hegel, el buho de Minerva emprende el vuelo al atardecer, la conciencia superior de la escritura acontece con el crepúsculo de las últimas líneas. Al cerrarse el capítulo IX se dice: “la justicia no quiere nada de ti. Te admite cuando llegas, y te libera cuando te vas” (Es nimm dich auf, wenn du kommst, und es entlässt dich, wenn du gehst).

K. está condenado *a priori*, y no sólo por un aparato de justicia infame. Ya que la ficción literaria es un mundo *per se*, sustitutivo, realidad de reemplazo que se forja el escritor, podríamos decir que es el texto mismo quien condena a K. La culpa originaria nace en la escritura indicial. La escritura no es sujeto de interpretación, es la interpretación quien es sujeto de la escritura. El texto reemplaza a la realidad (es decir, a la culpa) como en Don Quijote sustituye a la historia. El texto infesta. Infesta a Don Quijote con sus fantasmas, infesta a Joseph K. con su inculpación vaga, enigmática pero concluyente. Releamos la cita de la página 154: “Por ahora al menos se considera probada tu falta. -Pero yo no soy culpable, dijo K., es un error. ¿Cómo puede ser un hombre culpable en general? -Es cierto, dijo el cura, pero así acostumbran hablar los culpables”.

El texto condena a Joseph K., el texto productor, el texto demoníaco, el texto cazador como el dibujo al pastel de la justicia, victoria alada, diosa de la caza, y condena con indicios, con las inclinaciones del narrador (voz pasiva, que oculta al agente de la ley, iluminación de K. y penumbras del entorno, envizcamiento frecuente de su palabra relatora con los pensamientos del protagonista y las revelaciones de los personajes. Nadie dice, por cierto, que el acusado sea culpable o inocente. El relato subvierte esta relación o -lo que es igual- la deja abierta. Pero ahí, en esa red de interconexiones textuales, que sólo está escrita en lo no escrito, en lo escrito a medias, en lo que queda por escribir en la imaginación del lector, se lee entre pliegues la culpa originaria.

Consideremos el libro ahora en esa dirección: la culpa originaria.

Mis escritos trataban de ti

En sus esfuerzos más bien retóricos y poco efectivos, K. se ocupa menos de probar su inocencia

que de asegurar no haber hecho nada malo (“soy acusado, pero no puedo hallar la menor falta por la que se me pueda acusar”, Pr 14). El texto da, ante la acusación, una clave feroz de culpabilidad: la defensa ni siquiera esta permitida por la ley, apenas es tolerada. K. se mueve entre los esfuerzos vanos y la sumisión. Reconstruyamos premisas a partir de conclusiones (piénsese tal vez en una serie de entimemas implícitos): ningún recurso le sirve a Joseph K. para demostrar su inocencia, los medios mismos son tan impotentes como el acusado, la justicia no explica nada: K. es culpable ya antes de que la defensa fracase; no hay inocencia posible, luego todo tiende a inculparlo; la culpa es irreversible luego se es condenado... “Sufrir tal proceso significa haberlo perdido ya” (Pr 73).

La antiparábola es un correlato de los infortunios de Joseph K. Las razones de la acción remiten al espacio textual: en K., a su propio proceso; en el hombre del campo, a la ley. La ley es inaccesible; la demostración de la inocencia también. No poder cruzar la puerta de la ley que le ha sido reservada a un hombre es ser indigno de ella *a priori*: ahí se insinúa la culpa.

Los textos de Kafka traslucen una obsesión por la culpa. Este hecho, remitiéndonos al vínculo entre ficción y *lebenswelt* puede comprenderse como una forma de impotencia, severa y desafortunada, frente a la experiencia mundana. Cuando no se puede vivir o se vive con gran delirio, es posible forjar el universo teológico literario, la performance metafísico-ficticia de la escritura como alternativa. Joseph K. asume la evidencia de la soledad; por ello carga con su propia defensa. El abogado es incapaz de sustituirlo, puesto que sólo uno mismo puede asumir su impotencia ante la ley. La antiparábola de la puerta que no se abre, la propia puerta, es la representación simbólica de este sentimiento, y es también una duplicación alegórica de la literatura como artefacto, como producción fracasada de universos sustitutivos frente al mundo vivido. Literatura frente a *lebenswelt*, texto alternativo y fracaso. K. sucumbe en el proceso y sucumbe interpretando al hombre ante la ley; éste, por su lado, fracasa, igual que K., ante la ley. El colapso llega sin protesta de ninguno de los dos. Nuevo indicio: el lector espera que el hombre ingrese a la ley, pero se le prohíbe, siendo aquella *su* entrada. El factor sorpresivo de esta perífrasis revela que la ley y la inocencia no coinciden.

K. se comprende a sí mismo a partir del objeto (10). Se esfuerza por acogerse a sus derechos, dere-

chos indefinidos, externos, como si los valores llegaran sólo de afuera. En ningún momento actúa contra este mundo de cosas-valores, se limita a resistirlo pasivamente. Tampoco el hombre de la antiparábola renuncia a su obstinación de trasponer el umbral. Su esfuerzo es impotente porque se define como tal desde el momento en que absolutiza la ley. La reificación fetichista y absoluta de ambos actantes desplaza hacia el objeto el sentimiento de culpa, y equivale a decir: soy culpable porque se me ha hecho así. Si el hombre lograra entrar en el recinto de la ley, descubriría que no existe tal culpa, que los guardianes ahí no son temibles y que el edificio está vacío. Prefiere, sin embargo, mantener intacto ese monumento-fetichista para poder seguir su rebelión impotente. Es más real su miedo que el monstruo que se imagina, y ciertamente más temible.

En este último párrafo hemos vuelto la mirada hacia el escritor, más allá de la inmanencia textual. Tal giro puede darse como resultado del análisis y no como su punto de arranque. Pues bien, tracemos aquí dos líneas de enlace entre el texto de ficción y la experiencia vivida del escritor. Aunque la ficción sea ambigua y reemplace el mundo, no puede dejar de sufrir su peso, su acedio. Los restos de experiencia mundana se perciben ahí, contagian al lector, y, dicen mucho sobre los orígenes de lo imaginario. Distingamos, entre otras raíces, dos, una de origen personal y la otra social. Así, por ejemplo, el proceso tanto como la antiparábola equivale a una reconstrucción ficticia, con matices teológicos, del formalismo, el fetichismo y la burocratización de la ley. También manifiestan la experiencia del poder como algo detestable. Aquella puerta, el edificio impenetrable, la justicia corrupta, no son la obra del hombre que llega a cruzar el umbral y no puede, que se defiende a medias y es condenado, sino de otro, el Otro. Y el Otro es el poder, el juez, la burocracia, Dios, la imposición vivida como intolerable. Y es también la relación culpabilizada de Kafka con su padre. Tal es el vínculo psicológico de *El proceso* con Hermann Kafka. Basta leer la *Carta al padre* para comprender la relación: “Te convertiste para mí en lo enigmático que tienen todos los tiranos cuyo derecho está fundado en su persona, no en su pensamiento” (11). Ese hombre es como los fantasmas de *El proceso*: “Años después seguía sufriendo yo bajo la idea torturante de que el hombre gigantesco, mi padre, la última instancia, podría venir a mi casi sin motivo alguno, sacarme de la cama durante la noche y

llevarme a la terraza, es decir que yo no era nada para él” (B 11). Esa angustia es la de K., arrestado en su cama, sorpresivamente, sin motivos directos. La culpa común a Joseph y a Franz se manifiesta en otras expresiones de reproche: “frente a ti uno estaba completamente sin defensa” (B 16). Los distintos planos de la ficción también persisten, como otros arquetipos, en la Carta: “Por eso el mundo se dividió para mí en tres partes; en una vivía yo, el esclavo, bajo leyes inventadas sólo para mí y a las que, por añadidura, sin saber por qué, nunca podía adecuarme completamente; luego, en un segundo mundo, alejado infinitamente del mío, vivías tú, ocupado en el gobierno, en dar órdenes y en enfurecerte cuando no eran cumplidas; y, finalmente, había un tercer mundo donde vivía el resto de la gente, feliz y libre de órdenes y obediencias” (B 18). El primer mundo es el de Joseph K., el segundo el de la ley inaccesible, y el tercero es el punto de referencia ideal. Franz escribe también: “en cierto modo, uno era castigado ya antes de saber que había hecho algo malo” (B 23). Y una frase más allá dice el hijo que su padre lo reprende en tercera persona, dirigiéndose formalmente a su madre. Esto equivale como arquetipo lingüístico psicológico a la utilización de giros indirectos como la voz pasiva por parte del narrador. Luego hace una revelación que recuerda las relaciones de K. con Leni, en la penumbra: “mi madre sólo me protegía de ti a escondidas; a escondidas, me daba algo, me permitía algo; entonces yo volvía a ser ante tí el ser con fotofobia, el falso, consciente de su culpa” (B 28). Así como todo el mundo en *El proceso* conoce de la acusación que pesa sobre el protagonista (“¡Hay tanta gente relacionada con la justicia!” Pr 99), así también Kafka le dice a su padre: “desde siempre me hacías el reproche (a mí solo o en presencia de otros, pues no sentías lo humillante que era esto último: los asuntos de tus hijos siempre eran públicos)...” (B 29). La referencia a *Der Prozess* no puede ser más explícita: “yo había perdido frente a ti la confianza en mí mismo; a cambio nació una conciencia de culpa ilimitada. Recordando esta falta de límites, escribí una vez sobre alguien, acertadamente: (“Teme que la vergüenza aun lo sobrevivía” (B 43). Los lazos entre la persona y el estilo quedan demarcados en esta frase: “pero mi fría indiferencia, apenas velada, indestructible, de un desamparo infantil, próximo al ridículo, como autosatisfacción animal, indiferencia de niño con fantasía autosuficiente pero fría, no he vuelto a encontrarla en ninguna parte, y era desde luego aquí también la única protección con-

tra el desgaste nervioso producido por el miedo y la conciencia de culpabilidad” (B 52).

Hay una frase de K. que define su actitud frente al proceso como indiferente (*Gleichgültigkeit*, Pr 73). El narrador es frío, como protegiéndose contra el “desgaste nervioso” de su relato.

Pero el vínculo conflictivo de arte y vida queda sellado en un texto clave: “Mi escritura trataba de ti; ahí exponía las quejas que no podía formularte reclinándome en tu pecho. Era una despedida de ti deliberadamente dilatada que sin duda era impuesta por ti, pero que seguía la dirección que yo determinaba. No obstante, ¡qué poca cosa era todo aquello!” (B 51). (Mein Schreiben handelte von Dir, ich klagte dort ja nur, was ich an Deiner Brust nicht klagen konnte. Es war ein absichtlich in die Länge gezogener Abschied von Dir, nur dass er zwar von Dir erzwungen war, aber in der von mir bestimmten Richtung verlief. Aber wie wenig war das alles!). La secuencia arquetípica es esta: el texto de ficción (mi escritura) trata de la relación irresistible con el padre (*las quejas*), pero buscando (*la despedida*) formalmente un plano de realidad distinto (*la dirección que yo determinaba*) frente a lo horrible mundano (*sin duda era impuesto por tí*); pero ese mundo nuevo, el mejor de los mundos posibles, el limitado, fracasa rotundamente (*qué poca cosa era todo aquello*), y el escritor retorna a su queja y escribe la carta directamente. También dice poco antes una frase que apunta a la función personal de la escritura tanto como al conflicto que el arte plantea: “Con tu aversión atacaste directamente mi escritura y cuanto, aun desconociéndolo tú, tenía que ver con ello. Aquí había logrado yo un pedazo de independencia frente a ti, aunque eso recordara al gusano que, aplastado en la parte trasera por un pie, trata de arrancarse con la parte delantera y se arrastra a un lado. En cierto modo me sentía seguro, había un respiro: el rechazo que tú, desde luego, tenías de inmediato contra mi escritura, resultaba para mí excepcionalmente bienvenido” (B 50-51). El gusano es a la vez Franz (aplastado por la parte trasera) y Gregor o K. (la parte delantera tratando de liberarse): la literatura es ese respiro, la seguridad, frente a la cual el rechazo resulta benefactor. Ya sabemos dónde se genera la culpa inicial de *El proceso*, la última instancia de una escritura hostil a la interpretación. La interpretación sería ahí el restablecimiento del vínculo directo entre realidad y ficción, que el escritor quiere desagregar *fijando direcciones* inéditas, desplazando, sustituyendo al agente brutal de autoridad.

La imposibilidad, en *El proceso*, de desmontar el engranaje reificado de la ley equivale en el escritor a la imposibilidad de destruir al padre; y abolir sus efectos en el hijo; textualmente esta imposibilidad se estructura como indicial. Vivir fuera del proceso es tan arduo, tan inalcanzable como escapar a la influencia paterna.

Los planos sucesivos e intrincados del texto de ficción, vistos ahora en el sentido inverso al que hemos seguido en esta lectura, se despliegan así en el análisis: primero es el mundo real, la *lebenswelt* (el padre, el contexto social) y su particular percepción por parte del creador quien desata la producción del texto ficcional; después el efecto de realidad y de angustia se estructura sobre el conflicto entre las necesidades de justicia del lector y las insinuaciones de culpa apriorística; finalmente, la antiparábola, asumiendo los planos anteriores, imprime su sello de legitimidad al poder inapelable, a la fetichización de la ley y a la culpa. Ese momento asume la totalidad de la acción. Si el mundo es intolerable, su ficción escritural arrastra a un callejón sin salida. Al arte le sobrevive la vergüenza.

Notas

(1) Franz Kafka, *Der Prozess*, Fischer, Frankfurt am Main, 1960. Texto editado según las *Gesammelte Werke*, ed. de M. Brod, Frankfurt am Main, 1958. Se abreviará así: Pr y la página, o simplemente la página.

(2) La puerta es un símbolo privilegiado aquí por el análisis; hay otras también importantes: la ventana, por ejemplo, que se abre a veces con la esperanza de algo liberador, pero no da más que hollín o cielo gris, *passim*.

(3) En *El proceso* hay constantes atribuciones negativas de la justicia. Ejemplo: verleumdet/verhaftet, p. 7; Gesetz/(kein) Irrtum, p. 10; angeklagt/(kein) Schuld, p. 14; Lärm/Gefühl der Unschuld, p. 14; Gleichgültigkeit (des Gerichts)/laut und deutlich (entgegenkommen), p. 31; Schuldbuch/unzugänglich, p. 35; Verfahren/unschuldige Personen, p. 36; Unschuldige/verführen, p. 39; Gesetzbücher: Verurteilung/unschuldig u. unwissend, p. 40; Gerichtswesen/verdorben, schmutzig, unanständig, Verderbnis, p. 41, 42, 67; Abschluss des Prozesses/bezweifeln, p. 43; Sie haben noch nicht alles gesehen/ich will nicht alles sehen, p. 52; innere u. äussere Gerichtswesen/widerlich, p. 52; Gericht/(kein) wehren (möglich). Geständnis (nötig), p. 81; Angeklagter/Armenadvokat, p. 74; nicht einwandfreien/Advokaten, p. 84; Schriften des Gerichts/unzugänglich, p. 85; Verteidigung/nicht gestattet, nur geduldet, p. 85; Gerichtskanzleien/Advokatenzimmer/erschrecken, Ve-

rachtung, p. 85, 86; Verfahren/geheim, p. 86; Verteidigung/persönliche Beziehungen, p. 87; Gericht/Verbesserungen (unmöglich), p. 89; Gericht/Unkenntnis der vorhandenen Anklage, p. 94; Gericht/von der Schuld des Angeklagten überzeugt, p. 110; Gericht/ wirkliche Freisprechung (unmöglich), scheinbare Freisprechung, Verschleppung, p. 112; Prozess/Entziehung der Arbeitskraft, p. 127; Zeichnung der Lippen (Aberglaube)/Verurteilung, p. 128; Verfahren/nur selten Fortschritte, p. 130; Prozess/Feind, Freund (nicht erkennbar), p. 140; auf diesem Irrweg zum Ende des Prozesses sich fortzuschleppen, p. 142; (Gericht)/widerliche Höflichkeiten, p. 165.

(4) Teodor Adorno, "Apuntes sobre Kafka", en: *Crítica, cultura y sociedad*, Ariel, Barcelona, 1970, p. 137.

(5) Trad. muestra. El texto se encuentra en *Franz Kafka Sämtliche Erzählungen*, Hrg. Paul Raabe, Fischer, 1970, p. 306. Sobre la lectura recomiendo el texto "Desocupado lector" de Manuel Picado, en: *El envés de la red*, Educa, 1985, p. 33 sg.

(6) Cf. Dieter Janik, "Signos-relaciones semióticas-decodificación de signos. Semiótica literaria para el lector", en: *Acta literaria*, 7, 1982, p. 15.

(7) Cf. aquí mismo *El hecho espectacular*.

(8) *In der Strafkolonie*, en las *Sämtliche Erzählungen* citadas, p. 104.

(9) La frase dice: "We ein Hund! sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben" ('como un perro', dijo, y fue como si la vergüenza debiera sobrevivirlo), Pr 165.

(10) Y muchas referencias como las siguientes: a K. se le reprocha hacer alardes de inocencia, p. 14; K. alega que el proceso sólo es tal si él lo asume, p. 34; "¿Inocente? —dijo la señorita (Bürstner), no quisiera emitir yo un juicio cargado tal vez de consecuencia", p. 24; la justicia procura eliminar la defensa abogadil para que el acusado responda por sí mismo, p. 86; K. piensa en dar cuenta de su vida entera, con todos sus detalles, p. 94; el abogado no le pregunta nada, p. 84; la absolución real es imposible, p. 116; los grandes abogados son inaccesibles, p. 131; los escritos de la ley son inaccesibles, p. 85; el procedimiento es secreto, p. 86; "no jugar con ideas en torno a la culpa, sino mantenerse en lo posible en la idea de la propia ventaja", p. 93; la justicia está convencida de la culpa del acusado, p. 110; el desconocimiento de la acusación, el dibujo de los labios y la propia condena, ya citados, etcétera. La insistencia en observaciones tópicas como estas supone una inocencia en crisis.

(11) Cf. Maja Goth, *Franz Kafka et les lettres francaises* (1928-1955), Libr. Jose Corti, 1956, p. 171 sq.

(12) Franz Kafka: *Brief an den Vater*, Mit einem Nachwort von Wilhelm Emrich, Fischer, Frankfurt am Main, 1980 p. 14. Citado como B más la página.

Rafael Angel Herra
Apdo 305
2050 San Pedro de Montes de Oca
Costa Rica