

LOS PROCESOS INVISIBLES

*Alí Viquez Jiménez**

RESUMEN

Mediante la comparación entre algunos textos de Franz Kafka y de Fédor Dostoievski, se procede a establecer ciertas líneas comunicantes entre ambos autores, particularmente en lo que se refiere al problema del juicio de Dios por parte de los seres humanos. Las conclusiones arrojan importantes posibilidades de lectura de los autores como colaboradores en la construcción de una contemporaneidad que ha invertido, al decir de Albert Camus, la jerarquía tradicional del Dios acusador y el ser humano acusado.

Palabras clave: Literatura rusa, literatura checa, comparatística, novela europea de los siglos XIX y XX, temas filosóficos en literatura.

ABSTRACT

By comparing some texts of Franz Kafka and Fédor Dostoievski, we proceed to establish certain communicating lines between both authors, particularly related to the issue of human beings judging God. The conclusions offer relevant possibilities of interpreting these authors as collaborators in the construction of the contemporaneity that has invested, according to Albert Camus, the traditional hierarchy of the accusing God and the accused human being

Key Words: Russian literature, Czech literature, comparative works, European novel of 19th and 20th century, philosophy subjects in literature.

A finales del siglo pasado, algún periodista de muy pocas luces se atrevió a calificar el proceso judicial de O.J. Simpson por el asesinato de su exesposa y del amigo de esta con el pomposo nombre de “juicio del siglo”. Desafortunadamente, la ocurrencia hizo mella, aunque no fuera más que en los espacios efímeros de la noticia del momento con que todo el tiempo tratan de aturdirnos los medios, y el despropósito se convirtió en lugar común de titulares amarillistas. Concedamos que el episodio tuvo alguna relevancia, en vista de las

implicaciones raciales que se podían detectar ¹, pero de ahí a otorgarle mayor peso histórico a este juicio que al de Núremberg, hay muchísimo camino, y nadie en su sano juicio debió haberlo recorrido.

Estas ideas expresé en una clase dada hace unos quince años, al calor de aquellos hechos. Para mi sorpresa, “el juicio de Núremberg” despertó en mis estudiantes tanto reconocimiento como una alusión a las obras completas de Sócrates. No sólo nunca habían oído hablar de él, sino que las explicaciones que les ofrecí a continuación

* Profesor de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura, Universidad de Costa Rica.
Recepción: 08/02/11. Aceptación: 10/04/11.

no parecieron calar demasiado. Acaso nada. Después de todo, la Segunda Guerra Mundial no había impresionado sus retinas como aquel veloz Ford Bronco blanco con un ex futbolista negro famoso entre acorralado y amenazante adentro y que la policía de Los Angeles perseguió “en transmisión en vivo”. Enseguida supe cuál era la debilidad de mi argumentación, y para la siguiente clase me apertreché de algún material gráfico, tanto documental como ficcional, con el cual ilustré mi punto. Las cosas parecieron cambiar. Recuerdo que, incluso, algún tiempo después, una de aquellas alumnas me enseñó un sagaz ensayo que había escrito sobre la película de Roberto Benigni *La vita e bella*, y dijo que su primera motivación la había encontrado aquel día que vimos material sobre Núremberg y ella se había “enterado del nazismo”. Y así fue como yo me enteré de que, por mucho que tratara con estudiantes de literatura (quiero decir, de los pocos que eligen la carrera de filología), esos jóvenes necesitaban ver. Ver para creer.

Podía yo pensar que me encontraba ante auditorios saludablemente formados por escépticos que precisaban de meter la mano en el costado. Pero esta era una hipótesis ingenua: ciertas creencias generalizadas entre ellos incluían una gran cantidad de falsedades dócilmente aceptadas a causa de la promoción audiovisual, como los contactos con la inteligencia extraterrestre o los desmanes de un tal “chupacabras” monstruoso, de moda entonces. Mis alumnos no metían la mano en el costado: ponían el ojo sobre el televisor, y a partir de ese procedimiento eran tan susceptibles al engaño como el que más. Recordé la tesis de Umberto Eco, según la cual la Edad Media fue una época especialmente propensa a difundir la alienación ideológica por causa de la prevalencia de los signos audiovisuales, que al parecerse físicamente más al referente, con mayor facilidad convencen de su “verdad”. Frente a estos, los signos verbales establecen una mayor distancia, no “imitan” al referente, señalan con prístina transparencia hacia su carácter de signos, es decir, de “aquello que está en lugar de otra cosa” como su representación convencional y arbitraria². Vale decir que el signo no es la cosa, sino que la

sustituye a durísimas penas, y que por ello tiende a faltar a la verdad en su relación vicaria con una realidad de la que infructuosamente trata de dar cuenta³. El renovado papel protagónico del audiovisual en la contemporaneidad (luego de muchos años de prevalencia de lo verbal libresco) ha vuelto a nuestras sociedades a un estado de mayor indefensión ideológica: se nos convence con pruebas que podemos “ver”. El uso que se da hoy al video (capturable desde un teléfono que se lleva consigo incluso a la recámara) nos ilustra sobrada y a menudo bochornosamente sobre el particular.

Todo me conducía, pues, a la odiada sentencia que desde la infancia, en los tiempos de tomar el partido de las letras para ir por la vida, me ha perseguido: “Una imagen vale más que mil palabras”. De no ser por el anacronismo, uno podría esperar que quien pergeñó tal haya sido un productor de televisión, ávido de incrementar audiencias al descalificar de un solo golpe (no debemos decir “plumazo” aquí) los malabares verbales de quienes hacemos libros. Pero no hay que rendirse tan pronto. En primer lugar, esa sentencia que desvaloriza a la palabra frente a la imagen no puede negar su propia naturaleza verbal, y ninguna imagen lograría decir lo mismo que ella dice. La palabra se mantiene firme en su capacidad primera para expresar ideas de una complejidad y una profundidad que una imagen no puede. Esta consigue ser más efectista, pero no más eficiente. En segundo lugar (y con esto no hago más que retomar a Eco), no hay ninguna razón para preferir la alienación ideológica del audiovisual frente a la saludable desconfianza del lenguaje verbal. (Es obvio que estoy caricaturizando en buena medida, y paso por alto los numerosos casos contrarios a lo que afirmo de productos audiovisuales hondamente cuestionadores y de mensajes verbales por completo enajenantes, pero lo hago para ilustrar una idea general muy acertada y que no es originalmente mía, sino de Umberto Eco.)

No diré ahora que El proceso de Kafka constituye algo así como el juicio más importante de la literatura universal. Pero si no lo digo es porque en la novela kafkiana jamás se ejecuta un juicio: en vano esperamos que tal ocurra.

(Ya se ha señalado que el propio término de “proceso”, tanto en el alemán original como en español, tiene el doble sentido de “juicio” y de “serie de acciones en curso⁴.”) Otro proceso literario, al menos, compite en relevancia con este “juicio eternamente pospuesto” kafkiano: el que Dostoievski levanta a Dios en Los hermanos Karamázov. Sobre estos dos grandes procedimientos trata este ensayo⁵.

Los comparo, en primer lugar, porque comparten una relación con la invisibilidad. En el caso kafkiano, el acusado no llega a ver nunca más que a una serie de oscuros personajes secundarios que no hacen sino ejecutar órdenes sobre el proceso, que no comprenden ni están interesados en comprender. No sabemos de qué se acusa a K., ni quién lo acusa, ni ante quién debería comparecer, ni quién determinará la resolución de la causa. Lo acompañamos en recorridos por instancias judiciales vagas, indefinidas, cuyo aire enrarecido dificulta el sostenerse en pie, cuyo aspecto se difumina en la penumbra. En el caso de Dostoievski, Iván Karamázov inventa una leyenda según la cual se sometería a juicio a Jesucristo, en un tétrico tribunal inquisitorial que no le permite expresarse, pero, más en el fondo, sabemos que quien se está enjuiciando en todo el libro es nada menos que Dios, y que Iván es el juez, y que lo condena, aunque no puede estar seguro de si existe o no, y que Aliosha Karamázov es un defensor pobre pese a sus buenas intenciones: en fin, no ha de resultar sencillo defender a un acusado tan tercamente invisible⁶. En Kafka nos carcome la impaciencia de ver al acusador, presente y palpable, sin que el hecho ocurra; en Dostoievski no conseguimos ver al acusado, que acaso no existe⁷. Carecemos de imágenes que nos convenzan de la realidad de lo que escuchamos; sólo tenemos palabras y desesperamos por ello⁸.

Pero una imagen no nos serviría de nada. Desesperamos muy en vano por ver. Una de las perspectivas más aterradoras que pueden imaginar quienes esperan la vida post mortem es la siguiente: ¿qué prueba podría ofrecerles Dios entonces de su existencia? ¿Qué lo ven? ¿Y no se ven todos los días engaños perfectamente convincentes a los ojos de los ingenuos? Más vale

aguardar la nada con el pavor que la inexistencia nos genera a los ateos, que exponerse a la necesidad de tener que seguir albergando la duda por siempre ante un Dios que bien podría ser un genio maligno cartesiano decidido a mentir a las almas en pena⁹.

Los comparo, en segundo lugar, porque el juicio kafkiano es real aunque no se vea casi nada de él. Demuestra que las palabras, y no las imágenes, son las que determinan el curso de nuestra existencia, la cual es indiscernible de la manera en que se la diga. Existe para K. todo lo que se dice sobre el proceso, independientemente de lo poco que él logra ver: las palabras que todos pronuncian (incluido él mismo) sobre el proceso lo van cercando hasta convertirlo en alguien que vive en razón de este. Y algo muy similar vale para el juicio de Iván. Pues cómo juzguemos los seres humanos a Dios es lo más importante, lo único que cuenta aunque Dios no se le haga presente a nuestros ojos. De hecho, cuando este último y poco frecuente caso se ha dado (esto nos aseguran muchos, pero que no son mucho de fiar), las declaraciones de Dios han sido tan incoherentes que más vale darlo por silencioso, como al Jesucristo de la leyenda del Gran Inquisidor¹⁰. Así que comparar dos juicios tan llenos de invisibilidades o tan faltos de imágenes pero al fin y al cabo tan fundamentales, es una forma de volver a poner el orden en las prioridades de nuestro quehacer existencial, tan malacostumbrado últimamente a darle más valor a la imagen que a la palabra.

Finalmente, los comparo porque Borges declaró que Kafka ha hecho a sus precursores, pero no dio una lista exhaustiva de estos. Apunta afinidades entre Kafka y Zenón, Kierkegaard, León Bloy, Lord Dunsany y Browning. (Borges 1960: 137 ss.); no se refiere a Dostoievski, autor que sólo de joven frecuentó¹¹. Pero el aporte de Borges no pretendió constituirse en investigación sobre intertextos posibles del texto kafkiano, sino que más bien nos enseñó que la puerta de estos se encuentra tan abierta como queramos o como podamos demostrar: “El hecho es que cada escritor crea a sus precursores”(Borges, 1960: 140). Esto es una invitación hecha a propósito de Kafka para establecer el diálogo

con otros textos. ¿Por qué, entonces, no leer a Dostoievski como un invitado al diálogo de los textos sobre los procesos importantes? Borges mismo no ocultó que los intertextos que detalló en su ensayo fueron hallados por azar; no he de ocultar yo que la necesidad de poner a hablar a Fédor Dostoievski con Franz Kafka proviene de mi inclinación personal y de las hondas esperanzas que tengo de seguir los pasos de un animal grande. El lector dirá. Quiero decir que (me) juzgará.

“Alguien debía haber calumniado a Josef K.”, se inicia El proceso, con imprecisión que no puede ser mayor¹². ¿Quién es ese alguien? ¿Qué dijo de Josef K.? Y (esta será la pregunta que encontraremos más relevante y más angustiante a medida que avancemos en la lectura) ¿ante quién se vertió la calumnia? ¿Cuál es, pues, la instancia acusadora? Nunca lo sabremos... K. permanece acostado en lo que resta del párrafo inicial, sorprendido en cama por el primero de quienes vienen a arrestarlo; el segundo párrafo comienza con K. preguntando al intruso quién es, a lo que no habrá respuesta, para enseguida incorporarse a medias de la cama. No creo que deba pasarse por alto este inicio en el dormitorio, este lento desprenderse del lecho, pues el aire de pesadilla del texto es permanente en él. Todo parece un mal sueño. Los escenarios pueden cambiar, la acción puede transcurrir de uno u otro modo, pero jamás se abandona esa atmósfera onírica que permite e impone el absurdo como la vía natural en que se avanza por el mundo narrado. Las pesadillas no necesitan justificarse; son simplemente como son y de nada vale interponerles alguna objeción, de ninguna especie (lógica, emotiva, verosímil...). Esto es una de las primeras evidencias con que los lectores y el propio Josef K. nos encontramos: en el segundo párrafo, el intruso pasa por alto la pregunta sobre su identidad, “...como si su presencia en aquella casa fuese algo que había que aceptar” (Kafka, 1992: 77). Y así habrá que decir “sí” a lo que venga, sea como sea: en esto las pesadillas y la literatura se parecen, pero acaso lo que más nos puede aterrar es que leyendo a Kafka comprendemos que el mundo también es así cuando se está despierto¹³. Gregorio Samsa

se despertó una mañana habiéndose convertido en un insecto: cada mañana, la realidad corre el riesgo de impresionarnos tanto como lo haría un mal sueño; cada mañana podemos despertar y darnos cuenta de que la vigilia no difiere en su manejo de los eventos terribles de la peor de las pesadillas. Esta curiosa carta a Milena Jesenská nos explica cómo, en un caso vivido por Kafka, la realidad lo golpeó y le resultó chocante primero, pero a ello se siguió la valerosa aceptación: ¹⁴

...una verdadera afeción pulmonar (media Europa occidental tiene los pulmones más o menos afectados), que yo he venido sufriendo desde hace tres años, me ha hecho más bien que mal. Hace unos tres años empezó, en plena noche, con un vómito de sangre. Me levanté desconcertado, como nos desconcierta siempre una novedad (en vez de quedarme acostado, como después me recetaron) y, naturalmente, también un poco asustado; iba a la ventana, me asomaba, volvía al lavatorio, daba vueltas por el cuarto, me acostaba; la sangre no cesaba. No me sentía muy desdichado, porque poco a poco advertía, por razones muy definidas, que después de tres años, casi cuatro, de insomnio, podría por primera vez dormir, suponiendo que la hemorragia cesara. Cesó (no se repitió nunca más, por otra parte), y pude dormir durante todo el resto de la noche. (Kafka, 1984: 9-10)

La vigilia tan terrible y prolongada (nada se compara con la cansina persistencia del insomnio) se ve golpeada por una fatal incursión de lo inesperado, que se ha de aceptar con sorpresa o como sea (el vómito de sangre, la enfermedad pulmonar que unos años después se convertirá en la tuberculosis que lo matará)¹⁵, lo cual tiene al menos un lado positivo (y véase que hace más bien que mal: hay más de positivo que de negativo): termina con el insomnio, devuelve al territorio del sueño. La vigilia y el sueño actúan de la misma manera, pero Kafka prefiere el sueño porque el insomnio sólo se da como consecuencia de un extraordinario cansancio cerebral: ahora que los pulmones están enfermos, el cerebro ha repartido con ellos su carga de infelicidad. Así dice:

...voy a ocuparme de la explicación que en aquella época conseguí darme de la enfermedad, en mi caso, aunque pudiese aplicarse a otros casos. Era como si mi cerebro ya no pudiera soportar la acumulación

de preocupaciones y de desdichas. Como si hubiera dicho: “No doy más; si todavía hay alguien aquí que se interesa en la conservación del todo, que haga algo por aliviarme la carga, y así podremos durar un poco más.” Entonces respondieron los pulmones, que en realidad sabían que no había mucho que perder. Esas negociaciones entre la cabeza y los pulmones, de las que yo no me enteraba, pueden haber sido espantosas. (Kafka, 1984:10) 16

De modo que la vigilia puede ser todavía más dura que el sueño (se hallaba el cerebro cargado de pesares), y cuando golpea, propinar el zarpazo con violencia inesperada (vomitar sangre resulta una experiencia posiblemente tan terrible como verse convertido de pronto en insecto), pero también producir una liberación de la exclusividad de la vigilia sobre la desdicha. Kafka se alegra de poder repartir las cargas de infelicidad entre el sueño y la vigilia, así como en adelante (según la explicación psicósomática que se da, y que piensa por cierto aplicable en otros casos aparte del suyo) el cerebro y los pulmones aguantarán entre ambos el peso de la existencia. No queda más que aceptar la situación infeliz que se vive: que al menos el infortunio nos llegue por trozos para que no nos mate enseguida. Ya se sabe que la muerte vendrá (no hay que ser muy perspicaz para prever que el sombrío síntoma se tornará en lo peor) y con ella acabarán de manera radical todas las pesadillas, pero estas no se desdeñan por ahora: ninguna prisa por morir, mejor permanecer en el mal sueño. Consuelo de un valiente que no se hace ilusiones, y que escribe convencido y convenciendo al lector de la equivalencia entre la realidad y la pesadilla, así como de su literatura y el sueño. Lo sintetiza Borges de manera magistral: “Kafka, sinceramente, sólo podía soñar pesadillas y no ignoraba que la realidad se encarga sin cesar de suministrarlas.” (“Prólogo” de Borges en Kafka, 1985:10)

He detectado en algunos comentadores la idea de que Kafka escribe libros sobre su temor personal a los malos sueños. Se encuentran o se encontraron, hasta donde he podido ver, en un sector de la crítica que malquiso al checo por razones más bien políticas¹⁷. Bueno, si se trataba de ver en Kafka una muestra de decadentismo occidental pre-socialista, cualquier deformación

se daba por válida aunque estuviera muy lejos de serlo. Ahora bien, hoy que vivimos en un mundo donde los estalinismos no han sobrevivido (aunque sí lo hayan hecho otras especies igualmente perniciosas), puede seguir equivocándose la lectura por mera torpeza. Esta consistiría en proyectar sobre el texto el temor que muchos experimentamos ante las pesadillas, como si Kafka también lo tuviese. Repasemos la carta a Milena Jesenská ya citada y veremos que no lo padeció: Kafka deseaba dormir, ansiaba soñar, y sabía bien que sus sueños serían pesadillas primero y luego literatura. No se trata tampoco de que Kafka haya concebido la pesadilla como algo que no fuese un mal sueño (uno placentero), pues en este caso estaríamos ante una definición misma de pesadilla imposible de realizar (una pesadilla es lo opuesto a los sueños que nos agradan). Se trata de que en Kafka hay una aceptación de tal estado de disforia como el que producen las pesadillas. Hay un abandono de aprensiones ante la pesadilla: su conformidad con el dolor que conllevan, su valoración como lo único que poseemos. Decirle no a la pesadilla es decirle no a nuestra oportunidad de experimentar la vida humana. Es alejarse también de la literatura, y Kafka se sabe indisolublemente ligado a esta¹⁸. El personaje de Josef K. es en especial notorio como muestra de lo que vengo diciendo¹⁹. Es un hombre de una ecuanimidad impresionante, que en medio de una tremenda situación no se rebaja a la lágrima o al ruego ni siquiera cuando vienen a buscarlo para terminar definitivamente con él²⁰. Las debilidades de Josef K. son físicas: el aire le falta, lo que le produce constantes mareos y casi un desmayo, durante su incursión en las muy poco habitables oficinas de los tribunales a que se ve obligado a acudir, pero nunca carece de ánimo como para incurrir en alguna indignidad hija del miedo²¹. Diríamos que se enferma físicamente, lo que lo lleva a descubrirse no tan apto como él se pensaba para enfrentar a sus enemigos durante el proceso (él mismo dice no estar acostumbrado a que el cuerpo le falle)²², pero eso no lo amedrenta (piensa sin ningún miedo en hacerse ver por un médico). Josef K. conserva una entereza sólo comparable en tamaño a la habilidad de Kafka

para seguir soñando-escribiendo la pesadilla yéndose por nuevos y más tétricos recovecos: por ejemplo, luego de que los guardias que vinieron por él se han ido al parecer definitivamente del texto, una mañana reaparecen, torturados en un cuarto trasero del banco. Y para colmo, días después (el tiempo transcurre en el texto con esa inconfundible textura con que se lo siente pasar en la pesadilla) todavía están ahí, hasta que Josef K. estalla para pedir que sus subalternos, los conserjes del banco, limpien ese cuartucho que tanto sufrimiento le produce²³.

No se trata de que Josef K. sea una especie de héroe, inmovible ante las agresiones que recibe. Todo lo contrario, el texto nos lo hace ver como la presa atormentada de preocupaciones que van en aumento. Al principio, desdeñaba su proceso como si no fuera con él; sus declaraciones el primer domingo en que llega a los tribunales y puede hablar (él piensa que ante un público más o menos imparcial, luego descubre que lo hace ante empleados judiciales debidamente etiquetados como tales) son poco menos que temerarias: desautoriza a los ejecutores de la justicia, se burla de sus procedimientos, se indigna de que alguien pueda creerse capaz de hacerle daño por medios como los que le ha tocado experimentar recientemente. Todo esto ocurre muy al principio de la novela (no tenemos por qué albergar suspicacias aquí sobre el orden propuesto por Brod), pero luego Josef K. se va consumiendo por las evidencias de una pesadilla interminable: no llega a concentrarse en su trabajo del banco, porque su cabeza está de lleno en su problema judicial; ya no tiene más vida que la que gira alrededor de este. Con todo, Josef K. no conocerá nunca la cobardía: la situación, desesperada y desesperante, es innegable; Josef K. es ecuánime en medio de su mal sueño, y creo que la razón es que Josef K., salvo en el pequeño episodio con sus guardianes que acabo de comentar y que puede verse como un momento de debilidad, no llega a ser convencido de su culpabilidad. El mundo puede estarle sugiriendo lo contrario, pero Josef K. no lo acepta: él es inocente, sabe que lo es pese a la presión externa para debilitarlo en esta convicción. Así lo dice sin ambages, una y otra

vez, ante el pintor Tintorelli. Volveré sobre este punto, que en la comparación con Dostoievski me resulta medular.

Sobre la pesadilla, Dostoievski también puede venir a cuento. No se trata aquí de que en los libros de un realista como él se produzca una atmósfera onírica al estilo kafkiano. No hay rastro de tal en la obra del ruso. Pero hemos de recordar que Dostoievski promulgaba una suerte de “realismo de excepción”. Para él, los fundamentos de la verdad se capturan en los casos bizarros; es la excepción la que determina la regla. Dice el prólogo de *Los hermanos Karamázov*: “Pues lo estrafalario no sólo ‘no es siempre’ el caso particular y marginal, sino que, por el contrario, a veces contiene el meollo del conjunto...” (Dostoievski, 1983:9). Esta consideración se relaciona con la pesadilla kafkiana por la vía de la enfermedad, en este caso no la tuberculosis, sino la epilepsia²⁴. Dostoievski suele incluir personajes epilépticos como lo fue él, en cuyos labios aparece una valoración del ataque epiléptico como productor de un estado místico de rasgos inefables. Vale la pena detenerse en el personaje del príncipe Mishkin, llamado el idiota:

Pensó que en su estado epiléptico había una etapa cabalmente antes de la crisis (si esta ocurría cuando estaba despierto) en la que de improviso, en medio de la tristeza, la oscuridad mental, la depresión, le parecía que su cerebro se encendía por unos instantes, y con un impulso extraordinario todas sus fuerzas vitales alcanzaban de golpe el grado máximo de tensión. La sensación de estar vivo se multiplicaba por diez en esos instantes que duraban lo que un relámpago. Su mente y su corazón se inundaban de insólita luz: toda su agitación, todas sus dudas, todas sus inquietudes, parecían apaciguarse a la vez, se resolvían en una especie de calma suprema, rebosante de alegría y esperanza serenas y armoniosas, llenas a su vez de comprensión y conocimiento de la causa final. (...)Y, no obstante, había llegado a una conclusión en extremo paradójica: “¿Qué importa que sea una enfermedad? –se preguntó al cabo--. ¿Qué importa que esa tensión sea anormal si el resultado, ese instante de sensación tal como es evocado y analizado cuando se vuelve a la normalidad, muestra ser armonía y belleza, provoca un sentimiento inaudito e insospechado hasta entonces, de plenitud y reconciliación, y una fusión enajenada y reverente

de todo ello en una síntesis de la vida?”. Estas expresiones oscuras le parecían comprensibles (...) Esos instantes no eran más que un fortalecimiento extraordinario de su autoconciencia. (Dostoievski, 2004: 247-248).

Así pues, en Dostoievski la enfermedad abre la puerta hacia una comprensión mejor de la realidad (misteriosa pero innegable en la perspectiva del autor: por boca de Mishkin habla el propio Dostoievski epiléptico), tal como en Kafka la tuberculosis significó una reposición del sueño perdido, lo que a su vez le permite el reingreso en esa pesadilla que sabe convertir en literatura. En Dostoievski, también la comprensión excepcional del instante previo a la crisis epiléptica, si bien será inefable, abrirá las puertas al estado “estrafalario” que en el arte debe rescatarse para dar cuenta del todo. Los autores se conectan —como cabía esperar en artistas de este calibre— porque su experiencia de la enfermedad es asimismo la tierra de cultivo para su literatura.

Pero las diferencias son asimismo existentes. Pues en primer término el príncipe Mishkin comienza por necesitar “estar despierto” para sacar el provecho místico de sus ataques. Pareciera insinuarse que el sueño no tiene consecuencias en él más que como estado de inconciencia, una suerte de “no estado”. Y si bien no faltan episodios de sueño de cierta relevancia descritos en el corpus dostoievskiano (como lo pueden ser los delirios de Raskólnikov en *Crimen y castigo*, poco después de cometido el crimen, o el sopor patológico en que cae Iván Karamázov tras la condena de su hermano), lo cierto es que todo lo que ocurre “en el interior” de estos episodios, vale decir en la psique de los personajes, se silencia. Esto es así, siempre que no consideremos que la visita que el Diablo le hace a Iván se dé realmente en alguna clase de sueño (lo mismo se podría sospechar en el caso de Stavroguín, quien también experimenta la presencia del maligno: los textos insinúan que podrían tratarse de delirios). Pero aun admitiendo esto, resultarían solamente episodios aislados, que aunque puedan ser importantes, no son generalizables, si bien su presencia torna la diferencia entre Dostoievski y Kafka

menos radical: el ruso tampoco le da la espalda totalmente a los elementos oníricos.

En segundo término, más importante y notorio, para Dostoievski la enfermedad abre una puerta mística para visualizar la realidad en su “armonía y belleza”, mientras que en Kafka la enfermedad apenas sirve para repartir la desdicha entre sueño y vigilia de manera que la situación sea más tolerable, pero con todo suficientemente tétrica, tal como demuestran sus libros. No obstante, apresurarse a decir esto es olvidar a otro epiléptico protagonista en Dostoievski: el asesino Smérdiakov, quien —aparte de fingir un ataque epiléptico para poder matar a Fédor Karamázov— luego de cometido el crimen sufre efectivamente un ataque (Dostoievski, 1983:753). En este caso, la ficción y la realidad de la epilepsia se confunden para colaborar en su plan homicida. Así pues, no debemos olvidar el lado oscuro que tiene la enfermedad dostoievskiana: esta puede producir tanto la dicha del místico como el caldo de cultivo y de realización para el deseo de matar del criminal. La diferencia entre Dostoievski y Kafka se torna entonces menos radical.

Nos enfrentamos a un contraste relativo entre los autores que comento. Dostoievski es el maestro de los extremos: si hay algo que sus personajes no conocen, es la medianía. Son indeciblemente buenos y dulces, como Aliosha Karamázov, o son sádicos y malvados, como Fédor Pávlovich²⁵. Santos como el starets Zosima o demonios como Stavroguín. Estallan en cólera incontrolable como Dimitri Karamázov o hasta consienten pacíficamente en acabar con sus vidas cuando se les indica que deben efectuarlo, como Kírilov. Se entregan para salvar a su hombre como Sonia lo hace por Raskólnikov o manipulan al amado sin el menor escrúpulo como Grúshenka con Dimitri. Da incluso la impresión de que Dostoievski, cuando recurre a un personaje moderado, termina por convertirlo en un canalla perverso bajo el disfraz de la medianía: así es —por ejemplo— aquel en apariencia nada notable pretendiente de la hermana de Raskólnikov, el señor Lushín, a quien se creía sólo un mediocre, oportunista y egoísta, pero resulta ser hasta un ladrón desalmado. Ante todo este mundo de

extremos rotundos, el universo kafkiano aparece pintado en tonalidades grises. ¿Quién no ha sentido excesivamente apagada la reacción de Gregorio Samsa cuando se ve convertido en insecto? Tras unas pocas muestras de extrañeza (que incluyen una para mí muy significativa constatación de “no estar soñando”: otra narración kafkiana que comienza en el lecho), y apenas unos párrafos luego, vuelve a pensar en la cotidianeidad de su trabajo como viajante de comercio... ¿Es posible imaginar a un personaje de Dostoievski reaccionando así ante tal suceso en su vida? Por supuesto, estas consideraciones pasan por alto que estamos en mundos ficcionales concebidos de manera muy distinta: el realismo dostoievskiano²⁶ difícilmente podría dar cuenta de situaciones como las que plantea el mundo fantástico de la pesadilla kafkiana, pero lo que deseo expresar es la diferencia de matices entre los dos autores: uno pinta en colores vivaces mientras el otro no se aparta de los grises.

Esto de ninguna manera quiere denunciar una falta de intensidad en Kafka. Al contrario, la pesadilla resulta mucho más vívida cuando se recurre a estos matices: antes mencioné que al llegar al extremo de una pesadilla, como en “El médico rural”, no se tarda ya en despertar. La narración extensa de Kafka (otra cosa pueden ser sus cuentos) exige una dispersión en los grises de la pesadilla. Después de las primeras páginas, que esta se termine no se ha tornado tan impactante como que pueda continuar: ya todos conocemos el alivio que en el mal sueño se nos presenta cuando algo nos anuncia que el episodio onírico está por concluir; incluso si se está pasando por el peor momento al recibir este aviso de finalización, el cuerpo vuelve a animarse. El texto novelesco kafkiano se despliega como una auténtica pesadilla horrenda porque no tiene fin: el propio Max Brod lo ha sabido desde el principio: “...como el proceso, según decía el autor, nunca podía llegar a la suprema instancia, en cierto sentido la novela era interminable, es decir que podía proyectarse al infinito.” (Kafka, 1992: 369) Las peores pesadillas han de vivirse como si fueran eternas, y es el color gris aquel que no nos dará una sacudida para despertar. Este color no deslumbra lo suficiente. Un gris

intenso es quizá un oxímoron, pero describe bien a Kafka.

El punto se puede ilustrar también visualizando el tratamiento que se le da a lo erótico en la novela kafkiana. Sorprende (porque nunca se nos habla de una especial belleza en Josef K.) la atracción que este personaje ejerce sobre las mujeres. Él mismo está algo perplejo: “Estoy logrando ayuda por parte de mujeres”, pensaba K, maravillado; ‘primero fue la señorita Bürstner, después la mujer del ujier de los tribunales y por fin ahora esta enfermerita que parece tener una incomprensible necesidad de mí. ¡Y hay que ver cómo está sentada sobre mis rodillas, como si este fuera el único lugar que le corresponde!’” (Kafka, 1992: 198-199). Efectivamente, Leni o la mujer del ujier de los tribunales están dispuestas a entregársele no bien lo han mirado, al estilo casi de como el don Juan de Tirso sabe seducir estando a medio ahogar, tendido en la arena. El abogado Huld expresa una interesante idea: los acusados son todos bellos²⁷, y esto en razón del juicio que se les sigue (Kafka, 1992: 285-286). No que por bellos se les levantara un proceso, ni que por ser inocentes o por haber delinquido se les vea bellos, es que el proceso les otorga algo muy difícil de precisar, puesto que muchos no cambian de modo perceptible su forma de vida (no se les detiene, tal como le ocurre a Josef K.) y otro tanto jamás recibe un castigo (aunque es de suponer que todos experimentan sufrimiento, cosa que Huld parece pasar por alto)²⁸. No demasiado perspicaz, y mucho más acostumbrado a usar del lenguaje para sus artes de abogado que para ejercer el pensamiento, este personaje no efectúa una afirmación definitiva sobre el particular. Yo diría –ya que el texto promueve acentuadamente la especulación en este punto, voy a aprovechar la propuesta– que la hermosura de los acusados se debería explicar como resultado de su protagonismo en la puesta en escena de la condición humana, que se da por causa de la acusación: es enfrentados al juicio de la existencia como los seres humanos se ven más hermosos, y el arte lo comprueba. Por eso el arte más punzante en relación con los graves problemas de las personas es asimismo el de mayor mérito estético. Todo arte frívolo, que no

apunta más que a negar la condición trágica de la humanidad, no llega jamás a ser verdaderamente bello, por bien logrado que se le pueda encontrar en cuanto a sus exterioridades. Es mirando al sitio en que nos hallamos tratando de dar cuenta de nuestras vidas como surge la belleza en nosotros: nuestra condición no es menos trágica por ello, pero al menos resulta hermosa.

Ni siquiera la pasión erótica sabe abandonar una tonalidad mediana: Josef K. no se entrega a las mujeres sin librarse de la carga que el proceso ha puesto sobre sus hombros, y en esa medida las relaciones que establece con ellas aparecen siempre desdibujadas en el erotismo propiamente dicho. Incluso su forma de visitar a Elsa, la prostituta que frecuenta desde mucho antes de iniciar el proceso, aparentemente ha cambiado, ha perdido fuerza. En un capítulo que ha quedado sin concluir, titulado “La visita a Elsa”, vemos a Josef K. dirigirse a ver a su amiga sin dejar de pensar ni un minuto en su lío judicial. Ignoramos cómo terminaría el episodio, pero no hay duda de que este viaje no lleva camino de asimilarse al de Dimitri Karamázov cuando va frenético a gastar hasta su último centavo (bueno, en realidad el dinero no le pertenece a él, sino a su despechada novia, Kattia) en una farra con Grúshenka. No hay, sin embargo, necesidad de echar mano de uno de “los Karamázov lujuriosos” para visualizar este contraste: incluso el único “Karamázov casto”, es decir, Aliosha, encuentra una relación más candente que Josef K., y esto con una muchachita llamada Lise: esta casi niña sabe ser angelical, pero algo demoníaca también, juega a querer y a torturar al buen Aliosha con una perversión digna de una amante experimentada. En cambio, las mujeres de Josef K. padecen de una falta no tanto de atractivo erótico como de interés vital que las hace enseguida pasar al segundo plano de ser meros accesorios en el mundo de la pesadilla.

No estoy afirmando, de ninguna manera, que el universo kafkiano, al ser gris, no sepa mostrar los extremos. Los muestra constantemente, sólo que teñidos de medianía, valga la contradicción. Posiblemente, por eso nos resultan más escandalosos: porque se les

describe con discreción, sin grito en el cielo, asumiéndolos con la normalidad con que se asumen las pesadillas: ¿qué más extremo que la situación por la que han de pasar los acusados de este absurdo sistema judicial, que terminan como esclavos hasta de los abogados por cuyos servicios ellos pagan? Recordemos por ejemplo al patético comerciante Block, humillado hasta lo inaudito en su entrevista con Huld, ¿que es su propio defensor! (Kafka, 1992: 293 ss.)

Es hora ya de comparar propiamente los procesos. Después de mucho tiempo de tenerse a Dios como juez de los seres humanos (a través por supuesto de sus autoproclamados lugartenientes religiosos), con Iván Karamázov los papeles se invierten. Sabido es que Iván sienta a Dios en el banquillo de los acusados en razón de que lo considera culpable de pergeñar un mundo en donde, por darle cabida al mal, los resultados son catastróficos para los inocentes, en particular, para los niños. Iván no lo tolera, y devuelve su boleto de entrada en el universo: es una forma de decir que se niega a participar en un universo así, ni siquiera porque sabe que el mal existe para que pueda existir la libertad. Estas ideas las expone, mejor que nadie, Albert Camus en *El hombre rebelde*.

Uno estaría tentado a pensar que Kafka no constituye un progreso a partir de Iván Karamázov²⁹. Una lectura –que parece haber puesto de moda, ¡ay!, el propio Max Brod– de la obra kafkiana nos la podría proponer como una exposición más del caso de la humanidad juzgada por el poder divino. Es interesante ver el modo en que autores como Gilles Deleuze y Felix Guattari (1978), grandes opositores de Brod, cuestionan incluso la ubicación del capítulo IX en ese lugar, pues consideran que así Brod (Kafka dejó los capítulos sin numerar) quiso resaltar la lectura del texto como una gran parábola de la culpa humana ante Dios. No dejan de tener alguna razón quienes discrepan de Brod: el capítulo IX (mejor si lo entrecorrimos: el capítulo “IX”) transcurre en un clima otoñal (Kafka, 1992: 302); capítulos previos a este ya ocurren durante el invierno; si el tiempo de la narración es exactamente de un año (comienza en el cumpleaños 30 de Josef K. y termina en vísperas

del 31, con Josef K. ejecutado), necesariamente lo que pasa en invierno es posterior al otoño.

Estas objeciones no son tajantemente válidas si consideramos que el mundo ficcional kafkiano se puede permitir licencias que desde el pensamiento racional se llamarían absurdas. El invierno bien puede anteceder al otoño en las pesadillas. Pero el punto que yo quiero sostener es que un texto como *El proceso* actúa con mucha mayor criticidad en relación con quienes participan como jueces que en relación con las pobres víctimas del sistema penal. El juicio del libro va en dos direcciones: se está juzgando a Josef K. (de paso, nos enteramos de que otros también pasan por ese calvario, como el comerciante Block), pero los detalles del proceso son tales, que cualquier lector procede muy pronto a encontrar que los verdaderos culpables son los oscuros jueces y ejecutores del sistema, que no sus víctimas. El trato que recibe Josef K. nos parece tan absurdamente injusto que muy pronto nuestro escándalo lo han suscitado quienes se lo dan. Ningún lector debería pensar otra cosa. Así que si admitimos la posibilidad de una lectura metafísica (y no hay derecho de negarla: al fin, puede que Brod haya querido resaltar el capítulo "IX", pero eso no quiere decir que él se lo inventase), lo que está en el tapete es un juicio en dos sentidos: de Dios a los seres humanos y de los seres humanos a Dios. Si se quiere: el juicio divino y un juicio humano del juicio divino. Es más, sobre todo este último, ya que del juicio divino no podemos tener ninguna certeza, y sólo sabemos de él por cómo opera sobre nosotros, operación que no cesa de ser enigmática.

En cuanto a Iván Karamázov, hay que decir que en su juicio no solamente se juzga a Dios. Ello es lo principal, pero sin pasar por alto que son los seres humanos quienes han actuado en nombre de la Divinidad. Acaso porque lo inventaron (Voltaire en versión de Iván es un viejo pecador que dijo: "S'il n'existait pas Dieu, il faudrait l'inventer" (Dostoievski, 1983: 288)). También, entonces, se está juzgando a los hombres. El mal que Dios (en caso de existir, cosa que Iván no desecha, ya que le resulta imposible saberlo con certeza)³⁰ ha puesto sobre la tierra para asegurar la libertad de los seres humanos, no

está asociado a una abstracción: Iván comienza por enumerar, en su argumentación para juzgar a Dios, una serie de casos muy concretos en los cuales hay personas llenas de maldad para con los niños (Dostoievski, 1983: 293 ss.). Iván los colecciona, pues en este proceso Dios es el acusado, pero el ser humano será, al menos, el cómplice. Se ha invertido el juicio, es cierto, pero eso no quiere decir que el acusado anterior, el hombre, tenga comprobada su inocencia. De modo que aquí también vamos a dos procesos, o en todo caso a uno que tiene un acusado principal y un cómplice de manos bastante sucias.

"Ante la ley hay apostado un guardia", advierte el capellán de la cárcel (Kafka, 1992: 319). Es todo lo que sabremos de la ley: lo demás es información sobre el guardia o sobre el campesino que desea ir a la ley, según el relato. Sólo al final, tras el fracaso de este último, sabemos otra cosa sobre la ley: la puerta que daba a ella le estaba destinada al campesino. "Ahora me marchó y la cierro", proclama el guardia. El grueso de la historia (se la cuenta a Josef K. un sacerdote que dice tener el objetivo de que el primero "no se engañe" al juzgar a la justicia)³¹ trata sobre todo de las relaciones entre el campesino y el guardia. El primero intenta entrar y el segundo se lo impide, pues "de momento" no le es permitido hacerlo. Es el "más acá" de la ley, pues, lo que destaca como realidad vivida, si bien en función de un "más allá" de la ley que sin embargo sólo puede ser imaginario, precisamente por el hecho de que el campesino jamás consigue avanzar en su camino.

De manera que en el episodio se sintetiza la gran paradoja metafísica kafkiana: no podemos ir hacia la trascendencia, pero hemos de vivir en función de lo que imaginamos, tememos, o ciegamente creemos advertir, sobre ella³². Una primera consideración simplemente nos enfrenta al absurdo de tal: ¿no debería entonces renunciarse a cualquier expectativa de trascendencia, no debería asumirse la vida sin preocuparse de un más allá en todo caso incognoscible desde el más acá? Pero el caso es que (y vaya si lo sabe el pobre Josef K.) si uno no va hacia la ley, esta le enviará sus emisarios. En otra parte³³, he afirmado que Dostoievski puede

comprender por igual, acaso por sus propias oscilaciones, a creyentes y a ateos, pero se queda frío ante los agnósticos, aquellos para quienes los problemas metafísicos, como no tienen respuesta tajante, tampoco ameritan la inversión de nuestro tiempo³⁴. Creo que Kafka habita en la misma zona e incluso más radicalmente, pues su visión de la vida humana en procura de la trascendencia no sólo se pinta como obligatoria³⁵, sino que no esconde todo lo que hay de absurdo en la situación que se produce. Si todo este afán de entender la ley trascendente es intolerablemente absurdo, lo que Kafka piensa es que no por eso puede uno dejar de enfilarse hacia tal absurdo. El deseo, la necesidad del campesino por entrar, sólo se acaban cuando se acaba su existencia. Kafka no puede escuchar a Iván (pero esto no es tan raro; en el fondo, ni el propio Iván se escucha a sí mismo) cuando aboga, como hemos visto, por no seguir pensando en si Dios existe o no existe³⁶. Creo entender que la clave está en el destino de Josef K.: la ley no se te revela, pero sí te busca y te somete. La interpretación de esto último se da más fácilmente por la vía sociohistórica que por la vía metafísica de lectura: nada cuesta aceptar que los seres humanos nos hallamos desde el nacimiento imbricados en sistemas sociales cuyas leyes no se nos explican, pero sí se nos aplican. Arriesgaré una hipótesis de lectura metafísica: El proceso comienza con la visita de dos guardias, que efectúan un arresto, y termina (yo sí le creo a Brod en relación con el capítulo X: es el último) con la visita de otros dos, que ejecutan a Josef K. En los primeros, se anuncian los segundos; la ley metafísica nos juzga en razón del hecho innegable de que, al final, nos va a condenar a todos: hemos de morir, nuestra ejecución es siempre una ejecución a manos de una inexorable ley cuyos pormenores no se nos revelan, y pretender por un rato todo lo extenso que se pueda, pero siempre finito, que uno no conoce de la muerte, nunca ha salvado a nadie de morir. Vistas las cosas desde el texto kafkiano, aun la más pacífica de las muertes, en el lecho a los ciento veinte años, es una ejecución perpetrada por los emisarios de una ley desconocida. La ley se ignora, está más allá de nuestro alcance, pero se ejecuta: nos ejecuta. Por esta razón no se la puede pasar por

alto, y vivimos condenados al absurdo resultante, al menos desde el momento en que recibimos la visita de los guardias del arresto, que anuncian a los guardias de la muerte³⁷.

Más extensa que la historia que narra el capellán, es su glosa, que realiza él mismo casi enteramente. Las intervenciones de Josef K. al respecto se corrigen con severidad. Los representantes de la ley dicen, interpretan y salvaguardan lo dicho de la incorrección. Su relación con la palabra es autoritaria; sin embargo, no pueden evitar que los demás sigan pensando en forma diferente respecto a lo que han expresado sobre la ley: Josef K. el primero. Pero, ¿será por esto que su ejecución no tarda en llegar? Mientras que un acusado dócil, como el comerciante Block, lleva cinco o seis años enfrentando un proceso, Josef K. no tarda sino un año en ser liquidado. Recordemos que el pintor Tintorelli le ha sugerido a este dos formas posibles (en realidad, tres, pero nunca se ha sabido que la tercera, la absolución real, haya ocurrido) de llevar con bien el proceso: la absolución aparente y la dilación indefinida (Kafka, 1992: 252). Josef K. acaso renuncia a una prolongación de su proceso, una dilación indefinida, un darle largas a la ejecución (como el caballero que juega ajedrez con la muerte antes de perder y entregárselo), porque no está dispuesto a dejar de intervenir de modo discrepante en la interpretación de la historia contada por el capellán. Y una es su discrepancia fundamental: él puede admitir ciertas variaciones en la lectura de la historia, pero no esta: llegar a pensar que el campesino sea culpable. Equivocado, engañado, torpe, eso sí, pero inocente siempre, porque el guardia (sea por mala fe o porque él mismo también se engaña) le miente y provoca su ruina. A su juicio, la justicia trascendente no puede exonerarse del delito de haber condenado a un inocente, al destinarle una puerta para entrar y luego no dejar que la usara. El guardián es parte de la ley (aunque no sea más que una ínfima parte, la menos importante) o bien cree (engañado también por intermedio de la ley) que lo es. Se nos trasluce que esta última posibilidad es lo más probable, lo que implica que todo aquel que se dice guardián de la ley está engañado (cosa posible) y engañando (cosa

casi segura). ¿Por qué “casi”? Josef K. admite, aunque sin que le resulte muy convincente, el razonamiento del capellán, según el cual el guardia se atiene estrictamente al cumplimiento de su deber, ya que: “El relato contiene dos explicaciones importantes del guardia acerca de la entrada de la ley. Una al principio y otra al final. En efecto, en un pasaje se dice que en ese momento no puede franqueársele la entrada y en otro ‘Esta entrada estaba destinada sólo para ti’. Si entre estas dos indicaciones hubiera alguna contradicción, entonces tendrías razón, y, en efecto, el guardia habría engañado al hombre. Pero no existe la menor contradicción.” (Kafka, 1992: 321) A mi modo de ver (y no sé si al de Josef K., quien expresa reticencias sobre este punto, pero no las fundamenta), lo que no queda claro es si el campesino, ya que la puerta le estaba destinada a él, llegó a preguntar al guardia, en el momento en que la entrada le era permitida, si podía pasar. Porque si entonces se le dijo que no, sí se le estaba mintiendo. Pero, si no llegó a preguntarlo en ese momento, entonces el guardia simplemente se limitó a no informárselo, no estando por lo demás obligado a ello. La historia aquí es imprecisa al indicarnos con detalle lo que ha pasado: dice que el hombre “...pasa sentado, días y años. Hace infinitas tentativas para entrar en la ley...” (Kafka, 1992: 319), lo que apuntaría a que el campesino sí se mantuvo preguntando constantemente, pero luego dice que más tarde, “...cuando se hace viejo, se limita a gruñir entre dientes.” (Kafka, 1992: 320). De manera que es posible que el hombre haya callado cuando debía preguntar. A fin de cuentas, no lo sabemos.

Pero me parece que, en cualquier caso, la ley difícilmente puede dejar de condenarse: Josef K. termina por abandonar la conversación con el capellán porque se siente demasiado cansado para seguir transitando por los vericuetos de las interpretaciones posibles de la historia que ha escuchado (aquí me temo que también lo esté mi lector), y en esto (al menos) la ley es indiscutiblemente culpable: sus dilemas van más allá de lo que una mente humana consigue soportar o resolver. Es como si Josef K. admitiese que la ley podría no estar engañando, pero siempre está confundiendo, pues, entre otras

cosas, para entender que no incurre en mentiras es imprescindible dedicarse a interpretaciones que el propio capellán no dudará en calificar como “desesperadas” (Kafka, 1992: 323). Algo similar (y es la tercera vez que lo digo en este ensayo) a la repulsión de Iván Karamázov en relación con la existencia o inexistencia de Dios: si acaso este ser existe, de antemano lo podemos juzgar culpable de ponernos a resolver el problema de su existencia sin habernos provisto de las herramientas suficientes. Si no de otras cosas, y siendo suaves al considerar su conducta, Dios por lo pronto es culpable de confundirnos soberanamente con ese afán suyo de ocultarse³⁸.

Claro que se trata (y en Dostoievski esto lo sabe hasta el Gran Inquisidor, o quizás sobre todo él) de que Dios ha decidido hacer al ser humano libre, y esto implica también el permitirle tomar una decisión acerca de creer o no creer en Dios. Al precio de confundirlo, según Iván, pero el precio se torna exiguo cuando de libertad estamos hablando. Iván no reacciona airadamente porque esté desconcertado; para él, esto sería tolerable. Iván se encuentra, como hemos dicho, indignado ante la maldad consentida por Dios para que exista la libertad.

Aquí llegamos a uno de los puntos medulares de la comparación. Mientras que Dostoievski plantea que es primordial el juicio ético de Dios, y que el problema fundamental para el ser humano deriva de si es o no es capaz de aceptar la presencia del mal como resultado de la libertad que Dios ha otorgado; Kafka, por su parte, antepone en el juicio de Dios y de la trascendencia la culpabilidad implicada por el afán de ocultarse casi se diría que enfermizo con que el “más allá” ha procedido. El ser humano kafkiano (Josef K.) insiste en su inocencia por una razón principal: no ha sido él quien ha creado la confusión.

El personaje de Stavroguín, en *Los demonios*, se propone comprobar la existencia de Dios como resultado de la demostración ética: desarrolla todo un plan de perversión moral y espera que un castigo se yerga sobre él. Si este se da, Dios existe; si no se da, Dios no existe. El castigo, finalmente, ocurrirá, pero no por la mano de Dios, sino por la suya propia: Stavroguín se

suicida. El punto que me interesa es recalcar cómo en Dostoievski siempre se trata de que la libertad es el primer don otorgado por Dios a las personas, don irrenunciable y muchas veces trágico. En cambio, Kafka pretende que Dios, de existir, ha creado para el ser humano, en primer lugar, la confusión. Josef K. insiste, tercamente y hasta a veces en su propio perjuicio³⁹, en su inocencia (y encuentra así también al campesino de la historia que narra el capellán), por la razón innegable de que no se puede ser culpable en un juicio del cual no se conocen con alguna claridad ni las reglas, ni el ejecutor, ni el procedimiento, ni siquiera la acusación o el presunto delito. Kafka me parece tajante: Dios no debería condenar al ser humano, porque Dios ha procedido a ocultarse y a ocultar su ley: ¿cómo podría pretender impartir justicia verdadera quien parte del engaño? Pues recordemos que es engaño lo que implica la confusión del campesino, según la opinión de Josef K.

Pero el hecho es que Dios condena. Es decir, mata. Comete, pues, la mayor de las injusticias. Por ello podemos, al menos provisionalmente, condenarlo nosotros. No es otra cosa lo que propone un libro como *El proceso*. Bien lo podría haber escrito el Iván Karamázov agobiado por las limitaciones de su mente euclideana a la hora de saber si Dios existe, pero Iván no reacciona con tanta vehemencia en este punto como en el del sufrimiento de los niños. Para infortunio de la humanidad, es este un punto en el cual el crimen no lo comete Dios únicamente. Es más, ni siquiera lo comete Dios de manera directa. Dios abre la puerta para que la humanidad transite con libertad, y esta elige dirigirse a causar dolor en los niños. Así, yo diría que la condena de Iván a Dios es menos fuerte que la de Kafka, puesto que Iván rechaza a Dios y a la maldad humana, mientras que Kafka insiste en que las pocas luces del hombre son insuficientes para que se le considere apto para ir a juicio, de modo que Dios es el único culpable.

A menudo he efectuado, en mis clases, una comparación entre el príncipe Segismundo y el príncipe Hamlet. Mientras el primero cae en las redes de la duda acerca de cuál es la realidad, pero consigue salir de estas brumas asiéndose

al ejercicio de un bien que cree indudable; el segundo no sólo no sabe qué es real en la danza de los fantasmas que lo torturan con sus visitas y ruegos, sino que también ignora cómo actuar correctamente. Puestos a dudar, Hamlet va más allá, porque no sólo desconfía de sus sentidos, asimismo de sus juicios éticos. En cambio, a Segismundo no llega a plantearse el problema de si será bueno (por ejemplo) casar a Rosaura con quien abusó de ella: este es el bien que le dicta el cristianismo al uso, y no se le ocurre cuestionarlo. Hamlet es pues un personaje que ha efectuado un recorrido de la duda más integral que Segismundo.

Sería posible utilizar este último planteamiento para sacarle provecho en nuestra comparación entre Kafka y Dostoievski. Podríamos decir que Dostoevski, el precursor de Kafka, se parece a Calderón frente a Shakespeare: no va tan lejos. Pues Iván no llega adonde debe llegar el juicio a Dios: a juzgarlo en el engaño inicial a que somete a las personas, pues oculta sus reglas, crea un tribunal misterioso, ejecuta sin contemplaciones al inocente. Kafka sí sabe ir al extremo, lo que redundará en una desautorización total de Dios. Como si se le dijera: “Usted podrá tener el poder, pero no tiene la razón.” Dostoevski, mientras tanto, se ha contentado con un juicio a Dios que hace copartícipes directos del mal a los seres humanos, sin darse cuenta de que estos no pueden ser responsables pues en primer lugar se les ha confundido también acerca del bien y el mal. No obstante, este razonamiento no me resulta enteramente convincente, ya que parecería implicar una especie de minusvalía insuperable del ser humano en el plano ético. Como si la humanidad fuese irremediabilmente lela a la hora de orientarse en este aspecto: de ser así, no se podría juzgar a nadie nunca. Hasta los nazis de Núremberg habrían de salir absueltos.

Por ello, démosle a Dostoievski el crédito de haber visto a un sitio hacia el cual Kafka parece haberse asomado poco: el de la responsabilidad humana. Podemos estar todo lo confundidos que se quiera, y yo admitiré con Kafka que Dios, de existir, no tendría ningún derecho de juzgarnos, aunque al final lo haga, sólo porque Dios ha creado demasiada confusión como para

pretender erigirse en impecable juez. Implacable sí, impecable no. Pero eso no debería impedir el darnos cuenta de que no estamos ciegos ante el bien y el mal, y estos son valores discutibles y cambiables, es cierto, pero no de cualquier manera. El peligro para quien lee a Kafka demasiado por esta vía es el del relativismo moral, que admite y sostiene la validez de cualquier ética o hasta de la ausencia de esta, en razón de la imposibilidad para orientarse de manera trascendente y clara, es decir, en razón de que “el más allá” de los valores, la ley (buscada por el campesino) que les daría una condición estable, no se nos aparece claramente. Pero no estamos obligados a recorrer esa senda: puede Iván saber que la tortura de los niños está mal, y este mal no admite dudas, sea que Dios exista o no exista. Negarse a admitir la solidez de nuestra ética porque no tiene asidero trascendente es caer en la tierra de nadie del “todo está permitido” de Iván, pero ya sin el horror que le produce el lema a este personaje.

Las aclaraciones se tornan necesarias. Es cierto que Iván (lo mismo que, con alguna variante, buena parte de los personajes llamados “oscuros” de Dostoievski) razona como sigue: en ausencia de Dios, la ley no existe, todo está permitido, estamos autorizados para el mal. Pero el punto es que Iván se horroriza al sopesar las consecuencias de tal; en concreto, Iván no puede sino escandalizarse al comprobar, a posteriori, el que su razonamiento ha podido contribuir para que Smérdiakov liquidase al viejo pecador de Fédor Pávlovich. “Escandalizarse” es decir poco: Iván terminará delirando, loco o acaso en tránsito de muerte. Lo mismo le ocurre al pecador Stavroguín y, de no ser por la salvadora intervención de Sonia, probablemente ese habría sido el camino de Raskólnikov. Es decir, que en Dostoievski, aunque la ley deje de existir en la mente de algunos personajes ateos, el bien y el mal no pueden dejar de tener fuerza en sus conciencias. Dostoievski no puede dejar pasar el hecho de que la trascendencia divina se puede debilitar en las creencias, pero no así las preocupaciones éticas. Hay que decir, pues, que en relación con el debate moral, Dostoievski sigue aventajando a Kafka, pues el primero subrayó el

hecho de que este no se pierde al perderse la fe en la trascendencia, mientras que el segundo lo hizo pasar por un problema de segundo orden, dada su intrascendencia metafísica. Kafka gana al condenar a Dios en lo que es más culpable: su ejercicio como juez ante el ser humano en términos que no se pueden sostener; Dostoievski gana al no eximir al ser humano del ejercicio del bien y del mal, aun cuando Dios ya no participe como juez.

Una palabra todavía, en procura no de elaborar conclusiones sino de preparar el terreno de nuevas elucubraciones. Como ya lo anuncié, pienso dedicar un segundo artículo al tema y a los problemas del arte literario según Kafka. Por eso, creo importante terminar aquí con la observación de otra relativa coincidencia entre Dostoievski y Kafka, esta vez en relación con la escritura. Iván Karamázov desdeña el escribir la historia del Gran Inquisidor: “...en mi vida he compuesto ni dos versos”, confiesa (Dostoievski, 1983: 302). Pero no por eso encuentra menos interesante el tema o se halla menos preocupado por lo que allí se plantea. Es notorio el hecho de que puede contarle la historia del Gran Inquisidor a Aliosha tan vivamente o más que si la tuviera escrita. ¿Qué ocurre? ¿Teme acaso Iván el no ser un buen escritor, a la altura de su planteamiento? ¿O es mera pereza? Creo que lo que más se trasluce es que Iván no cree necesaria la escritura del poema tanto como la demostración de su verdad. Hecha esta demostración, la escritura incluso sobra. Pensando así, Kírilov, en *Los demonios*, se halla dispuesto a renunciar a proclamar las verdaderas causas de su suicidio, pese a lo importantes que las considera (se trata nada menos que de convertirse a sí mismo en el nuevo salvador de la humanidad)⁴⁰ y hasta procede a firmar un papel en el cual engaña acerca de esas causas. Pues lo que vale no es el escrito, sino la verdad profunda: los gritos de Kírilov, que repite sin cesar que esa verdad suya habrá de saberse (Dostoievski, 1980: 654 ss.) lo subrayan aunque no haga falta. Y este es el punto que une a Kafka con Dostoevski: que los dos creen que en realidad no hace falta insistir sobre lo que establecen las escrituras, sino que hay que preocuparse por la verdad. De hecho, los escritos son inútiles en El proceso, en la medida

en que nadie los lee ni se preocupa por ellos. Los abogados los producen minuciosa y lentamente, sin dejar de pensar que su suerte probablemente sea la de ser desechados (Kafka, 1992: 204 ss.)

Es el destino de la escritura, y la paradoja que ambos escritores viven. Se escribe inútilmente, porque al fin y al cabo la verdad es lo único que cuenta, y esta no depende de una escritura particular: por lo mismo, también se escribe irremediamente. Dostoievski escribe la leyenda que Iván desdeña escribir; Kafka hace y rehace la novela sin fin, y cuyo destino él llegó a desear que fuesen las llamas. No se puede renunciar a la escritura, porque en su inutilidad se encuentra también su obligatoriedad: la verdad que reluce se transforma en palabras ineluctables y por eso mismo desdeñables en el momento presente, ya que su destino es ser dichas inevitablemente, como producto de su verdad. Aquel que conoce algo cierto no se desvive por decirlo: la verdad bien puede tolerar el silencio, pues este ha de ser pasajero: es que la verdad tiene por destino el ser dicha. Acaso Kírilov, seguro de que su verdad surgirá y por eso desdeñoso de defenderla con palabras, se parece mucho al Kafka que hubo de solicitar la quema de sus libros.

Notas

1. Visibles incluso en la televisión, dada la diversidad étnica de jueces, acusados y víctimas.
2. Véase Eco 1995, pp. 241 ss., sobre las distinciones que hace Peirce entre índices, iconos y símbolos, y Eco 1999, sobre el arte medieval en general.
3. Para ser más exactos, acótese que el signo ni siquiera se relaciona con la realidad, sino con una percepción ya sesgada de esta.
4. Por otra parte, el título de la inconclusa novela se lo da Max Brod, de acuerdo con sus conversaciones con Kafka. Véase Kafka 1992, p. 368.
5. Pero sin que por ello me sienta limitado a la hora de abordar tangencialmente otras obras, tanto de Kafka como de Dostoievski, que podrían serme útiles para desarrollar ciertos puntos. Procedo con el objetivo de realizar una comparación de dos pensamientos filosóficos y literarios, mejor expuestos en dos textos concretos, pero no únicamente en ellos dos.
6. En la novela el juicio que efectivamente aparece es el de Dimitri Karamázov por el asesinato del padre de los cuatro hermanos, pero este no es el proceso más interesante, sino el que hemos anotado ya. Sólo una acotación al respecto: la sección en los tribunales se titula “Un error judicial”, pues se termina condenando a Iván por el crimen que comete Smerdiákov, el hermano ilegítimo.
7. Recuérdese que Iván no es ateo, sino más bien agnóstico, pero que llega a ser ateo a fuerza de pensar que Dios no merece existir, en caso de que lo haga. Esto lo explica Camus en *El hombre rebelde*.
8. En el último momento, poco antes de expirar, todavía deseamos –sin esperanza– que alguien responda a la pregunta de Josef K.: “¿Dónde estaba el juez que nunca había visto?” (Kafka, 1992: 335)
9. Macabra idea original de Wittgenstein, si mal no recuerdo.
10. Tamaña incoherencia no se produce solamente si procedemos a comparar declaraciones provenientes de tradiciones diversas, como si lo hiciéramos con el Corán y la Biblia. Piénsese en cómo conciliar todo lo que distintos “voceros de Dios”, todos ellos cristianos, han dicho en su nombre. Véanse Hitchens, 2008, o, para una versión literaria de esta idea, véase la última obra de Saramago, *Caín*, donde se alude al antiguo testamento como Libro de los disparates.
11. Siempre que demos por ciertas las declaraciones en principio autobiográficas que hace en su cuento “El otro”. Véase Borges 1981, p. 215.
12. Estoy usando la edición de Antonio Massone; la traducción es de D.J. Volgelmann.
13. Si bien Kafka no está aterrado. Volveré sobre esto.
14. Por cierto, también la acción narrada en la carta ocurre inicialmente en la cama.
15. Y Kafka recibió, en ese mismo momento, la advertencia de que estaba camino a la muerte, y la creyó: “Por la mañana entró la criada (...), una buena muchacha, demasiado sacrificada, pero

- notablemente realista; vio la sangre y me dijo: ‘Señor doctor, no durará usted mucho.’” (Kafka, 1984:10) El destacado es mío.
16. Milena Jesenská dio una versión algo distinta de esta carta en el obituario de Kafka que publicó el 6 de junio de 1924 en un periódico de Praga: “Cuando el corazón y el alma ya no pueden soportar la carga, los pulmones toman la mitad, y así la carga queda repartida más o menos equitativamente” (Versión de Murray, 2006:412)
 17. Sin formar parte del grupo, da cuenta de este Lucio Lombardo Radice (1977, pp. 87 ss.)
 18. Dedicaré un segundo ensayo propiamente a la relación de Kafka con el arte literario; un tercero en parte tratará sobre la difícil posibilidad de abandono de la pesadilla planteada no en la obra kafkiana, sino a partir de ella.
 19. Aceptaré también que otros personajes kafkianos son mucho menos valientes: en “Un médico rural” el personaje confiesa hallarse “desesperado, enloquecido” (Kafka, 2001, p. 81) y todo el relato deja traslucir un miedo agobiante. Claro que el pobre doctor ha llegado a un extremo en el que la pesadilla difícilmente puede dejar de suscitarle aprensiones, llegado ese momento en que es necesario despertar para que la respiración regrese.
 20. Gilles Deleuze y Félix Guattari, en su estupendo estudio sobre Kafka (1978), sugieren la posibilidad de que el capítulo que se ha presentado como final o cierre de El proceso sea considerado un “sueño” de Josef K., y que no necesariamente constituya el término del texto, pese a la decisión de Brod de ponerlo allí. Si así fuere, tendríamos que visualizar como un sueño dentro del sueño la muerte de Josef K. Para el punto que venimos exponiendo, esto significaría que ni siquiera en sus sueños “a la doble potencia” se resigna Josef K. a exhibir flaquezas.
 21. No puede dejar de asociarse este síntoma de asfixia con la tuberculosis, que aunque hemos visto que le proporcionó más sueño a Kafka, quizá también se lo tornó un sueño sobresaltado, acosado por la frecuente falta de aire.
 22. Kafka, 1992, p. 159.
 23. En esa sucia habitación, se conjugan la culpa de Josef K., quien sabe que esos guardas son de lo menos malo que ofrece un mundo judicial lleno de peces más gordos y mucho peores, pero que sólo a ellos ha podido él crear algún perjuicio, con la poco bonita perspectiva de estar siendo invadido en el banco, un lugar en el cual está acostumbrado a los privilegios (si bien a costa de duro trabajo), por los emisarios de su proceso.
 24. Un padecimiento, por cierto, mucho más relacionado con el aparato psíquico que la tuberculosis. Lo digo porque a Kafka acaso cueste creerle eso de que “los pulmones y el cerebro” conversen (¿no será por esto que Milena prefirió cambiarlo en el obituario? (Cfr. nota 16)), pero a Dostoievski es fácil darle crédito por experiencias psíquicas provocadas por la epilepsia.
 25. Personajes que son padre e hijo: es típico del ruso el crear distancias psicológicas enormes entre parientes.
 26. He venido diciendo que Dostoievski es realista. Pero no es acrítico con esta tendencia estética: Iván Karamázov se burla de ella cuando está narrando su leyenda del Gran Inquisidor, que cuenta el hecho de que Jesucristo ha bajado a la tierra por segunda vez antes del Juicio Final. (Dostoievski, 1983: 308)
 27. No se les ha escogido en razón de su hermosura previa (Block, por ejemplo, es casi repulsivo) ni son todos inocentes ni todos culpables, independientemente de lo que aleguen.
 28. Aunque, para ser justos con el abogado, no debemos olvidar que él también es presa del dolor, más bien físico, y lleva los asuntos de su práctica judicial casi sólo desde la cama. Hay asimismo cierta ambigüedad, pues nunca sabemos cuán enfermo se encuentra en realidad, o si exagera su padecimiento cuando le conviene: Huld aplica constantemente el chantaje emocional en su trato con los clientes.
 29. Prefiero hablar del personaje y no del autor, quien, como se sabe, podía en ocasiones quedarse atrás a sus propios seres imaginarios. He entrado en detalles al respecto en un ensayo que titulé “Dostoievski versus Dostoievski” (Viquez, 2009b), para aludir al hecho de que el autor ruso suscribió un cierto ideario filosófico que muchos de sus personajes “oscuros” tuvieron ocasión de combatir con sorprendente éxito.
 30. “A ti también te aconsejo no pensar nunca en esto, amigo Aliosha, sobre todo en lo de si Dios existe o no existe. Todas estas cuestiones escapan por completo a la mente creada por el mero concepto de las tres dimensiones.” (Dostoievski, 1983: 289) Se

refiere Iván, con esto de “las tres dimensiones”, a la mente humana limitada a una percepción del mundo descrita por la geometría euclideana.

31. Ojo, porque esto es lo que interesa aquí; el juicio de los seres humanos ante sus jueces trascendentes: Josef K. se encuentra en el lugar de Iván Karamázov.
32. En realidad la historia de este campesino que busca “entrar en la ley” anuncia la novela posterior, *El Castillo*. Permítaseme aquí la inmodestia de anunciar un tercer ensayo centrado en este texto.
33. “Los hombres de Dostoievski” (Viquez 2009^a)
34. Consideración muy válida: después de todo, la evidencia de la muerte debería incitarnos a aprovechar la vida en lo que es posible aprovecharla, tal vez con más razón si no podemos explicárnosla en términos metafísicos: ¿no era mucho mejor para el campesino dar media vuelta y alejarse?
35. Sin que se pierda por eso la posibilidad de ignorar el problema con entera libertad. Pero ignorar no es superar.
36. Cfr. nota 30.
37. No se nos oculte el hecho de que Josef K. llevaba la existencia frívola e insípida de un burócrata sin horizontes. Otra vez, Alonso Quijano aburrido en la aldea: la novela parece exigir siempre de sus protagonistas el abandono de las comodidades por el andar accidentado a lo largo de los caminos. Incluso el campesino, de quien se dice que es libre para dar la media vuelta y no ocuparse más de la ley, pues él ha llegado ahí por su propia voluntad, dejaría de ser el héroe de la historia que cuenta el capellán si lo hubiera hecho. Por otra parte, vuelvo a recordar el episodio del vómito de sangre, en el que Kafka ha recibido (no digo que por primera vez, sino de nuevo) a los mensajeros del trágico fin.
38. La risueña idea es de Woody Allen, quien corrige a Einstein diciendo que Dios no está jugando a los dados, sino a las escondidillas.
39. Pareciera que Tintorelli, el pintor que podría ayudarlo, le hace menos caso cuando le oye tan machacante al respecto.
40. Me referí al tema en “Los hombres de Dostoievski” (Viquez, 2009^a), donde traté incluso de pormenorizar el curioso razonamiento de Kírilov, quien va a la

muerte convencido de librar así a la humanidad de la necesidad de creer en Dios para sobreponerse a la desesperación.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl. 1988. Problemas de la poética de Dostoievski. (Traducción de Tatiana Bubnova) Fondo de Cultura Económica, México.
- Berdiaev, Nicolás. 1978. El espíritu de Dostoievski. (Traducción de Marcela Solá) Carlos Lohlé, Buenos Aires.
- Blanchot, Maurice. 1981. *De Kafka a Kafka*. Gallimard: Paris.
- Bloom, Harold. 1995. El canon literario. Traducción de Damián Alou. Anagrama: Barcelona.
- Bomba, Jakub (s.f.) Stavrogin's Quest. Descriptions of the Major Stations of Stavrogin's Journey to Find God and his eventual downfall. Accesado el 11 de abril del 2007 en <http://www.fyodordostoevsky.com/essays.php>
- Borges, Jorge Luis. 1960. *Otras inquisiciones*. Emecé: Buenos Aires.
- Borges, Jorge Luis. 1981. *Narraciones*. Edición de Marcos Ricardo Barnatán. Cátedra: Madrid.
- Camus, Albert (s.f.) *El hombre rebelde*. Alfa Omega: Santo Domingo.
- Camus, Albert. 1983. *El mito de Sísifo*. Alianza, Madrid.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1978. *Kafka. Por una literatura menor*. Traducción de Jorge Aguilar Mora. Ediciones Era: México, D.F.

- Dodd, W.J. 1992. *Kafka and Dostoievsky. The Shaping of Influence*. St. Martin's Press: London.
- Dostoievski, Fédor. 1964. *Crimen y castigo*. Traducción de José Fernández. Editorial Juventud: Barcelona.
- Dostoievski, Fédor. 1983. *Los hermanos Karamázov*. Traducción de Augusto Vidal. Bruquera: Barcelona.
- Dostoievski, Fédor. 2004. *El idiota*. Traducción de Alex Shantytown. Ediciones Libertador: Buenos Aires.
- Eco, Umberto. 1995. *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Lumen: Barcelona.
- Eco, Umberto. 1999. *Arte y belleza en la estética medieval*. Lumen: Barcelona.
- Eco, Umberto.. 1975. *Obra Abierta*. Lumen, Barcelona.
- Eco, Umberto. 1981. *Lector in Fabula*. Lumen, Barcelona.
- Gutiérrez, Claudio. 2006. *Ensayos sobre un nuevo humanismo*. Editorial EUNED: San José.
- Hitchens, Christopher. 2008. *Dios no es bueno. Alegato contra la religión*. Debate: México, D.F.
- Isaacson, José. 2005. *La realidad metafísica de Franz Kafka*. Corregidor: Buenos Aires.
- Kafka, Franz. 1984. *Cartas a Felice*. Traducción de J.R. Wilcock. Alianza Editorial: Madrid.
- Kafka, Franz. 1992. *Obras selectas*. Edición de Antonio Massone. Traducción de D.J. Vogelmann. Andrés Bello: Buenos Aires.
- Kafka, Franz. 2001. *La condena*. Traducción de J.R. Wilcock. Alianza Editorial: Madrid.
- Kafka, Franz. 1985. *El buitre*. Selección y prólogo de Jorge Luis Borges. Emecé: Madrid.
- Kafka, Franz. 1981. *El castillo*. Traducción de J. A. Moyano Moradillo. EDAF: Madrid.
- Kafka, Franz. 1982. *América*. Traducción de D.J. Vogelmann. Alianza Editorial: Madrid.
- Lombardo Radice, Lucio. 1977. *El acusado Kafka*. Icaria: Barcelona.
- Murray, Nicholas. 2006. *Kafka. Literatura y pasión*. Traducción de Silvia Kot. El Ateneo: Buenos Aires.
- Sánchez Trujillo, Guillermo. 2004. *Crimen y castigo de Franz Kafka*. Libros en red: United Kingdom.
- Saramago, José. 2009. *Caín*. Traducción de Pilar del Río. Alfaguara: México, D.F.
- Todorov, Tzvetan. 1991. *Crítica de la crítica*. Paidós, Barcelona.
- Viquez, Alí (2009a). "Los hombres de Dostoievski". *Revista de Filología, Lingüística y Literatura*: XXXV (1): 87-110.
- Viquez, Alí (2009b). *Dostoievski versus Dostoievski*". *Revista de Filología, Lingüística y Literatura*: XXXV (2): 49-77.
- Wagenbach, Klaus. 1969. *La juventud de Franz Kafka*. Traducción de Roberto J. Vernengo. Monte Avila Editores: Caracas.