

Kafka, una filosofía de la libertad

José María Ridaó

Ciclo de conferencias
Europa en la cultura

Ciclo de conferencias
Europa en la cultura



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador



CENTRO ANDINO
DE ESTUDIOS
INTERNACIONALES

Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador

Edición y coordinación: Jefatura de Publicaciones
Diseño y diagramación: Adriana Pozo Vargas
Impresión: Ediciones Fausto Reinoso
Tiraje: 300 ejemplares

Primera edición: Mayo 2019

© Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Toledo N22-80, Quito, Ecuador
Teléfonos: (5932) 322 8085, 299 3600
Fax: (5932) 322 8426
Apartado postal: 17-12-569
Correo electrónico: uasb@uasb.edu.ec
[http: www.uasb.edu.ec](http://www.uasb.edu.ec)

Kafka, una filosofía de la libertad

José María Ridaó

Los trágicos sucesos políticos que tuvieron lugar después de la muerte de Franz Kafka en 1924 determinaron en gran medida la interpretación de su obra como una descripción premonitoria del poder totalitario, imponiéndose sobre el resto de lecturas que fueron apareciendo desde el momento de su publicación. André Breton y los surrealistas tributaron a la obra de Kafka una admiración semejante a la que les despertaron las prisiones de Piranese o el París nocturno de Lautréamont. La resuelta funcionalidad de construcciones arquitectónicas impracticables, en un caso, y la agónica verosimilitud de itinerarios urbanos pavorosos, en el otro, dejan transparentar sobre la apariencia racional un reverso refractario a cualquier comprensión. Para los surrealistas, Kafka es el inequívoco heredero de la genealogía de Piranese y Lautréamont, en la medida en que novelas como *El castillo* o *El proceso*, además de narraciones como *La metamorfosis*, *Informe a una Academia* o *Ante la ley*,

ponen en valor ese reverso de la razón en el que una jaula puede volar en busca de un pájaro. El surrealismo sitúa en el subconsciente el impulso del que brotarían de la mente de Kafka fantasías como ésta, o como la del empleado que despierta convertido en un insecto, apropiándose de un concepto desarrollado por el psicoanálisis. Kafka, por su parte, deja constancia en sus diarios del interés por las teorías de Freud, pero más como objeto de curiosidad que de inspiración literaria.

La interpretación que quiso ver en la obra de Kafka una manifestación del mundo onírico concomitante con las creaciones de Piranese y Lautréamont, adoptada por los surrealistas, se apoyaba directa o indirectamente en la hipótesis de que los procesos psicológicos del arte son semejantes a los de los sueños. Freud la formula por primera vez en una conferencia de 1907 titulada «El poeta y la fantasía», y la desarrolla en diversos trabajos sobre los recuerdos infantiles de Leonardo da Vinci; *Fausto*, de Goethe; *Moisés*, de Miguel Ángel; *Los hermanos Karamázov*, de Dostoievski, o, de forma más extensa y minuciosa, sobre *Gradiva*, una novela sin gran predicamento del escritor austriaco Wilhelm Jensen. Las fantasías diurnas —afirma Freud en aquella conferencia— cumplen en la psicología del adulto la función de proporcionar una «ganancia de placer», la misma que el juego en la del niño. Si, con

el tiempo, el adulto deja de buscarla a través del juego, no es porque renuncie a sus beneficios psicológicos, sino porque en el curso del desarrollo personal, la vergüenza y, en último extremo, la represión, acaban vetando un recurso que deja al descubierto la intimidad más profunda de los individuos. «Cada fantasía singular —afirma Freud— es el cumplimiento de un deseo», y este principio establecido en *La interpretación de los sueños* no sólo se verificaría en las pesadillas más atroces, sino, según entiende a partir de 1907, también en la creación artística.

Wilhelm Jensen es el único de los artistas psicoanalizados a través de sus creaciones con el que Freud podrá contrastar sus hipótesis, por evidentes razones cronológicas. No se conservan las cartas que Freud dirige a Jensen después de que éste le agradeciera en una nota el extenso comentario sobre *Gradiva*, pero de las respuestas que recibe en su clínica de Viena, y que sobrevivieron a los avatares del exilio y la destrucción, parece deducirse un súbito cambio de criterio. La hipótesis inicial de Freud es que la peripécia narrativa del personaje Norbert Hanold —un arqueólogo que, en *Gradiva*, se enamora de un bajorrelieve encontrado en Pompeya sin advertir que ese sentimiento desplazado responde a la evocación subconsciente de un recuerdo de infancia— se ajusta con precisión a los procesos oníricos revelados por

el psicoanálisis, que Jensen habría descubierto a través de la fantasía artística. Desde el momento en que éste confirma en una de sus cartas haberse doctorado en medicina y recurrido a sus conocimientos de psicología para redactar la novela, Freud entiende que el fundamento de su hipótesis está manipulado: no se trata de que la fantasía de un artista hubiera descubierto gracias a la inspiración las mismas leyes psicológicas a las que él había accedido a través de la observación clínica, como había dado por supuesto al comentar *Gradiva*, sino de que un científico, un médico en este caso, se había servido del previo conocimiento de esas leyes para construir un argumento narrativo. La correspondencia con Jensen se detiene en este punto, quizá porque la confirmación de la hipótesis acerca de la identidad entre la fantasía artística y la onírica que Freud creyó encontrar en las páginas de *Gradiva* era fraudulenta desde el punto de vista clínico, y mediocre desde el literario.

Puede que el resquemor por el fiasco de la interpretación de la obra de Jensen —por lo demás nunca reconocido por Freud, salvo, si acaso, en una tardía mención despectiva de la «novelita»— le previniera contra la posibilidad de emprender una aproximación de envergadura semejante a la obra de Kafka, por más que ésta ofreciera elementos más fecundos. Pero más allá de la especulación inverificable sobre los

motivos íntimos de Freud para no reincidir con Kafka en un análisis como el que había llevado a cabo con *Gradiva*, las limitaciones de la aproximación psicoanalítica quedan de manifiesto en el hecho de que, así como no es posible establecer con inequívoca certeza la relación entre las narraciones y el universo onírico de Kafka —otra cosa sería con las huellas autobiográficas recogidas en los nutridos epistolarios mantenidos con sus amantes, Felice y Milena, o con la «Carta al padre», donde deja constancia por primera vez de la sensación de ser tratado como un insecto— resulta relativamente fácil advertir los rasgos que las relacionan con la filosofía de Kierkegaard. En *Prometeo* —tal vez uno de los relatos donde más se transparenta esta afinidad—, Kafka no recrea, dramatizándolo, el mito del titán encadenado a una roca como castigo de Zeus por haber robado el fuego de los dioses. Por el contrario, finge tomar distancia con respecto a la literalidad del mito a fin de que los múltiples sentidos que se dispone a enumerar parezcan versiones alternativas que él, como autor, se limita a reproducir, no interpretaciones diferentes debidas a su inspiración. El primer sentido es el más cercano a la literalidad: el narrador considera que el fuego de los dioses del que se ha apropiado Prometeo no es fuego en sentido estricto, sino una metáfora del secreto a partir del cual los dioses establecen la insalvable frontera que los separa de

los mortales. El segundo sentido —la segunda «leyenda», de acuerdo con el término que prefiere emplear Kafka— es el de un Prometeo enloquecido por el dolor, que va aferrándose con creciente desesperación a la roca a la que está encadenado, y con la que acaba fundido en una sola materia inerte. El tercer sentido parece buscar, por su parte, una explicación alternativa para el paisaje que describe la interpretación anterior: el escenario no está vacío porque Prometeo se haya fundido con la roca, sino porque su falta ha caído en el olvido. En el cuarto sentido aparece, por último, un destello de humor trágico, por lo demás frecuente en la obra de Kafka: todos los personajes del mito han abandonado el lugar de los hechos vencidos por el aburrimiento, dejando despreocupadamente atrás una «inexplicable masa de roca».

La conexión de este singular relato de Kafka con la filosofía de Kierkegaard se establece a través de la idea de repetición, más tarde reelaborada por Albert Camus en *El mito de Sísifo*. Para Kierkegaard, la repetición —una idea que, como la de angustia, eleva a la categoría de concepto filosófico— no debe ser interpretada como un regreso mecánico al punto de partida, sino como «la fuente de la eternidad», esto es, como un concepto, quizá el único de la filosofía, capaz de proyectarse invariable sobre un tiempo sin límites. Kafka, que no reelabora literariamente

el mito de Prometeo ni busca completar desde la fantasía los rasgos de los personajes, sus pensamientos o sus expresiones de dolor, sí lo hace, en cambio, con esa eternidad que brota de la repetición como concepto. En este sentido, las tres últimas variaciones, las tres últimas leyendas, ofrecen explicaciones diferentes, no para la sustancia concreta del castigo —el águila que devora una y otra vez las entrañas de Prometeo—, sino para la roca que, convertida en paisaje vacío, representa, materializándola, la eternidad de la repetición. Del mito de Prometeo —escribe Kafka— sólo «permanece la inexplicable masa de roca», que «la leyenda trató de explicar». Y puesto que la leyenda «surgió de un sustrato de verdad —prosigue Kafka, siempre refiriéndose a la roca y no al castigo de Prometeo—, la leyenda tiene a su vez que terminar en lo inexplicable». La circularidad entre el «sustrato de verdad» y «lo inexplicable» remite a posiciones filosóficas en las que, por una parte, vuelven a entrecruzarse las de Kierkegaard y, por otra, se anticipan las de Camus: la roca inexplicable de la que las leyendas intentan dar cuenta a través de un rodeo que conduce de nuevo en lo inexplicable, evoca la cima donde residen los dioses y que Sísifo se esfuerza infructuosamente por alcanzar. Para Kafka lo mismo que para Camus, y para ambos lo mismo que para Kierkegaard, el intento siempre frustrado de la leyenda por explicar

lo inexplicable partiendo de lo inexplicable no revela el fundamento metafísico de la desesperación, sino los límites entre los que se desenvuelve la existencia. Ese Sísifo al que, según Camus, se debe imaginar feliz cuando descubre que su condición consiste, no en alcanzar la cima, sino en reemprender la ascensión tantas cuantas veces la roca rueda por la ladera, arroja una claridad enteramente nueva sobre el íntimo deseo que Kafka expresa en una significativa carta a Milena: «Alcanzar un lugar sin atracciones —escribe—, donde permanezca sin felicidad ni infelicidad, sin mérito ni culpa, simplemente porque es el lugar en el que me encuentro».

La reapropiación del concepto de repetición según lo formula Kierkegaard desborda en el caso de Kafka el terreno estricto de la filosofía y se transforma, además, en una poética. Han sido innumerables los intentos de encontrar una explicación al hecho de que sus textos de mayor envergadura, como *El proceso* o *El castillo*, quedaran inconclusos, como si, sobrepasado cierto punto, la excitación casi sonámbula que los inspiró se hubiera extinguido sin aviso. Alguna crítica ha supuesto, además, que la causa habría que buscarla en el anticipado desaliento de Kafka ante la posibilidad de encontrar editor, después de observar la indiferencia con la que fueron acogidos los pocos relatos que publicó en vida. Ese mismo desaliento es

el que, siempre en línea con esta explicación, habría inspirado la decisión de mantener inédita su obra e, incluso, de destruirla, según dejaría encargado a su amigo y albacea Max Brod. La inseguridad hacia la propia creación no es un sentimiento exclusivo de Kafka, por más que las entradas en su *Diario* y la correspondencia con su entorno más cercano parezcan celebrar las satisfacciones que le proporciona la vocación literaria —la «recompensa por servir al diablo», según la describe— más que expresar recelos hacia el éxito que pueda cosechar. Tampoco es exclusiva de Kafka la determinación de permanecer como autor inédito, como si, a través de esta opción por el anonimato, intentara disociar la tarea del escritor de la notoriedad que la acompaña: la poeta Emily Dickinson coincide con él en la inquebrantable voluntad de discreción, así como en la esperanza de alcanzar una realización artística que sólo responda ante las exigencias íntimas, no ante la celebridad como criterio de valor.

Como en la singular reelaboración del mito de Prometeo, en la que la imaginación del escritor no se proyecta sobre los pormenores del castigo divino sino sobre el mito en cuanto mito, el mito en cuanto leyenda que brota de lo inexplicable y que concluye en lo inexplicable, Kafka llega más lejos que los autores que, como Dickinson, deciden crear y permanecer ocultos.

A diferencia de ellos, esa decisión no solamente delimita el baluarte en cuyo interior se desenvuelve como artista, sino que se transforma en la sustancia de la que se nutre la creación. «Dos alternativas —escribe Kafka en un aforismo—: hacerse infinitesimalmente pequeño, o serlo. Esto último equivale a la perfección y, por tanto, a la inacción; lo primero a un comienzo y consiguientemente a la acción». Pero a una acción que, como describe en otro aforismo, no sale al encuentro del mundo ni para interpretarlo ni para transformarlo, sino que se vuelve hacia el artista mismo, y, en definitiva, hacia el propio individuo. «Dos tareas para el comienzo de la vida —escribe Kafka—: ir reduciendo el propio círculo e ir comprobando que uno no se esconde en ningún lugar fuera de él». Esta imagen del círculo progresivamente más estrecho y del individuo que permanece confinado en él resume el conflicto último sobre el que se articula la totalidad de la obra de Kafka: desde Joseph K. hasta Gregor Samsa, pasando por el simio que se dispone a informar a una Academia o el anciano que muere ante la puerta de la ley, sus narraciones parecen variaciones de una marcha hacia el mimetismo y el aislamiento como formas de obtener sobre el entorno una perspectiva que permita ver sin ser visto. Gregor Samsa parece haberla encontrado en su condición de insecto cuando reconoce no distinguir entre el médico y el cerrajero, es decir, entre

el universo humano y el de los objetos cotidianos entre los que aspira a camuflarse.

En *La metamorfosis*, Kafka crea un equívoco deliberado: la transformación de la que da cuenta la novela no es la de Gregor Samsa, que aparece desde la primera frase convertido en un insecto y en ningún momento cambia de apariencia —como, por lo demás, tampoco de emociones—, sino la de su entorno cotidiano, desde la disposición de los muebles del cuarto que ocupa en la casa familiar hasta la actitud y los sentimientos de los padres y la hermana. Es en el entorno de Gregor, no en Gregor mismo, donde el extraño suceso provoca la transformación cuyos sucesivos estadios va describiendo la novela, a través de una puerta que se abre y que se cierra con la cadencia del águila que retorna para devorar las entrañas de Prometeo. «Gregor era un miembro de la familia a pesar de su desafortunada y repulsiva forma actual —escribe Kafka—, y por eso no debía ser tratado como un enemigo; por el contrario, la obligación de la familia era reprimir el desagrado y ejercitar la paciencia, sólo la paciencia». La atención del lector queda atrapada en la perturbadora imagen de un personaje convertido en insecto y se mantiene viva en la expectativa de una explicación. Pero lo que *La metamorfosis* va ofreciéndole bajo la cobertura de ese señuelo deslumbrante es la crónica de la segregación

de un individuo, arrojado en razón de su apariencia a una pavorosa soledad sin redención. Antes de convertirse en insecto, Gregor había contribuido al mantenimiento de la casa, comprometido por la bancarrota del negocio familiar, y también a las clases de música de la hermana, evitando que las dificultades económicas frustraran su vocación artística. Es decir, Gregor se había comportado en todo momento como un miembro de la familia leal y responsable, por lo que, al sucederle su desgracia, estaba moralmente legitimado para esperar solidaridad o, al menos, como dice Kafka, «paciencia, sólo paciencia».

La metamorfosis va mostrando, por el contrario, el implacable ostracismo de Gregor Samsa, no por haber cometido un acto culpable u oprobioso, sino por el simple hecho de ser y de existir. Kafka presenta la transformación de Gregor Samsa en un insecto como una culpa por la que la familia lo repudia, pero, una vez más, el conflicto que desarrolla *La metamorfosis* queda disimulado detrás del deliberado equívoco que la recorre. Puesto que Gregor Samsa no es ni puede ser culpable de su suerte al no existir falta humana que merezca el castigo de ser convertido en un insecto, Kafka oculta detrás de lo que su personaje ha llegado a ser la evidencia de lo que es. Bien bajo el aspecto del empleado anterior a su transformación, bien bajo el del insecto en el

que se ha convertido, Gregor Samsa es Gregor Samsa, y es esta invariable identidad, es esta implícita afirmación escolástica de la esencia humana frente al accidente de una apariencia sobrevenida, ilustrada mediante una de las imágenes más extraordinarias de la historia de la literatura, la que conecta *La metamorfosis* con el mito de Prometeo, y, en último extremo, con todos los mitos que se basan en la repetición¹. En estos mitos, lo mismo que en la literatura de Kafka, la repetición determina el destino de los seres. En el caso del mito, una repetición sin fin, sin significado, sin objeto, y en el del ser humano, una repetición interrumpida por la muerte y, por tanto, necesitada de un sentido, de una explicación, o, por decirlo en los términos de Kafka, de una leyenda. La soledad de Prometeo o la de Sísifo, al igual que la de Tántalo o la de los restantes mitos de la repetición¹, es inexorable porque la eterna repetición a la que los condena su inmortalidad impide distinguir entre su ser y su destino: los mitos son lo que son porque su invariable y recurrente destino es el que es: si el águila dejara de devorar alguna vez las entrañas de

1 La familia no piensa en ningún momento que un insecto monstruoso haya devorado a Gregor o que Gregor esté escondido, huyendo de él. Desde que consiguen abrir la puerta, todos cuantos personajes se asoman al cuarto donde yace el insecto dan por descontado que el insecto es Gregor.

Prometeo, o Sísifo no recomenzara en determinado momento el ascenso hacia la cima, entonces Prometeo y Sísifo dejarían de ser los mitos que son. La muerte, por el contrario, permite establecer una concluyente diferencia entre el ser y el destino del hombre, y de ahí que cada vez que se abre y se cierra la puerta del cuarto donde Gregor Samsa permanece confinado, un destino entre los innumerable destinos potenciales de un hombre va quedando definitivamente sellado: el vínculo en el interior de la familia se fortalece en la misma proporción en que se debilita el que cada uno de sus miembros mantiene con Gregor. Gregor es humano y está condenado a la soledad, pero también los miembros de la familia son humanos, y su destino es diferente. Es esta diferencia entre el destino de uno y de otros lo que permite añorar un lugar que, como escribe Kafka a Milena, el ser humano pueda sentir suyo sólo porque es el lugar en que se encuentra.

A la luz de la comparación con los mitos de la repetición, el argumento de *La metamorfosis* parece descorazonadoramente trivial, como por lo demás sucede con buena parte de las obras de Kafka: un hombre se queda solo y muere. Pero es que la originalidad de Kafka no reside en ilustrar la soledad a la que está condenado el ser humano mediante imágenes deslumbrantes como la de Gregor Samsa convertido en

un insecto, sino en revelar el sentido que la muerte, que la finitud, imprime sobre la repetición que se proyecta sobre la eternidad. La elección del término *salida* para representar cualquier desenlace distinto de la muerte que sea capaz de poner fin a la repetición no es resultado de una elección arbitraria: es precisamente la imagen a la que recurre el simio de *Informe a una Academia* para describir el objetivo de la resuelta voluntad que lo empujó a convertirse en humano, imitando los gestos de los hombres, sus razonamientos, su lenguaje para conseguir que se le abriera la jaula del zoológico. Si *Informe a una Academia* parece escapar a la trivialidad del argumento que reelabora una y otra vez la literatura de Kafka es, simplemente, porque lo presenta invertido, haciéndolo irreconocible en un primer instante. El simio que se sube al estrado para relatar su experiencia extraordinaria no es un hombre que se queda solo y muere, sino que, por así decir, es un hombre que, en la medida en que no era humano antes de su prodigiosa transformación, estaba muerto, y es el hecho de «salir» a una nueva vida lo que lo conduce a la soledad que en las narraciones de Kafka precede siempre a la muerte. Por más que la evolución de Darwin establezca que el ser humano, como especie, desciende de los primates, el simio de Kafka que informa a la Academia es el único individuo, rigurosamente el único, que

en el curso de su existencia ha abandonado un estadio, no para morir, sino para acceder a un estadio diferente. A partir del instante en que lo consigue, la trivialidad del argumento al que se ajusta la literatura de Kafka —un hombre se queda solo y muere— reaparece al trasluz de una forma nueva y original, por más que el irremediable desasosiego que provoca *Informe a una Academia* resida, precisamente, en que se abstiene de desarrollarlo y se limita a mostrar reunidos los elementos necesarios que permiten anticipar el inexorable destino de un simio convertido en humano. La situación de un hombre que al comienzo de su vida fue simio no es diferente de la de otro que, habiendo sido hombre, se transforma en insecto. Desde ese punto de vista, *La metamorfosis* e *Informe a una Academia* son narraciones simétricas, que delimitan la totalidad del universo narrativo y filosófico de Kafka. Gregor Samsa es el nombre del destino que aguarda al simio convertido en humano si su transformación se contempla desde la perspectiva de los simios. Pero también seguirá siendo su destino si se contempla desde la perspectiva de los humanos. En el primer caso está condenado a la soledad por ser el único simio entre los simios convertido en humano, y en el otro, por ser el único humano entre los humanos que fue simio.

Al emplear el término *salida* para designar el hecho extraordinario de que un simio se convierta en humano, Kafka recela de que la anodina abstracción de la expresión puede dificultar la comprensión del trascendental significado que desea conferirle. «Temo que quizá ustedes no entiendan lo que quiero decir con salida —le hace decir al simio ante el auditorio reunido en la Academia—. Uso la expresión en su más pleno y profundo sentido, evitando deliberadamente la palabra *libertad*». No es ésta la única ocasión a lo largo del *Informe* en que, valiéndose de la pormenorizada exposición del simio, Kafka reflexiona sobre el concepto de *libertad* contraponiéndolo al de *salida*. Es más, al igual que la transformación relevante en *La metamorfosis* no es la que experimenta Gregor Samsa sino el entorno, de modo que tras el señuelo del hombre que se convierte en insecto, Kafka está describiendo la construcción de un enemigo interior, y, en último extremo, de un chivo expiatorio, la libertad que importa en *Informe a una Academia* no es la que constituye la asombrosa anécdota que da lugar al relato, esto es, la libertad de un simio al que se le abre la puerta de la jaula del zoológico por haberse convertido en humano. La libertad que importa, y sobre cuyo concepto Kafka reflexiona a través del simio, es la que le aguarda una vez que ha cruzado la frontera entre las especies y ha afirmado, por el simple hecho

de cruzarla, una individualidad radical dentro de la nueva especie en la que ha ingresado, una individualidad única, irreductible, y, por lo demás, simétrica a la que adquiere Gregor Samsa al convertirse en un insecto.

Según parece sugerir Kafka, es la condición de simio que ha abandonado, no la de humano que ha adquirido, la que permite al orador afirmar ante la Academia que «los hombres son a menudo traicionados por la palabra *libertad*». En realidad, el simio está yendo más lejos de cuanto podía esperar la curiosidad de su auditorio, porque, desde el momento en que realiza esa afirmación, no está dando cuenta de la experiencia singular que ha sido la suya, sino erigiéndose en portavoz de una especie a la que no pertenecía y en cuyo interior nunca estará a salvo del estigma de haber sido el único de sus miembros que ha conocido en carne propia las leyes de la evolución. Al hablar de la libertad en nombre de esa especie, y al hacerlo, además, arrogándose una autoridad que los humanos puros, los humanos que sólo han sido humanos, podrían no reconocerle bajo la acusación de «recién llegado», «asimilado» o «extranjero», el simio lleva a cabo un solapado desafío que no sería más que el del propio Kafka frente a ciertos conceptos filosóficos. En concreto, el concepto de *libertad*.

A partir de la Ilustración y, particularmente, del Romanticismo, la libertad se concibe como un atributo inherente a la condición humana. Las circunstancias sociales, políticas, raciales, culturales o de cualquier naturaleza pueden impedir, si acaso, que el individuo ejerza la libertad, pero nunca privarlo de ella, porque sería tanto como privarlo de su humanidad. En *Informe a una Academia*, Kafka confronta este concepto de libertad como atributo inherente al individuo con la hipótesis de un personaje que, por haber sido simio, jamás podrá formar parte de la especie humana en las mismas condiciones que el resto de sus miembros. El simio convertido en humano está condenado a ser rigurosamente un individuo, no porque eventualmente no comparta los rasgos que, sublimados como vínculo de pertenencia, lo unen a otros individuos hasta constituir una especie y, por así decir, una comunidad, sino porque, aún en el supuesto de que los comparta, el carácter único e irrepetible de su experiencia lo singulariza de manera imprescriptible. Más se reafirma el simio como miembro de la especie humana y más se reafirma, fatalmente, su individualidad en el interior de esa especie a la que no perteneció y a la que ahora pertenece. Esta compleja relación entre el individuo y la comunidad, diseccionada a través de un simio convertido en humano, es la que revela el sentido de la

distinción entre la libertad y lo que Kafka llama una «salida», así como el de la desconcertante paradoja de que un individuo que ha vivido la experiencia prodigiosa de abandonar una especie animal para acceder a otra prefiera la alternativa en apariencia más modesta, la alternativa de la salida, antes que la de la libertad. Al menos, escribe Kafka, en el «espacioso sentido de libertad en todas partes», esto es, en el sentido de la libertad como atributo inherente a la condición humana.

En *El castillo*, Kafka retoma la distinción entre la libertad y la «salida» que establece por boca del simio en *Informe a una Academia* y, además, la convierte en uno de los conflictos esenciales de la novela. El agrimensor Joseph K. se presenta en la aldea dependiente del castillo que había requerido sus servicios, y, para su sorpresa, nadie lo espera ni puede precisarle sus tareas. Cada uno de los funcionarios a los que interroga únicamente está en condiciones de resolver interrogantes subsidiarios, nunca la pregunta decisiva de por qué y para qué ha sido llamado. A los efectos del destino de K. y su deambular infructuoso, poco importa que la autoridad que habita el castillo se mantenga recalcitrantemente silenciosa o que, por el contrario, el castillo esté vacío, como si sólo fuera el ídolo inanimado que representa el poder y no la sede inexpugnable en la que reside quien lo ejerce.

En ambos casos, la imponente silueta de piedra cuyo interior nadie conoce, y visible desde todos los rincones de la aldea, evoca en la peripecia del agrimensur la misma función que la roca en el mito de *Prometeo*: proporcionar el «sustrato de verdad» que evoca un paisaje vacío, necesario, no obstante, para inspirar las leyendas acerca de lo inexplicable que se precipitan en lo inexplicable tras consumir un rodeo sin más finalidad que dotar a la repetición de la ilusión efímera de un sentido. Inspirar las leyendas, es decir: inspirar las respuestas siempre insatisfactorias de los habitantes de la aldea a los interrogantes de Joseph K., las especulaciones de los funcionarios que hacen más enigmática la voluntad del poder cuanto más cerca parecen estar de descifrarla, las jerarquías que no responden a una instrucción expresa del castillo sino a la creencia generalizada de que esa instrucción puede llegar. Ante un poder que guarda silencio con el hermetismo con el que lo hace el castillo, las decisiones de los individuos se vuelven cada vez más precavidamente triviales, más expectantemente descomprometidas, más temerosamente privadas de realidad, hasta imponer un estado general de sumisión en el que la única autoridad efectiva es la que emana de una jerarquía férreamente articulada, aunque suspendida del vacío.

En un momento de la novela, al término del capítulo que, interviniendo sobre el manuscrito inacabado de Kafka, Max Brod tituló «Esperando a Klammm», Joseph K. teme que se haya interrumpido definitivamente su relación con el castillo, y lo que le suscita esta soledad sobrevenida, semejante a la de Gregor Samsa o a la del simio que informa a la Academia, es una inesperada reflexión sobre la libertad. «Le pareció a Joseph K. —escribe Kafka— que era más libre que nunca, que ahora podría permanecer tanto tiempo como deseara en este lugar donde por norma general no era admitido, y que había luchado por su libertad de una manera que nadie podría haber hecho». Pero esta convicción, prosigue Kafka, era «al menos tan poderosa» como la de que «no existía nada tan carente de sentido, nada más desesperado, que esta libertad». En realidad, la libertad desesperada y carente de sentido que descubre Joseph K. al imaginarse privado de la relación con el castillo es la misma que rechaza el simio de *Informe a una Academia*. Ser libre no significa para Joseph K., como tampoco para el simio, acceder a una soledad donde la voluntad del individuo no encuentra obstáculos, no porque disponga de derechos o de una esfera de autonomía frente a cualquier autoridad, sino, simplemente, porque está solo, y, en consecuencia, librado a todas las arbitrariedades y expuesto a todos

los peligros. La asfixiante autoridad del castillo sobre la aldea impide que Joseph K. sea libre, pero, según entiende Kafka la libertad, Joseph K. Únicamente será libre si lo es frente a la autoridad del castillo, no abandonando la aldea.

Son numerosas las ocasiones en las que Kafka reconoció que el sentimiento que guiaba su vida era el miedo. «El miedo no es sólo mi miedo privado —le escribe a Milena—, sino que es también el miedo inherente a cualquier fe desde el comienzo de los tiempos», el miedo a descubrir «el rostro de terror que los órdenes contienen siempre», un miedo tan invencible, «tan inmenso —confiesa— que no puedo ver más allá». La originalidad de la obra de Kafka radica en que esa insomne sensación de miedo, representada por imágenes asombrosas como las que desarrolla en *La metamorfosis* o *Informe a una Academia*, pero también en novelas como *El castillo* o *El proceso*, no conduce a la recreación de un infierno intransitivo, como las prisiones de Piranese o el París nocturno de Lautréamont, sino a un concepto de libertad que se opone al «espacioso sentido de libertad en todas partes». Designando la libertad como «salida», Kafka viene a sugerir que la libertad a la que sus personajes aspiran no es la libertad como atributo inherente a la condición humana, sino una forma de relación entre los individuos, en la que todos pueden sentirse a

salvo. Un hombre solo, viene a decir Kafka, no es un hombre libre. Únicamente lo será si la relación con el resto de los hombres está inspirada por la libertad.

Desde este concepto de libertad que, en último extremo, acude a buscar su fundamento en el estado de naturaleza apocalíptico de Hobbes y no en el idílico de Rousseau, para quien el pacto social no pone fin al conflicto donde el hombre actúa como lobo para el hombre sino al paraíso donde habita el buen salvaje, la literatura de Kafka ilustra, anticipándolas, las consecuencias de interpretar la libertad como atributo inherente a la condición humana y no de la relación entre los individuos. Porque si la libertad es un atributo de la condición humana, entonces el hombre puede ser libre en medio del estado de guerra de todos contra todos, como también sojuzgado por un régimen tiránico o arrojado a la más sombría de las mazmorras. Y no sólo eso, sino que, según observa Kafka además, la función de las normas que determinan la relación entre los individuos cambia pavorosamente de significado. En lugar del instrumento que protege al débil frente al fuerte, a fin de que todos puedan ejercer la libertad, las normas, o, por decirlo una vez más en los términos de Kafka, la ley, esa Ley de resonancias metafísicas que recorre las páginas de *El proceso*, se convierte en el criterio para discriminar quién puede disfrutar de la libertad como atributo inherente

la condición humana y quién la obtendrá solamente a cambio de la soledad del destierro y el ostracismo. El motivo es recurrente en la obra de Kafka, y aparece tanto en *El proceso* como en el relato *Ante la ley*, en el que un hombre espera en vano a que un guardián le abra la puerta que le está destinada. Al término de la parábola, el guardián aproxima los labios al oído del hombre y le dice antes de que exhale el último suspiro: «Nadie más podía ser admitido aquí porque esta entrada te estaba reservada, pero ahora voy a cerrarla». Transformada en criterio, viene a decir Kafka, la ley no es la ley que rige para todos los individuos, sino la ley especialmente establecida para aquellos que, como el moribundo del relato, están condenados a entender la libertad en «el espacioso sentido de libertad en todas partes». Los trágicos sucesos políticos que tuvieron lugar tras la muerte de Kafka, y en los que perecieron Milena y tantos otros de sus amigos y allegados, parecieron avalar la interpretación de que obras como *El castillo* o *El proceso* anticiparon los estragos de la burocracia y del poder ilimitado, y de que, por tanto, Kafka había sentido inconscientemente el totalitarismo.

Antes, por el contrario, Kafka había pensado racionalmente la libertad y había advertido que existen formas de concebirla que conducen al apocalipsis y formas que, partiendo del apocalipsis, se limitan a

ofrecer la modesta solución de una salida. Para la filosofía apocalíptica de la libertad desde la que Kafka la busca, el hombre libre seguirá muriendo, pero no habrá vivido solo.

JOSÉ MARÍA RIDAO

José María Ridaó (Madrid, 1961), V Premio Internacional de Ensayo Palau Fabre por *Filosofía accidental* (Galaxia Gutenberg, 2015). Licenciado en Derecho y en Filología Árabe, ingresó en la carrera diplomática en 1987. Ha publicado casi una veintena de libros —ensayos y novelas—, entre los que se encuentran *Agosto en el Paraíso* (1997), *Excusas para el doctor Huarte* (1999), *La desilusión permanente* (2000), *El mundo a media voz* (2001), *La elección de la barbarie* (2002), *El pasajero de Montauban* (2003), *Elogio de la imperfección* (2006), *Contra la historia* (2000), *Mar Muerto* (2010), *Apología de Erasmo* (2013), *Durero soñando* (2016) y *El vacío elocuente* (2017). Durante su primera etapa como diplomático, estuvo destinado en Angola, la Unión Soviética, Guinea Ecuatorial y Francia. En la actualidad es cónsul general de España en Washington.

La conferencia «Kafka, una filosofía de la libertad», de José María Ridaio, se presentó el día martes 7 de mayo de 2019 en el Salón de Honor de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, en Quito. Forma parte del ciclo de conferencias magistrales «Europa en la cultura», organizado por el Centro Andino de Estudios Internacionales, el Programa de Estudios Europeos Jean Monnet y el Área de Letras y Estudios Culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

