

**Pedro Juan Aristizábal Hoyos\***

## **Kafka. Identidad y solipsismo. Una mirada fenomenológica**

**Resumen.** *Este texto se propone investigar la relación entre el carácter eminentemente solitario de la vida y obra de Franz Kafka y el solipsismo vivencial —en el que el hombre es para sí y para los otros ‘un objeto más’— que experimenta el ser humano en la época actual, de tal forma que se pueda vislumbrar en la obra de este escritor los antecedentes de esta característica de la era post-industrial. Para tal efecto, en el primer apartado se hace un recuento de la génesis del rasgo de solitario y el problema de la identidad reflejado en su obra; en el segundo apartado se delimita lo que se entiende por ‘solipsismo vivencial’; y finalmente se explicita dicho solipsismo en la obra de Kafka.*

**Palabras clave:** *Kafka, solipsismo, fenomenología, identidad, mundo de la vida.*

**Abstract:** *This paper has the goal of going deep into the relation between Franz Kafka’s essentially solitary life and work and the experiential solipsism — a notion in which man is, for himself and for the others, “one object among others — which human beings are experiencing in present times. The effort is made in such a way that the antecedents and characteristics of the post-industrial era could be seen through this writer’s work. In order to do that, the first part is a review of Kafka’s solitary nature, reflected in his work. In the second part, what is understood by experiential solipsism is defined and delimited. Finally, such solipsism in Kafka’s work is made explicit.*

**Keywords:** *Kafka, solipsism, phenomenology, identity, world of life.*

### **1. Identidad y soledad**

La obra de Kafka prevalece en el tiempo. Aún cuando han pasado 120 años de su nacimiento y 80 de su muerte. ¿Qué garantiza esta prevalencia en el tiempo?, ¿qué actualidad tienen hoy día sus escritos? Para responder a la primera pregunta tendríamos que adentrarnos en los motivos fundamentales que generaron su obra.

Sus motivos son muchos y tienen muchas lecturas desde diversos ángulos. Uno de los aspectos centrales de su obra está caracterizado por la soledad; ésta tiene muchos rostros, que van desde la perspectiva de *mundo de la vida privado* en cuyo núcleo institucional, la familia, se precisa tematizar las relaciones conflictivas con su padre Herman Kafka, comerciante acomodado, quien en contraposición

---

\* Profesor Universidad Tecnológica de Pereira

con su hijo, fue descrito como un hombre lejano, autoritario y déspota. En su infancia el escritor estuvo alejado de sus padres, determinado por la soledad y la disciplina, rodeado de criados e institutrices. Las relaciones con su padre, siempre conflictivas, llevan a algunos intérpretes a proponer que su obra notoria, *La metamorfosis*, debe ser interpretada como drama familiar; como la expresión más pregnante de las difíciles relaciones entre padre e hijo. Sobre este aspecto nos referiremos adelante.

Otro aspecto que demarca, no tanto la soledad sino la identidad, lo determina la situación vivida en su *mundo de la vida público*. Este aspecto tiene como eje la situación socio-política que vive Praga, una ciudad esencialmente conflictiva, entrecruzada por un sinnúmero de culturas: austriaca, alemana, eslava y judía.

Según nos cuenta Miralles Contijoch “En 1883, año de nacimiento de Kafka, más del noventa por ciento de los pragueños eran checos. El diez por ciento restante lo constituían germanohablantes, la mitad de los cuales abrazaba el judaísmo. Por lo tanto, la familia Kafka en tanto que judíos de habla alemana, formaban una minoría dentro de la minoría, lo cual reportaría al futuro [para el escritor] graves problemas de identidad”<sup>1</sup>.

El escritor vive momentos de grandes cambios: la evolución y posterior caída del imperio austro-húngaro al terminar la primera gran guerra y posteriormente la formación de la nación de Checoslovaquia. Frente a todas estas revueltas, persecuciones y conmociones nacionalistas, “los judíos intentaban pasar desapercibidos”<sup>2</sup>.

Franz Kafka, como ciudadano de Praga, pasa casi la totalidad de su vida en esa ciudad: niñez, adolescencia, años de universidad y de trabajo en un instituto de seguros. Sólo en sus últimos días podrá irse a Berlín como queriendo huir siempre de una ciudad por la que tiene ambiguos sentimientos de amor y desprecio. Así lo describe en una de sus pequeñas narraciones incluida en *La Muralla China*: “La partida”<sup>3</sup>.

Como dice Marthe Robert, Praga es “una ciudad austriaca en el papel, alemana por la lengua de la sociedad dirigente, checa por la mayoría de la población, judía por una minoría de comerciantes activos y acomodados (...) -y así pregunta- ¿A

<sup>1</sup> Contijoch, Francesc Miralles. *El lector de Franz Kafka*. Barcelona, Editorial Océano, 2000; pág. 17.

<sup>2</sup> Ibid. 18

<sup>3</sup> “Di orden de ir a buscar mi caballo al establo. El criado no me comprendió. Fui yo mismo al establo, ensillé el caballo y monté. A lo lejos oí el sonido de una trompeta, le pregunté lo que aquello significaba. Él no sabía nada, no había oído nada. En el portón me detuvo, para preguntarme:

—, Hacia dónde cabalga el señor?

—No lo sé —respondí—. Sólo quiero irme de aquí, sólo así puedo alcanzar mi meta.

—Conoces, pues, tu meta? —preguntó él.

—Sí —contesté yo—. Lo he dicho ya. Salir de aquí: ésa es mi meta”. Kafka, Franz. “La partida”, en *La muralla china. Obras completas*, Barcelona, Emecé Editores, 1971; pág. 1318-1319.

qué hubiera podido asimilarse Kafka?”<sup>4</sup>. ¿Si es judío de lengua alemana, ciudadano austriaco y hablante de una ciudad checa donde los checos lo tratan como enemigo, por el sólo hecho de que no habla su lengua?

Por eso el germanismo se impone. En medio de este conflicto de naciones todos miran hacia la patria germana a la que favorece una gran tradición cultural, filosófica y poética, pues es la patria de Goethe, Schiller, Hölderlin, Rilke y el idealismo alemán. Por lo tanto, se convierte en “auténtica patria -y- la literatura clásica alemana llega hasta los ghettos pueblerinos más pequeños”<sup>5</sup>.

En la vida cotidiana se habla checo, pero el alemán les permitirá elevarse hacia logros más grandes del espíritu y prevalecerá en los momentos de su vida cultural. Los judíos tienen así una ventaja sobre otros pueblos, una lengua que les eleva el espíritu gracias a una literatura inmensamente rica. Se sienten, pues, de espíritu noble no tanto por pertenecer a una sociedad de élite, sino porque ella misma los pone “fuera del círculo estrecho de las tareas y de las molestias de cada día, el alemán todavía brinda a los judíos una oportunidad nada despreciable de elevarse socialmente (en tanto que lengua oficial del imperio, se impone de manera natural a todos los que llegan por sí mismos o por sus hijos)”<sup>6</sup>. Entonces, hay una marcada tendencia hacia la cultura germana que permite cultivar el espíritu y progresar socialmente, es decir, esas dos esferas del mundo de la vida que son la cultura y la sociedad del imperio dominante, representan la condición fundamental de su evolución espiritual.

Pero ¿cual es la raíz de todo este apego a la cultura germana? En esta situación, como dice Marhe Robert, las mujeres que desde el siglo XVIII gobiernan en los salones berlineses, se vuelcan completamente hacia el romanticismo alemán, juegan el papel más fundamental, su culto a la literatura alemana se remonta tan lejos que poseía fuerza de tradición; esas judías leerán todo lo que se escribe en alemán, a Goethe y Schiller<sup>7</sup>. Entonces a fines del siglo XIX el afecto de las judías por el alemán está ya tan sedimentado en su espíritu, que se convierte en *modo de ser*, en *Ethos*. Eso es suficiente para que en medio de tantos pueblos que intentan imponer su lengua nacional, triunfe el germanismo sobre otras lenguas. Obviamente, la familia Kafka no es ajena a la situación.

Pero ¿cuál es la posición de Franz ante esta situación? Conflictivamente, es una posición de rechazo total frente a esta concepción. Por eso escribe a Max Brod en su simiesca forma natural de describir la situación “lo que deseaban la mayoría de aquellos que empezaron a escribir en alemán era abandonar el judaísmo, generalmente con la vaga aprobación de sus padres (lo irritante de esa vaguedad), lo

---

<sup>4</sup> Robert, Marthe. *Franz Kafka o la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1985; pág. 54.

<sup>5</sup> Cfr. *Ibid.*, págs. 54 a 68.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pág. 56.

<sup>7</sup> Cfr. *Ibid.*, pág. 57.

querían, pero sus patas traseras todavía se adherían al judaísmo del padre, y sus patas delanteras no encontraban ningún nuevo terreno”<sup>8</sup>

En el famoso texto *Informes para una academia* el simio parece ser la expresión de aqueja situación del ser que quiere civilizarse pero no logra hacerlo y sólo termina ridiculizándose a sí mismo queriendo ser otro. Pues, efectivamente es él y no otro, no es pues ni siquiera un asimilado, más bien tiene la situación de un adoptado, y nunca un germano, pues en esencia no puede ser otro. En el interior de esa comunidad hay un sendero de comunicación evidentemente amplio, pero afuera no es más, dice Kafka, que una “construcción abstracta y ficticia, una ilusión cuyo menor contacto con el mundo exterior basta para desenmascararla. (...) Los jóvenes de Praga, viven, sienten, piensan y escriben como alemanes en apariencia semejante a los demás, pero fuera de sus moradas nadie se engaña; por su parte, los demás los reconocen al punto por la cara, por los modales, por su acento (...). Están pues asimilados a su propio desarraigo”<sup>9</sup>. Hay en efecto, una bella narración de *La muralla china*, “Comunidad”<sup>10</sup>, que puede aplicarse a esta situación, que parece un canto a la amistad, pero más bien responde a una situación en que a un grupo no le es posible asimilar a alguien que ciertamente llega como un extraño.

Ante esta situación tan absurda, Kafka y los jóvenes en general de su época tratan de evadirse, intentan buscar una salida emigrando a otras tierras y buscando horizontes, se fugan para salvarse a sí mismos, pero no por eso logran liberarse completamente.

En el caso particular de Kafka hace del sueño de liberación la cuestión fundamental de su vida, pero la situación ambigua de amor y odio que profesa por su patria le impide traspasar la barrera. Por eso se refugia en la escritura y en la

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, pág. 59.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pág. 61.

<sup>10</sup> “Somos cinco amigos; una vez salimos uno detrás del otro de una casa; primero vino uno y se puso junto a la entrada, luego vino, o mejor dicho, se deslizó tan ligeramente como se desliza una bolita de mercurio, el segundo y se puso no lejos del primero, luego el tercero, y luego el cuarto, luego el quinto. Finalmente estábamos todos de pie, en una línea. La gente se fijó en nosotros y señalándonos, decía: los cinco acaban de salir de esa casa. Desde entonces vivimos juntos, y tendríamos una vida pacífica si un sexto no viniese siempre a entrometerse. No nos hace nada, pero nos molesta, lo que ya es bastante; ¿por qué se introduce por fuerza allí donde no se le quiere? No le conocemos y no queremos aceptarle nosotros. Nosotros cinco tampoco nos conocíamos antes y, si se quiere, tampoco nos conocemos ahora, pero aquello que entre nosotros cinco es posible y es tolerado, no es ni posible ni tolerarlo con respecto a aquel sexto. Además, somos cinco y no queremos ser seis. Y qué sentido, sobre todo, puede tener esta convivencia permanente, si entre nosotros cinco tampoco tiene sentido, pero nosotros estamos ya juntos y seguimos estándolo, pero no queremos una nueva unión, precisamente en razón de nuestras experiencias. Pero ¿cómo enseñar todo esto al sexto, puesto que largas explicaciones implicarían ya una aceptación de nuestro círculo? Es preferible no explicar nada y no aceptarlo. Por mucho que frunza los labios, le alejamos empujándole con el codo, pero por más que lo hagamos, vuelve otra vez”. Kafka, Franz. “Comunidad”, en *La muralla china. Obras completas. Op. Cii.*, págs. 1337-1338.

literatura que, según exclama, son la única forma posible de existir que tiene. Y por eso ahora también la soledad, para poder escribir y concentrarse. Es una situación paradójica, porque viene de la soledad y también va tras de ella. Se imagina incluso un lugar completamente alejado, una cueva con una lámpara, sin ruidos ni nadie que le moleste para poder escribir y que sólo le pongan la comida sin ningún tipo de ruido como si fuese algo increíblemente imperturbable. Radicalizando su posición escribe a Felice: “para escribir necesito apartarme, no como un ermitaño, eso no sería suficiente, sino como un muerto. En este sentido escribir es un sueño más profundo, es decir: muerte, y de igual modo que a un muerto no se le saca ni se le puede sacar de la tumba, tampoco a mí de mi escritorio durante la noche”<sup>11</sup>.

Kafka, entonces, se dedica a salvarse de esta absurda situación por medio de la literatura, y propone incluso titular su obra “(...) tentativa de evasión de la esfera paterna”<sup>12</sup>, pero, como dice Marthe Robert, ello le conduce a un mayor sufrimiento que alegría “pues la escritura vuelta esencialmente contra la tiranía de su padre, y contra la estrechez de su medio, es todo lo contrario de un juego inocente, es una peligrosa ama afectiva, cuyo empleo provoca en represalia un profundo sentimiento de culpabilidad”<sup>13</sup>. Es un conflicto en el que queda atrapado desde los veinte años y que describe de la siguiente manera: existe para mí una ley interior -que él llama Dios- que pretende que yo no escriba, “pero yo debo hacerlo, es pues un ascenso eterno y un eterno descenso”<sup>14</sup>, aunque en última instancia esa fuerza interior tiene más fuerza sobre mí y de ello resulta más desdicha de lo imaginado. Además, su declaración de ateísmo, hecha en algunas cartas, le genera una mayor culpabilidad, pues sus orígenes vienen de un pueblo profundamente religioso.

Aunque Kafka escribe en alemán, una lengua que naturalmente y de alma le pertenece por ser lengua materna, pues de ahí provienen los primeros vocablos que pudo haber emitido, sin embargo, descubre cómo la palabra alemana *Mutter* no le sienta bien a su madre judía. Por eso escribe: “Ayer se me ocurrió la idea de que no siempre amé a mi madre como ella lo merecía (...) únicamente porque la lengua alemana me lo impidió. La madre judía no es una Mutter (...); a una mujer judía le damos el nombre de madre alemana, pero olvidamos que hay en ello una contradicción (...) que se hunde completamente en el sentimiento. -esa palabra- contiene tanta frialdad (...) no es sólo ridícula, también nos es ajena. Mamá sería preferible, si fuera posible no imaginar Mutter tras ella. Creo que sólo los recuerdos del ghetto siguen conservando a la familia judía”<sup>15</sup>.

Gracias a esa toma de conciencia de su situación, sabe que puede arribar definitivamente al camino del arte cuando se persuade de que la literatura es para

---

<sup>11</sup> González García, José M. *La máquina burocrática*. Madrid, Editorial Visor, 1989; pág. 87.

<sup>12</sup> Robert, M. *Op. Cii.*, pág. 64.

<sup>13</sup> *Idem*.

<sup>14</sup> *Idem*.

<sup>15</sup> *Ibid.* pág. 65; nota 35.

él, lo que es en su patria natal: “Un invitado o cuando mucho, un huésped tolerado”. Ya no vive entonces en un mundo ficticio, su imagen es la de un escritor radicalmente desposeído, entonces posee de fondo una lengua provisionalmente prestada y sobre ella “no puede hacer valer derechos especiales, ni título legítimo de propiedad”<sup>16</sup>

Hasta aquí hemos analizado la afección del *mundo de la vida pública* de Kafka en su carácter solitario. Ahora continuamos a reconstruir el *mundo de la vida privado*, que se anunció al comienzo de este texto.

El tema de la soledad y la identidad en Kafka como lo hemos dicho ya, está fundamentalmente vinculado no sólo con la situación en su mundo de la vida pública, sino especialmente con su padre que representa, en forma negativa, el eje de la instancia privada; esas relaciones entre padre e hijo tan extrañas a lo largo de su vida, formaron en el escritor un carácter melancólico e introvertido. Desde muy joven Kafka sintió ese terror frente a la autoridad, se sentía sin un piso fuerte ni en la vida privada ni en la pública, sentía su vida atada a dos mundos igualmente vulnerables que lo podrían precipitar hacia el vacío; tal como lo narra en “El puente” (capítulo de *La muralla china*).

*Yo era rígido y frío, yo era un puente; tendido sobre un precipicio estaba yo. Aquende estaban las puntas de los pies, allende, las manos, enclavadas; en el cieno quebradizo mordí, afirmándome. Los faldones de mi casaca ondeaban a mis flancos. En lo hondo rumoreaba el helado arroyo de las truchas. Ningún turista se extraviaba hasta estas alturas intransitables, el puente no figuraba aún en los mapas. Así yacía yo y esperaba; debía esperar Ningún puente que haya sido construido alguna vez, puede dejar de ser puente sin derrumbarse.*

*Fue una vez, hacia el atardecer -si fue el primero, si fue el milésimo, no lo sé-, mis pensamientos andaban siempre confusos, giraban, siempre en círculo. Hacia el atardecer, en verano, oscuramente mumuraba el arroyo, cuando oí el paso de hombre. A mí, a mí. Estírate puente, ponte en estado, viga huérfana de barandales, sostén al que te ha sido confiado. Nivelas imperceptiblemente la inseguridad de su paso, pero si se tambalea, date a conocer y, como un dios de la montaña, arrójale a tierra firme.*

*Vino, me golpeó con la punta férrea de su bastón, luego alzó con ella los faldones de mi casaca y los ordenó sobre mí. Con la punta anduvo sobre mi cabello enmarañado y la dejó largo tiempo allí dentro, mirando probablemente con ojos extraviados a su alrededor Pero entonces —cuando soñaba ya tras él sobre montañas y valles- saltó, cayendo con ambos pies en mitad de mi cuerpo. Me estremecí en medio del dolor violento, ignorante de todo. ¿Quién era? ¿Un niño? ¿Un sueño? ¿Un asaltante de caminos? ¿Un suicida? ¿Un tentador? ¿Un destructor? Y me volví para verle. ¡El puente se da vuelta! No me había vuelto aún, cuando ya me precipitaba y ya estaba desgarrado y ensartado en los*

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, pág. 68.

*puntiagudos guja rros que siempre me habían mirado tan apaciblemente desde el agua veloz*<sup>17</sup>.

Kafka comienza a escribir *La Metamorfosis* en noviembre de 1912<sup>18</sup>. Inicio su redacción hacia el atardecer, y a la madrugada, tenía la idea de despacharla en pocas horas, sin embargo, notó que la obra no podía concluirse. Acabó volviéndose una obra de 50 páginas que llevaría varios meses de trabajo. Más que un relato, muchos críticos consideran que es una novela corta.

La doble vida de funcionario y escritor lleva a Kafka a una situación de desesperación y cansancio, sufre de insomnio. Las muchas cartas que escribió dan prueba de la situación vital inicial que rodea al escritor “Constata en la primera carta que le escribe ese día [a Felice] que ha dormido mal, con sueños raros, que no puede levantarse”, como muestra González García<sup>19</sup> en su *Introducción a La metamorfosis*, y cita a Kafka: “tengo que escribir un cuento que me ha venido a la mente en la cama, en plena aflicción, y que me asedia desde lo más hondo de mi mismo”<sup>20</sup>. Por eso la obra comienza así “Una mañana, al despertar de una noche llena de sueños intranquilos, Georg Samsa se encontró, en su cama, convertido en un bicho monstruoso”<sup>21</sup>.

En otra carta escrita la noche posterior a Felice dice “Inequívocamente agujoneado por la desesperación, acabo de poneme a trabajar en mi cuento de ayer con un ánsia ilimitada de derramarme en él”<sup>22</sup>

*La Metamorfosis* sólo aparecería publicada en 1915 en una revista y luego como volumen individual en una colección del editorialista Kurt Wolf, quien solicita al escritor enviar “la historia del chinche” para su publicación, enviándole unos dibujos para la cubierta del libro. Kafka responde que “el insecto no se debe dibujar. Ni siquiera puede vérselo desde lejos (...) el horror de la transformación no había que buscarlo en el escarabajo, sino en la conciencia de los personajes”<sup>23</sup>. Con ello nos da igualmente a entender el escritor cómo cada uno de los lectores podrá identificarse con el monstruoso animal, pues ella no sólo se refiere a sí mismo sino a lo que pueda sentir el hombre contemporáneo aplastado por los sistemas sociales.

<sup>17</sup> Kafka, Franz. “El puente” de *La muralla china*. En: *Obras completas. Op. Cii.*; págs. 1317-1318.

<sup>18</sup> 18 Cfr. Cortijoch, F.M. *Op. Cii.* págs. 81 y ss.

<sup>19</sup> González García, J.M. *Introducción a La metamorfosis*. Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2000; pág. 81.

<sup>20</sup> *Idem*.

<sup>21</sup> Kafka, Franz. *La metamorfosis. Ed. Cii.*; pág. 69.

<sup>22</sup> *Ibid.*, pág. 32.

<sup>23</sup> Cortijoch, F.M. *Op. Cii.*, pág. 84.

El insecto amanece entonces tumbado sobre el caparazón y ello le impide ponerse en pié. Allí se imponen como dos aristas la crueldad y el humor que siempre acompañaron a Kafka. “Sus muchas patas, ridículamente pequeñas en comparación con el resto de su tamaño, le vibraban desamparadas ante los ojos. <q,Qué me ha ocurrido?», pensó”<sup>24</sup>. Pero como es notorio en el texto, la terrible transformación que ha sufrido ya no es tan importante a sus ojos, lo único que interesa es reintegrarse a la rutina y ya no se interroga por aquella extraña transformación.

Gregorio Samsa quien antes había mantenido a su familia se convierte entonces en un parásito, se ha transformado en un monstruo para la sociedad y para su familia, puesto que es un ser improductivo. La transformación, como afirma Contijoch, se da en tres actos; desde una perspectiva anímica el primer acto pasa por tres momentos: primero se siente sorprendido ante la absurda escena de su cuerpo ahí tirado, pretende luego volver a su estado normal y por último, se somete resignadamente<sup>25</sup>.

La idea de que ha perdido totalmente su condición de ser humano se hace evidente hacia el final del segundo acto. Cuando su hermana y su madre retiran los muebles para que el animal pueda moverse con libertad, afectan incluso su universo íntimo, puesto que le retiran su cuadro favorito que trata de defender a toda costa, al punto de intentar agredir; razón por la cual el padre le ataca lanzándole manzanas, una se hunde en su espalda hasta podrirse.

El tercer acto representa el derrumbamiento total del escarabajo y la liberación de la familia cuando éste por fin muere<sup>26</sup>. La manifestación más clara de dicha emancipación la describe Kafka refiriéndose a la familia Samsa de la siguiente manera “(...) salieron los tres juntos, cosa que no había ocurrido desde hacia meses y tomaron el tranvía para ir a respirar el aire libre de las afueras (...) cómodamente recostados en sus asientos, fueron cambiando impresiones acerca del porvenir, y vieron que, (...) este no se presentaba con tonos oscuros (...) y mientras así departían, percatáronse (...) el señor y la señora Samsa, de que su hija que pese a todos los cuidados perdiera el color en los últimos tiempos, habiáse desarrollado y convertido en una linda muchacha (...) al término del viaje, la hija se levantó la primera y se estiró sus fomas juveniles”<sup>27</sup>. Con estas paradójicas palabras; borrando el vértigo existencial de su presente viviente y resignado a su irremediable exclusión social termina Franz Kafka la literal pesadilla.

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, pág. 85.

<sup>25</sup> Cfr. *Ibid.*, pág. 87.

<sup>26</sup> Cfr. *Ibid.*, pág. 88.

<sup>27</sup> Kafka, Franz. *Obras completas. Op. Cii.* Pág. 1196.



## 2. Exterioridad y solipsismo

Para responder a la segunda pregunta de nuestro párrafo inicial ¿qué actualidad tienen hoy en día sus escritos?, hemos decidido abordar filosóficamente el tema kafkiano desde la perspectiva de la dupla solipsismo/intersubjetividad, aspecto no tematizado, aunque sí recurrente en la obra de este escritor.

Esto es, desde el punto de vista del solipsismo filosófico tradicional, el problema existente de las relaciones entre el otro y yo que se fundamenta en una negación de exterioridad. Este solipsismo, tomado estrictamente desde el otro exterior, deniega toda posibilidad de establecer una relación fundamental a nivel de conciencia entre los sujetos.

En su aspecto menos complejo, el solipsismo ha sido explicitado epistemológicamente como una teoría que considera al yo como única realidad objetiva en el plano del conocimiento. Ello significa, entre otras cosas, que no se trata de ninguna afirmación de mi soledad ontológica, porque nadie niega la existencia de lo que no es él, pues se sabe que hay otros, o al menos no se puede pretender negar al otro si no es partiendo de una reducción a la posibilidad. Tal teoría la desarrolla Berkeley, quien presenta un planteamiento epistemológico y desde allí subordina a lo ontológico. El mundo objetivo, con su mirada epistémica, es meramente mental. Entonces reducen al otro a ser mi representación y en consecuencia no hay otro, porque es un producto de mis visiones particulares. Miremos sus consecuencias.

- El otro “es el yo que no soy yo”<sup>28</sup>: lo primero que se capta ante otro ser, cuando se revela a la conciencia, es que ese ser es *otro* que no soy yo; éste es un conocimiento primario, que consiste en que ese otro, es otro yo, y es un yo que no soy yo. Así pues, el primer elemento que interesa para esta investigación es: “captamos una negación como estructura constitutiva del ser otro”<sup>29</sup>. Este primer elemento refiere al problema de la *negación*.

- El otro “es aquel que no es yo y que yo no soy”<sup>30</sup>: al descubrir que ese ser otro es un otro yo, uno se persuade que esa afirmación vale tanto para él como para mí. Entonces, el otro no es yo como yo no soy él, esto significa (y es presuposición común al idealismo y al realismo) que:

“La negación constituyente es negación de exterioridad”<sup>31</sup>. Este otro elemento se refiere a la *exterioridad*.

<sup>28</sup> Sartre, Jean Paul. *El ser y la nada. Ensayo de ontolog(a fenomenológica)*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1976, pág. 302.

<sup>29</sup> *Idem*.

<sup>30</sup> *Idem*.

<sup>31</sup> Sartre afirma que es la presuposición común al Realismo y al Idealismo. Cfr. *idem*.

Por lo tanto, desarrollaremos los temas:

1. *Lo negación* como estructura constitutiva del ser otro.
2. La negación constituyente es negación de *exterioridad*.

Para el tema de *la negación* vemos que la afirmación “el otro es el yo que no soy yo” parte de un conocimiento primario cuando un ser se revela a la conciencia. Por su carácter mostrativo como para-sí, en oposición al en-sí, siguiendo a Sartre, la conciencia no tiene autonomía; se descubre como tal en el mundo, y este ámbito relacional, aunque implique conocimiento, no garantiza una primacía epistemológica sino ontológica, dado que es relación de ser en el seno del ser mismo; es así, que en su esencia intencional se capta como huyendo de sí mismo y creando una nada, una opacidad en medio del ser. Así, dice Sartre, “El fundamento de todo conocimiento de un ser determinado es la relación original, por la cual, en su surgimiento mismo, el para-sí tiene de ser como no siendo este ser. (...) La negación lo religa indisolublemente al ser que él no es”<sup>32</sup>, por eso se capta en principio como una negación, una nada que no nihiliza propiamente al ser, dado que a éste le es indiferente, sino que entabla una nihilización en su relación al ser. Esta nihilización ocurre cuando se trata de otro ser que también es conciencia, es decir, el yo que no soy yo, o sea, “el otro”.

Entonces, al captar al otro se capta como necesario que yo sea aquel que no es el otro; esta negación es operada por mí y sobre mí recae, mi yo me viene por reflejo, me hago ser por la negación que me procura el otro, así, el otro aparece como un yo que yo no soy, y esta autonegación en el otro me hace descubrir mi yo: el otro se me aparece, yo lo veo otro como contraposición a mí, pero al yo negarme a mi mismo en virtud del otro, me reafirmo como ser, es decir, me hago yo.

Después de haber explicitado el problema de la negación nos ponemos en camino de mostrar cómo ocurre el proceso de captación del otro, no en perspectiva fenomenológica sino del realismo y el idealismo, que ponen esta negación como dada en lo exterior, espacial y geográficamente, y no en lo “interior” (o de conciencia)<sup>33</sup>.

Para el tema de *la exterioridad* se hace notorio que la segunda afirmación, “el otro es aquel que no es yo y que yo no soy él”, significa que al descubrir que el otro es el yo que no soy yo, se presuponía que esa afirmación valía tanto para el otro como para mí; esta afirmación está sustentada en la misma negación de exterioridad, es decir, es el espacio lo que permite que el otro no pueda ser yo, como tampoco yo ser él. Hay entonces una mutua remisión a la exterioridad.

---

<sup>32</sup> *ibid.*, pág. 362.

<sup>33</sup> *ibid.*, pág. 327. Es de adarar que, para la fenomenología, la negación constituyente es negación de interioridad,

Así, entonces, si el otro no es yo, como tampoco yo soy él, es porque hay un espacio que nos separa. El resultado implícito que lleva esta afirmación es el siguiente: si el espacio es lo que nos separa, no existe posibilidad de establecer una relación entre el otro y yo que sea propiamente humana porque sería igual a la existente en el mundo de los objetos. Si los intermediarios son esos cuerpos ocupando lugares en el espacio, la separación de las conciencias atribuible a los cuerpos nos lleva, en esta investigación, a concluir que cada ser está encerrado en su plena positividad y que un ser humano no es afectado por otro, como ocurre con las cosas del mundo. Es claro hacer ver que esta concepción, en contravía del principio de intencionalidad “toda conciencia es conciencia de”, implica, hipotéticamente, un cambio en su estructura ontológica fundamental, una naturalización de la conciencia. El hecho de que el psicologismo positivice a la conciencia, estableciéndola como parte del mundo objetivamente válido de la ciencia natural, es, como planteó Husserl, “una sustracción teórico-lógica” de algo no experimentable en sí mismo<sup>34</sup>. En otro sentido, es, igualmente, sumir a la conciencia y al hombre en un *solipsismo* no compatible en sus fundamentos con la fenomenología.

El solipsismo, en sus implicaciones intersubjetivas, afirma mi soledad ontológica, esto quiere decir, que la conciencia descubre en la realidad solamente sus propias representaciones. El viejo lenguaje idealista “ser es ser percibido” es aplicable, entonces, a mis relaciones concretas con el otro. Si “el otro es mi representación”, significa que yo no lo descubro en mi experiencia cotidiana porque “es” lo que yo percibo de él y esto niega, en principio, cualquier alteridad. No obstante, el problema continúa siendo complejo. En verdad, como ya lo hemos dicho, nadie puede ser absolutamente solipsista, todos sabemos que hay otros, sólo que la relación de la conciencia con el ser, fundamentalmente ontológica, se traspasa al mundo epistémico, con lo cual queda primando el conocer sobre el ser. Husserl describe así este solipsismo que está a las puertas de toda indagación psicologista; para él solipsismo es “el universo [que] se reduce a mí mismo, yo soy el único (existente) y todo lo demás es en mi ficción subjetiva, o al menos, sólo de mí puedo tener conocimiento”<sup>35</sup>.

Dejando de lado este solipsismo, que prevalece en el ámbito hipotético del conocimiento, hay un *solipsismo real* que significa una cosificación del sujeto como cosa entre las cosas, implicando una negación de la subjetividad. Ello se muestra en fenómenos como la soledad, que en la actualidad adquiere un dinamismo patológico. Sartre escribe: “Hay hombres que mueren sin haber sospechado siquiera -salvo durante breves y aterradoras iluminaciones- lo que es el Otro”<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup>Cfr. Husserl, Edmund. *Crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. México, Ediciones Folios, 1984, pág. 131 (Traducción Hugo Steinberg).

<sup>35</sup> Husserl, Edmund. *Filosofía primera*. Santafe de Bogotá,

Editorial Noma, 1998, pág. 122 (Traducción Rosa Helena Santos de Ilhau).

<sup>36</sup> 36 Sartre, J. P. *El ser y la nada*. Op. Cii., pág. 475.

El carácter exterior del objetivismo lo señala Husserl de esta manera: “Toda consideración teórico-objetiva del mundo trata en el ‘afuera’, y sólo aprehende ‘exterioridades’, objetividades (....)”<sup>37</sup>. Efectivamente, el objetivismo, con su afirmación epistémica del mundo exterior y sus consecuencias, condujo a una objetivación lógico-matemática de la vida; en su intento por desentrañar las cosas y aprehender sólo “exterioridades”, llevó inexorablemente, según Husserl, al ocultamiento del fundamento humano de la ciencia, de aquella subjetividad operante que reenvía constantemente al mundo. Su error consiste no sólo en desconocer toda existencia que antecede a toda praxis cognoscitiva, sino en negar, además, la prioridad ontológica de la conciencia en su relación con el mundo. De esto deriva la considerable inconsecuencia de la filosofía de no ser capaz, en su argumentación, de considerar al hombre por fuera de toda representación de mundo, como un existente en el mundo vivido, error que llevó finalmente a un olvido del “otro”, hombre en situación, implicando con ello que el yo humano, el yo intencional, no se distinga de las cosas y que mi cuerpo no sea conciencia, sino en-sí o cosa.

Este solipsismo significa, entonces, que el otro no modifica mi ser, ya que, en consecuencia, lo descubro al exterior como un objeto y por eso no está en mi mundo cotidiano. Es la actitud del hombre de la sociedad post-industrial, que ha ido perdiendo subjetividad para parecerse a los objetos del mundo. Significa que hay una efectiva degradación de la vida humana. En esta situación, prevista por Max Weber<sup>38</sup>-como indica Habermas en su análisis sobre la modernidad- el ser humano de hoy está siendo atacado en su mundo de la vida privado y público (y en su intimidad), por los sistemas económico y administrativo, por una coartación burocrática y monetarista de la libertad, que va reduciendo tanto el plano cultural como el plano de la sociedad a una máquina de orientaciones racionales finalistas como sucedería igualmente en la novela *El Castillo* de Kafka. Este tema forma parte de la crisis que ha puesto en cuestión la esencia humana, crisis plasmada también por Husserl en sus críticas a la objetivación lógico-matemática de la vida y la conciencia.

El hombre llega a convertirse, entonces, en un objeto, de tal manera que el otro no lo afecta cotidianamente porque se muestra en un mundo afectado de cosas, tanto que deja a un lado su intencionalidad para ponerse al nivel de las cosas y entre ellas, por su inherente exterioridad ‘cosificada’, no hay afectación; esto implica una degradación de la estructura ontológica fundamental de la conciencia, un *solipsismo vivencial*<sup>39</sup>. El hombre, al ser reducido a un objeto al lado de otros,

---

<sup>37</sup> Husserl, Edmund, *Crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Op. Cii., pág. 117.

<sup>38</sup> Cfr. Habermas, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa* (tomo II, capítulo VIII). Madrid, Editorial Taurus, 1987, pág. 428.

<sup>39</sup> Con esto quiero expresar que hay una perspectiva real de solipsismo, es decir, hay un solipsismo en la medida en que un sujeto no encuentra al otro en su experiencia cotidiana, no lo

como le puede ocurrir a un hombre cualquiera de la sociedad industrial, puede perder su carácter de sujeto, su estructura intencional, para dejarse apresar por el mundo en medio de imágenes-objetos, seres cerrados en-sí, deshumanizados y volcados sobre el mundo en pura exterioridad.

No es objeto de este escrito intentar rescatar un humanismo, sino mostrar en qué consiste el solipsismo<sup>40</sup>, para ello nos centramos en el significado que tiene la obra de Kafka, mostrando a través de sus figuras cómo se manifiesta el solipsismo tal como se ha señalado: un hombre, por ejemplo, se enfrenta no a otros hombres sino a una degradación de ellos, es decir, a imágenes-objetos del mundo espacial.

### 3. El problema literal kafkiano

En el arte literario de Kafka todo, especialmente sus dos grandes novelas, se revela como imagen y figura. El desenvolvimiento de la obra ocurre en su original espacio: "el espacio kafkiano". Precisamente, el tiempo sólo se manifiesta para conferir plenitud mayor al espacio, al carácter nocturno de su obra: "¡Qué días más cortos, qué días más cortos!"<sup>41</sup>, exclama el Agrimensor K., cerca del mesón del villorrio; la claridad del sol solamente duró dos horas.

Kafka era fundamentalmente un hombre ocular. Su mirada captaba imágenes-objetos, era tanto un artista de imágenes visuales como también de pesadillas auditivas. Cuando Joseph K. entra en un túnel que conduce a la buhardilla del pintor de la justicia, hay un griterío enloquecedor de niñas que lo persigue durante todo el trayecto. Igualmente, cuando el Agrimensor K. se comunica con un funcionario para obtener un permiso de entrada al Castillo, sin determinarse una respuesta, se escucha por el auricular un zumbido de innumerables voces infantiles que penetra muy hondamente. Figuras de este tipo, que no tienen un sentido de continuidad, establecen la ruptura que dan a la obra ese ambiente alucinante y fantástico; es la obra de un artista alejado de lo humanamente psicológico y de la interpretación, una mirada que se opone a un fenómeno, una conciencia que concede a su mundo una plenitud de impresiones que trasciende

---

encuentra porque lo capta siempre en el exterior y en este sentido no afecta su ser; dándose, por tanto, relación de exterioridad entre estos dos seres. En efecto, puede hablarse de un solipsismo vivencial que se intentará mostrar a través de las imágenes literarias del escritor checo Franz Kafka. Por esto se utilizará el término: "solipsismo vivencial", que implica una degradación de la conciencia o un cambio en la ontología del ser humano. El nuevo término permanece puramente hipotético.

<sup>40</sup> El querer renunciar al humanismo lo hacemos desde una perspectiva kafkiana. Es sabido que a Kafka, en sus obras, no le interesa mejorar éticamente al hombre, muestra su situación real y la de la sociedad, en consecuencia no juzga ni interpreta, muestra literalmente lo que ve, implicando lo que le separa del mundo.

<sup>41</sup> Kafka, Franz, *Obras completas* Op. Cit. p. 377. Para este último estudio de Kafka tendremos en cuenta solamente dos de sus obras centrales: *El proceso* y *El castillo*.

hacia una objetividad por medio de un lenguaje especial: “el de su espacio”, como continuación fantástica de la realidad en un lenguaje literal y transparente respecto de esa realidad que se empeña en narrar natural y minuciosamente.

Su mirada es como una mirada sin sujeto, o como de un sujeto sin intencionalidad que no tiene un seguimiento lógico o moral. Es la realidad fraccionada de una subjetividad real, un montón de sucesos que se le imponen al protagonista y que intenta concatenar para su propio quehacer y-no lo logra; es un juego al infinito y siempre en la superficie, el juego de las formas, un espacio geométrico tan exacto y minucioso que conduce hasta la locura y al absurdo de la totalidad.

De esta manera, los ojos imparciales de Kafka muestran un mundo extraño, este mundo inabordable; está contenido dentro de un raro espacio repleto de imágenes-objetos, pero estas cosas no son objetos en cuanto abordables, porque se le pierden en la oscuridad, en la niebla, en un silencio estremecedor, en un juego tan real que es fantástico: abriendo una puerta que sólo le depara sombras, entrando en un pasadizo sin fin, hurgando en la oscuridad, buscando en un intersticio de niebla en la que luego se le escapa la imagen. Y si aparece una imagen develadora, ocurre algo absurdo que no permite la aprehensión de tal realidad. En *El castillo*, choza del campesino Lasseman, narra así:

*Pero más sorprendente aún, sin que se supiese a ciencia cierta en qué consistía lo sorprendente, era el rincón de la derecha, desde un hueco grande, el único que había en la pared trasera de la habitación, llegaba hasta allí; viniendo seguramente del patio, una pálida luz de nieve y daba un resplandor conw de seda al vestido de una mujer~ que hundida en alto sillón, fatigada, casi postrada, yacía allá en un rincón. Tenía junto al pecho un lactante<sup>42</sup>. [K. se queda largamente contemplando la escena y continúa:] (...) Lo mujer del sillón yacía como exánime; no miraba ni siquiera al niño que tenía sobre el pecho, y sus ojos se dirigían vagamente hacia lo alto (...). K. parecía dormir~ y al despertar~ luego de una serie de diálogos sin sentido, se volvió hacia La mujer~ y “con gesto desdeñoso” que parecía destinado hacía sí mismo preguntó “ej quién eres tú?” Ella contestó: “Una muchacha del Castillo”<sup>43</sup>.*

Con esta pregunta dos hombres se deshacen de él, arrastrándole inmediatamente hacia la puerta.

Entonces, toda pretensión por aprehender una realidad y hacerla lógicamente concatenable se vuelve, en el límite mismo, en el momento exacto, una fantasía. Tal ocurre cuando K. quiere adarar su situación laboral con Klamm (un funcionario de rango); pero éste está domido, hecho que no solamente señala esa imposibilidad de comunicación, sino que nos muestra cómo el señor K. narra no

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 372.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 373.

sólo lo que ve, sino igualmente lo que le separa del mundo. Tanto Kafka como el protagonista de sus obras, el señor K., están ausentes del mundo.

Toda mirada plantea una lógica que se pretende objetiva y el grado de objetividad está impuesto por lo que se llama la 'realidad de los hechos'; el seguimiento de esa realidad aparece como la verdad de aquéllos. En Kafka sucede otra cosa: es una mirada de una conciencia y como tal le confiere una plenitud de impresiones que no tiene una carga semántica, porque es la mirada de un sujeto sin intencionalidad; es la realidad del interior del hombre, no un interior psíquico en cuanto patológico, sino una verdad de la forma y la superficie, es decir, del espacio, y en ese mismo sentido adquiere las dimensiones de la realidad del hombre actual.

El sentimiento de espacio en una experiencia concreta, como la que se muestra en la cita anterior, implica al hombre arrojado en un medio que le es completamente adverso, ajeno e inquietante. En este medio extraño y opresor, el hombre se encuentra allí, como dice Sartre, de sobra, absurdo. Una forma de captar la relación con el espacio que, según O. Friedrich Bollnow, caracteriza al hombre de nuestro tiempo, hombre convertido en apátrida, desarraigado, en la medida que le falta algo esencial de su relación con respecto al espacio vital<sup>44</sup>. El hombre parece, entonces, encontrarse en oposición a su propio espacio, y este espacio, en términos estrictos, como dice Bollnow, no lo habitamos.

Con esto no se pretende interpretar la obra kafkiana, sino mostrar el punto vital de ella. Interpretar a Kafka puede considerarse un error, pues el espacio y la disposición de los objetos en él, en cuanto están ahí, son lo que aparece y no lo que se quiere y se cree ver; por eso, la misma obra kafkiana ha cerrado todas las puertas a la interpretación. Esa mirada supo mostrar cómo sería el mundo del hombre que ha venido viviendo ese mundo desde una suspensión involuntaria del juicio y de la intencionalidad ontológica del sujeto, e implica para la conciencia un cambio en su ontología, una degradación del ser; este solipsismo kafkiano es un problema ontológico del hombre contemporáneo.

De las conversaciones con Januch, Kafka dice: "Yo no he dibujado hombres. He contado un cuento. Imágenes, nada más que imágenes"<sup>45</sup>. Efectivamente, Kafka pone entre el hombre "K." y la ley, o entre el Agrimensor y el Castillo, una cantidad de seres como hombres-objetos; los diálogos no comunican nada, desde el punto de vista humano son absurdos, pueden continuar o suspenderse y eso no cambia nada, igualmente todo permanece inmutable; todo movimiento ocurre para mantener un estado de cosas que aparece como algo infinito e inasible. Este

---

<sup>44</sup> Cfr. Bollnow, Friedrich. *Hombre y espacio*. Barcelona. Editorial Labor, 1969; pág. 244.

<sup>45</sup> 45 Kafka, Franz, *Obras completas, Op. Cit.*, pág. 58.  
orienta desde dentro de sí mismo, implicando entonces espacio y exterioridad.

personaje, K., es una letra desprovista de historia que pertenece al Castillo desde el momento que irrumpe en la obra, y ese ser sin rostro se enfrenta a imágenes-no-hombres que ni siquiera sienten angustia porque no son libres. Las relaciones entre los personajes que están en el centro del mundo (hombre sin historia-ley) son de pura exterioridad, autómatas, máquinas, partes diversas de una misma sumisión. Se hace imprescindible señalar que tampoco hay comunicación real entre el señor “K.” y los personajes del centro de la obra; igualmente, la relación entre los personajes ubicados en el centro de la obra es puramente corporal, como cuerpo del mundo físico (*Körper*) y no como carne (*Leib*), que es cuerpo que se

Como las cosas están ya predeterminadas en el Castillo, K. necesita romper esa determinación y sólo consigue sensibilizar algo de ese mundo seco y concreto. La imagen más interior de *El castillo* es el amor del señor K. con Frieda y por eso ella alcanza a liberarse de esa exterioridad de indiferencia exclamando: “Casi todo, casi todo me era indiferente”<sup>46</sup>, y muy pronto, por una absurda trama, ella vuelve a esa exterioridad de indiferencia.

Muchas de las apariciones de los personajes no provienen de un fondo de presencia humana, sino de una parte de la totalidad de los objetos. Como brotando del espacio exterior pero queriendo regresar a él para no incomodar ni ser molestado: en *El proceso* narra así: “En ese momento, en aquel rincón señalado por el abogado, comenzó efectivamente a moverse algo (...) vieron entonces, sentado a una mesilla a un señor de edad avanzada”, y luego, describiendo la contrariedad por su notoria presencialidad, continúa: “tenía hasta que haber sofocado la respiración para pasar tanto tiempo inadvertido. Se levantó ceremoniosamente, y con la expresión visiblemente contrariada porque se había llamado la atención sobre él (...) como si quisiera indicar que de ninguna manera deseaba molestar con su presencia a los otros, como si solicitara con apremio volver a la oscuridad y que todos se olvidaran de su presencia”<sup>47</sup>.

En *El castillo* narra así: “Una habitación grande, sumergida en luz crepuscular. El que entraba viniendo de afuera no veía en principio nada. K. se tambaleó, dando traspies contra una tina de lavar, pero lo retuvo una mano de mujer. (...) K. de pié, estaba como envuelto en nubes ¿quién sois?, exclamó una voz autoritaria (...) ¡soy el agrimensor condal!, dijo K., tratando de justificarse así ante quienes seguían invisibles”<sup>48</sup>. Esta constante remisión espacial que pone al otro como objeto y como cuerpo imposibilita, otro tipo de relación que no sea externa entre los personajes.

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 415.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 819.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 370.



Se observa, además, que no solamente hay imágenes en su obra, sino inaprehensión de la realidad, una realidad que es perfecta y totalmente incomprensible en la totalidad, como ocurre con la ley. Igualmente, el Castillo aparece siempre como el punto central de una organización de misteriosos funcionarios; sobre estos funcionarios reposa la fuerza de un infinito poder que somete absolutamente a todos los personajes. A lo largo de la obra, la presencia de K. subvierte el orden imperante; muchos lo rehuyen; las cosas jamás se realizan; las metas son inconclusas. Cuando K. va camino hacia el Castillo, la niebla lo aleja y lo acerca y nunca asciende, siempre queda en la misma superficie y solamente encuentra el mismo villorio con casas miserables.

Las relaciones en los pasillos de los funcionarios del castillo son de mensajero a puerta y no de hombre a hombre, como muestra el Agrimensor K. En *El proceso*, ilustrando lo irrealizable dentro de un mundo determinado, al campesino que está frente al guardia solamente lo espera una puerta y esa puerta no le dice nada, salvo que hay muchas más puertas y con guardias sucesivamente más poderosos, hasta el infinito. Sin embargo, el primer guardia, que tiene la presencia de un fuerte Tártaro, poderoso y omnipotente, le abate con su mirada fuerte y aristocrática y exclama antes del campesino morir abatido por el tiempo: “Esta entrada estaba destinada solamente para ti”<sup>49</sup>.

El mundo parece vivir linealmente, sobre todo en las *Tecnópolis* —como lo muestra Kafka—: sociedades carentes de sentido, incomunicación, insensibilización, burocracia, automatización compartida tanto por el obrero como por el patrono; y si en Kafka no cuenta la esperanza, ni le interesa hacer un mundo mejor, es porque esta civilización, la occidental, parecería estar en un punto de no retorno. Extraña, pues, que Kafka ponga como guardia de la ley a un Tártaro oriental, generoso y aristócrata, narrado así: “Con su abrigo de pieles, su nariz grande y aguileña, su barba larga de tártaro, rala y negra”<sup>50</sup>.

No habrá que pensar, por todo esto, que Kafka haya sido un pesimista respecto del futuro del hombre, principalmente occidental, sino que simplemente dedujo del espacio la interioridad, porque el hombre cada día se parece más a su espacio; en lo imaginario para el artista, lo geométrico, aparece como un reflejo de esa exterioridad de indiferencia.

Desde esta perspectiva presentimos estar en un absurdo al que el humanismo no ha podido dar una respuesta, dado que es una situación con profundas raíces de deshumanización, que ya Edmund Husserl, entre otros, denunciaba como resultado de un olvido del *mundo de la vida* (*Lebenswelt*) y del hecho de no hacer evidente a tiempo, durante el Renacimiento y la Ilustración, el fundamento humano de la ciencia, pues en el mundo objetivo lógico de la cantidad y de la geometría no

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 940.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 1053.

hay espacio para el ser humano. En este *solipsismo real*, como lo muestra Kafka, no hay afectación de ser; hay seres que son ya conciencias degradadas. Quizás posteriores civilizaciones puedan comprender mejor a Kafka; ésta aún no lo comprende, pero le impresiona la semejanza. Siendo consciente de la cosificación actual, exclama Kafka a su amigo Gustav Januch “(...) la alfombra rodante de la vida nos lleva a cualquier sitio (...) no sabemos adonde. Somos más bien una cosa, un objeto, que un ser vivo”<sup>51</sup>.

Quizás mejores tiempos podrán comprender la honestidad de este hombre de la fantasía, el humor y lo absurdo: la mirada pura, como la de un niño con una mente limpia, o el hombre de una mirada insensible, que quiso insensibilizarse más hasta la locura, y lo logró, para encarar el mundo como aparecía. Sus obras muestran, entonces, la situación del hombre actual, este hombre cuya primera relación con el otro cotidiano parece estarse marcando siempre en concordancia con la objetividad, se ve sumido en un mundo de imágenes-objetos, donde él mismo es también un objeto encerrado en sí mismo como los otros. Por eso se ha hecho referencia a la exterioridad y la espacialidad como síntomas de alienación, producto de un solipsismo que extiende sus redes desde el ámbito cultural hacia el mundo de la vida social y hacia la vida misma que experimenta el mundo.

## BIBLIOGRAFÍA

- BOLLNOW, Friedrich. (1969) Hombre y espacio. Barcelona: Editorial Labor.
- CONTIJOCH, Francesc Miralles. (2000) El lector de Franz Kafka. Barcelona: Editorial Océano.
- GONZÁLEZ GARCÍA, José M. (1989) La máquina burocrática. Madrid: Editorial Visor.
- HABERMAS, Jürgen. (1987) Teoría de la acción comunicativa. Madrid: Editorial Taurus.
- HUSSERL, Edmund. (1984) Crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental. México: Ediciones Folios, (Traducción Hugo Steinberg).
- HUSSERL, Edmund. (1998) Filosofía primera. Santafé de Bogotá: Editorial Noma, (Traducción Rosa Helena Santos de Ilhau).

---

<sup>51</sup> 51 *ibid.*, p. 334.

KAFKA, Franz. (2000) *La metamorfosis*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

KAFKA, FRANZ. (1971) *Obras completas*. Barcelona: Emecé Editores.

ROBERT, Marthe. (1985) *Franz Kafka o la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.

SARTRE, Jean Paul. (1976) *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*. Buenos Aires: Editorial Losada.

