

Los tipos del sentido y el problema de la conformación de los mundos literarios en la obra de F. Kafka

Excursus por su novela "El Castillo"

Por SANTIAGO ANTON

I. SOBRE EL SÍMBOLO

Antes de introducirnos en la estructuración de las categorías de la obra kafkiana, vamos a dar unas precisiones sobre el símbolo y mostrar en qué sentido es y en qué sentido no es la obra de Kafka una obra simbólica. Todo el mundo «sabe» lo que es un símbolo. En el existir hay múltiples ocasiones de encontrarse con símbolos. De la inmediata constatación y encontrarse con símbolos en el existir, surge el «saber» del símbolo, que es suficiente para discernir el símbolo de lo que no lo es. Múltiples ejemplos de símbolos son la bandera como símbolo nacional, la cruz como símbolo religioso, la azucena como símbolo de virginidad, las diversas ejemplificaciones de los llamados símbolos fálicos en el psicoanálisis freudiano. En todos estos casos y en otros que fácilmente podrán traerse a presencia, hay un conducirse de la actitud que encuentra símbolos y que «sabe» de ellos en el sentido de lo que nos es familiar. El conducirse es en todo caso ordenado. Las reacciones de la conducta, en su sentido más amplio, es decir, existencial, son siempre frente al símbolo algo que comporta «un saber a qué atenerse frente a él» que excluye la indeterminación de este conducirse y la perplejidad. Frente a estas situaciones a las que se muestra el símbolo, la mirada indagadora debe traducir en conceptos lo que ellas muestran. De este modo tendremos una estructuración lógico-formal del símbolo o lo que también pudiéramos llamar un saber de lo que el símbolo sea. Si tomamos como ejemplificación intuitiva un símbolo particular, observamos en primer lugar que el símbolo no es explicativo, es decir, que el símbolo es una unidad no explicativa. El primer término es demasiado general para valer como nota específica del símbolo. Muestra únicamente la entici-

dad del símbolo común a éste y a todo lo que sea susceptible de mostrarse. Mas, ¿qué quiere decir no-explicativo? La bandera no explica la patria, ni la cruz la esencia de lo religioso, ni la azucena la virginidad, ni ninguno de los llamados símbolos fálicos la naturaleza de lo sexual. No cabe, desde luego, partir de una definición de la bandera de tal modo que de esta definición pudiera obtenerse por un proceso puramente deductivo la definición de la patria como lo simbolizado por ella, ni tampoco a la inversa, partir de la definición de la patria para obtener a partir de ella la definición de la bandera. Ni el símbolo explica lo simbolizado, ni lo simbolizado el símbolo. Pero no sólo está la relación simbólica fuera de la esfera de la explicación como explicación lógico-formal. Tampoco es la relación que es inherente al símbolo algo comprensible. Entendemos el término comprensible en el sentido en que éste es empleado en la psicología comprensiva. Justo porque la relación simbólica no pertenece a la esfera psicológica, no son válidos ninguno de los conceptos, y formas de inteligibilidad privativos de esta esfera. Cabe, es verdad, hacer comprensible psicológicamente la elección de los símbolos y así hace el psicoanálisis freudiano cuando comprende los contenidos de los sueños como plasmaciones intuitivo-simbólicas de los intereses «inconscientes» del sujeto, pero esto no es el tema de un saber esencial acerca del símbolo, sino de lo que pudiéramos llamar psicología de los símbolos; así, lo mismo en la psicopatología como muestran los trabajos de Jung, Kurt Schneider, etc. Sin embargo, aun cuando el símbolo como unidad intuitivo-sensible es una entidad no-explicativa y no-comprensiva, remite a un mundo como lo simbolizado por él. El símbolo no explica ni comprende, solamente remite; pero la remisión del símbolo a lo

simbolizado es una referencia a lo simbolizado. ¿Cómo cabe entender esta relación de referencia? ¿Qué especie de referencia es peculiar al símbolo en este apuntar más allá de sí mismo en la dirección de lo simbolizado como su meta? ¿Cómo cabe entender la referencia simbólica a lo simbolizado con respecto a este último término de la referencia? ¿Es lo simbolizado un «mundo» y en qué sentido lo es? La particular especie de referencia que el símbolo entraña no lleva consigo un nacimiento del símbolo a la entidad propia del símbolo. Una bandera es un paño compuesto de uno o varios colores; una cortina «puede» ser una bandera. La referencia simbólica desde lo simbolizado al ente intuitivo sensible que simboliza no opera por una creación total o un nacimiento original de su entidad simbólica. Lo simbolizado reclama un ente que ya es como ente y al cual transfigura en su entidad para convertirlo en símbolo. La bandera como símbolo no se compone pues de estratos formales independientes como si en ella hubiera que añadir al ente que es el paño como útil un nuevo estrato que es su valor simbólico. El trozo de paño que es la bandera se transfigura por obra de la referencia simbólica de manera que ahora «es» una bandera como símbolo de la patria. Una pluma es un ente que sirve para escribir, pero «puede» ser un símbolo fálico—en la teoría del psicoanálisis—de forma que considerado como símbolo, su entidad de pluma se ha transfigurado y por ende transformado en un ente nuevo en co-dependencia formal mutua de aquello por virtud de lo cual ha dejado de ser un útil para convertirse en símbolo. El estrato formal en el que un ente se constituye en ente simbólico no es, pues, algo que formalmente sea independiente del mundo simbolizado, precisamente es la co-dependencia formal de lo simbolizado, lo que configura al símbolo en cuanto tal. Es por virtud de la mutua dependencia formal entre el mundo simbolizado y el ente que ya era y que ha nacido como símbolo por obra de la referencia simbólica, por la que puede haber una profanación del símbolo especialmente en el caso de los símbolos religiosos. La profanación en estos casos no destruye en el profanar la entidad simbólica de lo profanado, sino que obra justamente como un «traer una vez más» a presencia el símbolo en una nueva relación por la que éste se muestra como profanado. Un vaso sagrado es un objeto de culto, pero si un vaso sagrado es profanado, la profanación ha-

ce nacer un ente nuevo que es el vaso transfigurado en símbolo religioso profanado. Un uniforme militar es una prenda de vestir, pero si se mancilla un uniforme, el mancillar como delito hace nacer el uniforme, no ya como una prenda de vestir que se ha roto o destruido, sino un símbolo de la patria en una relación compleja que llamamos delito de lesa patria. En todos estos casos la actitud que mancilla o profana obra pues en dos direcciones opuestas: en una dirección opera destruyendo enteramente aquello que ya era antes de que la actitud mancilladora o profanante dé nacimiento al ente que ahora, por obra de la actitud misma, se ha convertido en un símbolo modificado formalmente por la profanación o el mancillamiento.

El símbolo en su función simbólica es operante respecto del existir concreto en su relación al mundo simbolizado. Ahora bien: ¿en qué sentido hay que entender la operatividad del símbolo sobre el existir? El símbolo en la operatividad de su función simbólica acoge o rechaza. Mejor aún, al evocar lo simbolizado, recuerda aquello a lo que nos acogemos o aquello por lo que nos sentimos repelidos. El símbolo nos hace sentirnos libres. Mas ¿qué quiere decir sentirnos libres? Sentirnos libres en su sentido más general quiere decir sentir que el existir está vinculado a la totalidad total en cuanto que ésta pide un sentido que no puede ser inferido por el hecho de que cada uno de los entes que la componen tenga un sentido particular. Si el pensamiento que indaga sobre el sentido del ente es irrenunciablemente abocado a la indagación del sentido de la totalidad total, es la fe en el sentido de esta totalidad la que obra edificativamente respecto del sentido de cada ente particular, pero recíprocamente es la verificación del sentido del ente particular la que nos hace suponer y por ende creer en el sentido de la totalidad total. Si nos instalamos en un mundo que el símbolo simboliza, esta instalación confortadora nos hace creer en lo simbolizado y por ende en ella nos sentimos libres. Naturalmente, la familiaridad o defamiliaridad con el mundo simbolizado puede estar basada en razones, mas un estudio detenido del fenómeno de la conversión demostraría el poco valor que en la aceptación o repulsa de las doctrinas tienen las razones. En el momento de la conversión hay un elemento irreductible a la razón que incorpora al sujeto acogiendo, familiar, o que lo rechaza, defamiliarizante. Esta iluminación,

no otra que la libertad, edifica el contenido de los razonamientos que a partir de ella cobran entonces sentido articulándose de una manera viva, reasegurando y reconfortando. El símbolo evoca la libertad. La evocación de la libertad no lo es, sin embargo, desde el vacío de una revolución abstracta. Es justamente a través del mundo simbolizado y apoyándose en él, desde el que el símbolo cristaliza nuestro existir en el acogerse o en el ser repelido por el mundo simbolizado.

Hay una diferencia radical entre el símbolo y la significación. Todo símbolo posee una significación, pero no puede decirse a la inversa que toda significación sea un símbolo. ¿En qué estriba entonces la diferencia por virtud de la cual podemos decir que es necesario al significado del símbolo albergar dentro de sí al significado mismo, pero que esto no es suficiente para que el símbolo se constituya estructuralmente en cuanto tal? El significado no acoge ni repele, el símbolo sí. El significado no evoca la libertad. El significado supone implícitamente, es cierto, la libertad, pero no la trae a presencia en la evocación. El símbolo, al evocar la libertad, hace gravitar sobre el existir el peso de un mundo formal acogiendo o rechazando a este existir, albergándolo o desalbergándolo. La significación realiza su función enteramente en el terreno abstracto. La significación no ejerce una operatividad sobre el existir, no reconforta a éste manteniéndolo en su «seguro camino» ni tampoco, por el contrario, lo zarandea al traerle a presencia lo extraño de todo camino de conversión, la oscuridad de los caminos de la fe. El significado no ilumina, al menos, expresamente, pero tampoco oscurece. El símbolo nos abre al mundo de lo simbolizado por los caminos de la gracia. La gracia no es entendida aquí en el sentido teológico del término. No es entendida aquí como una fuerza proveniente de una potencia transmundana o divina. La gracia no se opone al mérito como lo humano a lo suprahumano. La gracia es la libertad y por ende pertenece al existir mismo. La gracia es la luz del ente. Ella guía y fundamenta a la vez toda indagación teórica. La libertad elige el sentido de la totalidad total; la aquiescencia a este sentido que la libertad elige es la fe en su sentido primario como aquiescencia del sentido de esta totalidad. Pero la gracia prepara los caminos de la conversión, es decir, hace posible cambiar de fe. El símbolo evoca, pues, conjuntamente la libertad, la aquiescencia del

sentido de la totalidad total a través de la operatividad que por obra de él ejerce el mundo simbolizado sobre el existir en el doble sentido de albergar y desalbergar, esto es la fe, y la gracia como elemento que ilumina los caminos y que hace posible la conversión. La evocación como función del símbolo es evocación de que el existir es convertible e inconvertible a la vez que el existir está abierto y cerrado a los caminos de la gracia. El símbolo evoca el «mundo» simbolizado y con ello al mismo tiempo: la libertad, la fe y la gracia. Mas ¿qué quiere decir «mundo» simbolizado? ¿Es que tiene sentido hablar de «mundo» como la meta de la referencia simbólica y cuál es este sentido? Toda referencia mienta una especial relación entre los términos que constituyen la referencia misma. La palabra mienta un significado, pero el símbolo no mienta el mundo simbolizado. El símbolo evoca el mundo simbolizado y con él: la libertad, la fe y la gracia. El mundo simbolizado es algo más que un conglomerado o una reunión de entes. El mundo simbolizado es un mundo estructurado, esto es, un mundo formal. Si el mundo simbolizado fuese totalmente un conglomerado de entes, desaparecería «eo ipso» el sentido de la referencia simbólica. La reunión de entes por sí misma no incluye en su noción misma nada que impida ampliar o estrechar a capricho el número de entes del conjunto. La cruz es un estricto símbolo del cristianismo. A lo más es quizá posible concebir la cruz como un símbolo religioso, pero excluye la simbolización de otros mundos. Esto es posible únicamente porque todo comportamiento del existir con respecto a lo divino incluye siempre una teoría sobre lo divino, es decir, un mundo formalmente estructurado al que el símbolo en todo caso remite. Las relaciones de lo divino toman entonces un cariz especial que caracterizan entonces lo que se llama una religión positiva, con la Iglesia como cabeza visible y como depósito de este sistema de relaciones formalizadas con lo divino. Si el sistema de relaciones no ha sido formalizado, es decir, si es considerado no ya como fundamento de toda teoría de lo religioso sino como originación de lo religioso, tenemos el problema de la trascendencia existencial, pero entonces ya no hay símbolos religiosos. El existir no se muestra ni es evocado inmediatamente en símbolos. El símbolo remite a un mundo formalmente estructurado, una teoría política, religiosa, etcétera. El existir está inmerso en la totalidad to-

tal, las conexiones de toda región de sentido del existir con la totalidad total están implicadas en el existir. No hay, por tanto, símbolos del existir; el mundo simbólico es un mundo configurado por categorías; estas categorías estructuran este mundo formal y mediante ellas es posible distinguir una región de sentido, por ejemplo, la Matemática de la Física, o la Psicología de la Psiquiatría. Pero todas las regiones de sentido fundamentadas en el existir, remiten por lo mismo al existir. El símbolo remite al mundo formal simbolizado y a través de éste al existir mismo. Ahora bien, como hemos mostrado con algún detenimiento en otro lugar, las regiones de sentido pueden ser abiertas o cerradas; los símbolos pueden ser, por tanto, abiertos o cerrados, según que el mundo simbolizado evocado por el símbolo en cuestión sea una región de sentido abierta o cerrada. Son símbolos cerrados, por ejemplo, los símbolos lógicos, son símbolos abiertos los símbolos políticos, sexuales, religiosos, etc. Mas ¿qué quiere decir, o más aún, qué sentido tiene decir que un símbolo lógico ejerce una operatividad sobre el existir mismo, esto es, que comporta una fe? La elección de un diverso sistema de axiomas para la edificación de una geometría, está fundada en el principio de la economía del pensar. El principio de la economía del pensar comporta una fe. El tránsito de la concepción del universo físico tal como Newton lo concibió en el siglo XVII a la concepción einsteniana comportan una fe. Las crisis en los fundamentos de las ciencias son en el fondo crisis de fe. El tránsito del formalismo al intuicionismo matemático y al empirismo implica en el fondo un cambio en la concepción de la Matemática, que no está prefigurada en la Matemática misma. El símbolo lógico acoge, pues, o rechaza en el mundo formal simbolizado como cualquier símbolo abierto. El símbolo lógico posee también operatividad como los restantes símbolos, pues puede acoger o rechazar; en suma, el símbolo lógico es un símbolo del mismo modo que lo son los símbolos religiosos, políticos o sexuales. Ahora bien: hemos dicho más arriba que el símbolo es un ente intuitivo, sensible, el cual nace a la entidad simbólica por obra de la evocación simbolizante, pero que este nacer a lo simbólico del símbolo, no es un nacimiento original. El nacimiento a lo simbólico se apoya en un ente previo, al cual transfigura añadiendo a este ente un estrato en dependencia formal con el mundo simboliza-

do. Mas ¿es preciso que el ente sea una unidad intuitivo-sensible, es decir, una cosa? «A las cosas mismas» es una unidad formal no-integra que podía valer como un símbolo de la fenomenología. Es precisamente la no-integridad como categoría formal, la que nos podría inducir a confundir esta expresión con un símbolo de la fenomenología. La bandera no explica la patria, ni la cruz la esencia de lo religioso. «A las cosas mismas» es susceptible de ser integrado; el tránsito de la no-integridad a la integridad es precisamente el desarrollo de la fenomenología. «A las cosas mismas» hace inteligible la fenomenología. «A las cosas mismas» no es un símbolo de la fenomenología. El tránsito de la no-integridad a la integridad de la expresión, es hacer inteligible la expresión y por ende la fenomenología misma. Llamaremos a toda unidad formal no-integra de un mundo formal íntegro, lema. «A las cosas mismas» es el lema de la fenomenología. En el lema, la fenomenología como mundo formal nos extraña. El fenomenólogo, por el contrario, se acoge al lema familiarmente. La fenomenología es para el fenomenólogo el seguro camino de toda Filosofía que quiera presentarse como ciencia. Llamaremos a esta unidad formal en cuanto que comporta un acogerse al mundo formal, que es el desarrollo y el tránsito de la no-integridad a la integridad: la consigna. «A las cosas mismas» es como unidad formal no-integra y, por tanto, susceptible de integrarse dos cosas: lema, para la fenomenología, y consigna, para el fenomenólogo.

El símbolo supone. Mas ¿qué es lo supuesto por el símbolo? Supone un mundo formal que el símbolo trae a presencia en la evocación y que nos acoge, familiar, o nos rechaza, desfamiliarizante. Pero todo mundo formal es expresión de algo. Toda región de sentido, expresa y significada, no es en ningún modo original. Sólo el existir posee originalidad y sólo en el existir puede estar fundamentada una teoría. Los problemas vivos de la Filosofía están, como Heidegger ha insistido en «el Ser y el Tiempo», no en explicar toda teoría partiendo de ella misma y suponiendo como evidente la racionalidad de su carácter teórico, sino justamente en retrotraer el problema teórico más acá de su racionalidad al existir mismo supuesto en ella y fundamento de ella.

Mas, ¿por qué hay racionalidad? ¿Por qué el existir ha de poseer precisamente no una

originalidad autónoma, sino fundamentante? Heidegger ha supuesto evidente lo que para nosotros constituye precisamente algo problemático.

Si el existir mismo está estructurado y estas estructuras no son conceptos o significaciones que necesiten estar incluidas en juicios, es decir, si la estructuración del existir es una estructuración prejudicativa, todo juicio o estructuración racional posterior expresada en juicios es ya precisamente no lo claro y evidente, sino precisamente lo menesteroso de mayor explicación. Ciertamente, Heidegger se ha hecho eco del problema que nos ocupa, y ha tratado de esclarecer en las primeras secciones de su obra capital el «eco» existencial que un oído atento puede escuchar a través de cualquier formulación abstracta del pensar. Pero con esto se ha dado ya el salto a lo racional. Se trata precisamente de hacer comprensible por el existir y desde el existir, por qué este existir ha de ser precisamente original-fundamentante. Nosotros designaremos provisionalmente la cuestión de la comprensión existencial de los momentos en los que se fundamenta la racionalidad y el tránsito a ella como el problema existencial de la ruptura. Nuestro problema podemos formularlo así: ¿qué es lo que alberga en sí el existir para que en él y desde él se constituya la racionalidad? Este problema no puede ser tratado aquí, pues el planteo adecuado y riguroso de la cuestión se sale totalmente de los límites de nuestro trabajo. No obstante, podemos indicar de un modo sumario la dirección en que, a nuestro juicio, está la solución. La aparición de lo formal radica en la propiedad que todo existir posee de desarraigarse. El desarraigamiento de la totalidad total hace perder de vista, a la vez que el problema de su sentido es únicamente asunto de fe. La pérdida de la fe hace que el existir se nos aparezca menesteroso de fundamentación. De la totalidad total en la que el existir está inmerso destacan regiones de sentido. Las regiones de sentido se pierden a su vez para dejar aparecer nuevamente ya no regiones de sentido sino unidades de sentido. El existir, en su sentido amplio, es decir, el existir como inmerso en la totalidad total ha dejado paso a islotes o unidades de sentido existencial. Estas unidades cobran significado por sí mismas y en sí mismas y a partir de ellas se trata de echar marcha atrás al pensamiento para que éste recoja en sí el océano de la totalidad. La ruptura o el desarraiga-

miento del existir es el tránsito a la comprensión de este existir como fundamento y en suma a la racionalidad misma. En el problema de la ruptura, el pensamiento que se recoge en regiones de sentido o en totalidades parciales y más tarde en unidades de sentido. no se ha tratado en absoluto de ninguna expresión o palabra. La racionalidad no produce la palabra. Al contrario, la racionalidad empapa a la palabra de racionalidad. Esta racionalidad, en cuanto menesterosa de palabras que hagan posible la comunicación, es lo que se llama el significado de la palabra. Del mismo modo que es el desarraigamiento del existir lo que hace nacer la racionalidad, es la necesidad de la comunicación lo que hace que nazca el significado como racionalidad menesterosa de palabras.

Las consideraciones anteriores sobre el problema de la racionalidad, nos permiten dar ahora respuesta a la pregunta que brota después de toda mirada que indaga filosóficamente en torno al símbolo: ¿Por qué hay símbolos? El símbolo es a todo mundo formal, lo que la palabra a las unidades formales. El símbolo surge de la necesidad de comunicar un mundo formal. Los mundos formales son menesterosos de símbolos. El símbolo supone el otro, y la comunicación consiguiente con los otros. El símbolo hace posible la comunicación con los otros, la comunicación en la fe, la gracia y la libertad, que es inherente a la aceptación de un mundo formal. El símbolo nos pone con los otros en una situación común, la situación de la libertad. Esta situación que el símbolo crea no nos instala directamente en la libertad, nos evoca solamente la libertad. Pero si el símbolo evoca la libertad creando con los otros la situación común, el símbolo arraiga por medio del mundo formal simbolizado en el existir mismo. Sin embargo, el símbolo, con su paralelo la palabra como fonación, puede ser comprendido de dos modos: si las unidades formales y las totalidades formales como regiones limitadas de sentido ocupan el lugar de la totalidad total desarraigando al existir de ella, entonces surge con este desarraigamiento el problema de la racionalidad. En la palabra entonces no resuena la libertad, por el contrario, muere en su significado. Del mismo modo, en cuanto el símbolo deja de comprender el mundo simbolizado como algo inmerso en el existir y lo concibe, por el contrario, como lo desarraigado de éste, entonces el símbolo se agota en su función

simbólica, y ya no evoca nada. La mirada dirigida al símbolo se torna entonces contemplativa. Los símbolos de los pueblos primitivos se exhiben o se pueden exhibir en los museos. El marxismo encierra en esta denominación (que nosotros designaremos como «símbolos muertos») todos los símbolos que llamamos banderas, ya que, según él, la bandera no evoca el mundo formal que denominamos patria o nación en su amplitud existencial; el concepto actual de patria y el mundo formal que toda bandera evoca, va ligado a las estructuras capitalistas. El capitalismo empobrece y falsea, según él, la región de sentido que comprendemos bajo los términos: patria o nación, y los símbolos que evocan este mundo han dejado, por ende, de ser «vivos». Es evidente que Marx tiene aquí a la vista una idea de la existencia, para la que es esencial la verdad de la existencia: es claro que si ciertos símbolos pueden dejar de ser «vivos» en el sentido explicado más arriba, esto sólo puede ser posible si el existir puede estrecharse o ensancharse, oscureciéndose o clarificándose en el tránsito de la implicitud a la explicitación. El tránsito de la implicitud a la explicitación es justamente la verdad del existir: pero al lado de la verdad como avance y clarificación de zonas cada vez más amplias, está el error, cuyos orígenes existenciales son muy complicados. El símbolo puede dejar de ser «vivo» no sólo porque el sistema formal se fundamente sobre una zona del existir que se muestre como falsa, sino porque dicha zona «puede» mostrarse en la explicitación de una manera más amplia. La verdad del socialismo no supone la falsedad del capitalismo, la plusvalía no queda suprimida dentro del nuevo sistema económico; el capitalismo queda integrado dentro de un sistema más amplio en el que ciertas zonas del existir, que para el capitalismo estaban implícitas, han pasado en el socialismo a estar explícitas. Llamaremos a este fenómeno, por el que un sistema formal es integrado en un sistema formal más amplio y que es consecuencia en el existir fundamentante de la idea de verdad ínsita en el existir, la integración de los sistemas formales; según lo más arriba dicho, podemos enunciar ahora con más precisión que: la integración de los sistemas formales en otros sistemas más amplios, fundamentada en la clarificación de nuevas zonas del existir como tránsito de la implicitud a la explicitación, es decir, como consecuencia de la idea de verdad ínsita en el exis-

tir, es el origen de la desvalorización de los símbolos por la que éstos se hacen «muertos». La integración de los sistemas formales, va acompañada de una desintegración consiguiente de los símbolos correspondientes a aquéllos.

Anteriormente dijimos que el desarraigamiento del existir, por el cual este existir pierde de vista la fe en el sentido de la totalidad total, es el origen de toda «vida racional»: la esencia de la racionalidad es el desarraigamiento. Del mismo modo podemos decir paralelamente que el desarraigamiento de la vida racional en cuanto cabal y clara dirección de la vista a un sistema formal, es el origen de lo que pudiéramos llamar «vida simbólica». La «vida simbólica» está fundada en un desarraigamiento doble: el desarraigamiento propio de toda «vida racional» y además el desarraigamiento del sistema formal o mundo formal simbolizado.

Claros ejemplos de vida simbólica son la religión de todos los pueblos primitivos: el fetichismo en sus diversas formas, la vocinglería y el culto de los tópicos en la demagogía política. En todos estos casos sería posible mostrar, aunque por un proceso a veces complicado, el carácter de «vida de segundo orden» que el desarraigamiento de un sistema formal lleva consigo. Aunque puede ser que el desarraigado resulte precisamente por su desarraigamiento mismo, especialmente reconfortado y aquietado dentro de su «vida simbólica». Los símbolos se tornan entonces acogedores en la medida en que el desarraigo del mundo formal simbolizado, y a través de éste, del existir, hace perder de vista el ejercicio de la libertad como la estructura del existir que a su vez hace posible el ejercicio de la fe. El existir se descarga entonces de la pesada carga de la libertad que es inherente a aquél y deposita la libertad en otro. A él le basta el acogerse en los símbolos; su vida ya no es «vida viva», sino «vida simbólica». Su «cerrarse a la libertad» trae consigo un especial «cerrarse a la verdad»; en esta descripción algo sumaria vemos perfilarse las diversas formas de la reacción:

El tránsito de la implicitud a la explicitación, esto es, el despliegue de la verdad ínsita en el existir es el origen fundamentante respecto de la integración de los sistemas formales, pero a su vez esta integración es el fundamento de una desintegración de los símbo-

los respectivos. La desarraigada vida de segundo orden que confortablemente se instala en los símbolos, pierde entonces de vista la desintegración de éstos y consiguientemente el ejercicio de la libertad. Su mirada desfundamentada se opone v. vamente a la integración característica del existir. La reacción de esta actitud que alude el ejercicio de la libertad se ve reconfortada por el hecho de que lo más radicalmente humano se pierde, para ganar la tranquilidad de la fe en la autor dad.

Llamaremos al proceso de reconfortamiento que acompaña a la pérdida de la libertad: proceso de deshumanización. Toda deshumanización es, en el fondo, consecuencia de una pérdida de la libertad. Los símbolos, en lugar de evocar la libertad, evocan la pérdida de la libertad. La verdad se torna entonces «absoluta». Los símbolos son, a su vez, múltiples fragmentos absolutos de la verdad asimismo absoluta. Así, pues, el despliegue de la verdad ínsita en el existir, trae consigo una repercusión en los mundos formales, y éstos, a su vez, en los símbolos respectivos. El movimiento de la verdad como despliegue, se traduce en una integración de los sistemas formales; pero esta integración trae consigo una desintegración de los símbolos. La desintegración de los símbolos puede, a su vez, dar origen a la «vida simbólica», la cual, en su esencia, es acogerse a símbolos desintegrados y vivir confortablemente acogido a ellos en la pérdida de la libertad. Pero este comfortable acogerse a los símbolos que el proceso de iluminación de la verdad ha traído consigo, conduce a la actitud desarraigada a reaccionar contra la libertad y, por ende, contra la verdad. Todo desarraigamiento simbólico conduce siempre al desarraigamiento reaccionario. El desarraigamiento reaccionario, o más brevemente, la reacción, puede tomar entonces diversas formas, según sean los diversos contenidos o mundos formales correspondientes. Hay reaccionarismos: políticos, científicos, religiosos, pero todos ellos tienen de común esto: el desarraigamiento de la libertad y la compleja «vida simbólica» consiguiente.

2. EL SURGIR DE LA OBRA LITERARIA; LOS TIPOS DE SENTIDO Y EL SÍMBOLO

Toda obra ha tenido que ser creada. La obra literaria es creada por el escritor, y es el escritor el obrero de la obra literaria.

Mas ¿qué es, ante todo, una obra literaria? ;

¿qué es, por ejemplo, una tragedia, un drama, una comedia, una novela, una poesía lírica o épica? Un mundo formal estructurado por conexiones de sentido. La obra literaria quiere decir algo. Mas todo mundo formal quiere decir algo. Una proposición matemática quiere decir algo; un informe meteorológico quiere decir algo. Todo lo formal dice o quiere decir algo. ¿Cuál es el decir algo propio de la obra literaria? ¿Qué es en su esencia la obra literaria? Todo decir algo es remitir a algo. La remisión de algo a otra cosa puede, sin embargo, ser de diversos modos: la matemática remite a los axiomas de modo lógico-formal. La psicología comprende. Cada mundo formal se estructura de diversos modos. Cada mundo formal trae en cada caso a presencia la verdad. Ahora bien: ¿cuál es precisamente el traer a presencia de la verdad propio de la obra literaria? Hay un vehículo de la verdad que es variable en los diversos géneros literarios. En el teatro es representada la obra por los actores y actrices: la novela está escrita; la poesía puede ser declamada; pero ni la representación, ni la escritura, ni la declamación, son la verdad de la obra. La representación, la escritura y la declamación son el vehículo de la verdad, pero no la verdad misma de la obra. El existir mismo es representado por personas y, sin embargo, no decimos que el existir sea una obra literaria. Todo hablar «ante otros» es declamación, pero no toda declamación es una declamación literaria.

La obra literaria es un mundo de sentido. Para la edificación de este mundo de sentido necesita la obra apoyarse en ciertas directrices de sentido que contienen a la obra o en las que la obra está implícita; la obra se recoge en ellas y, recíprocamente, ellas son en y para la obra el embrión del sentido de la obra.

Estas directrices de sentido en las que se recoge la obra para manifestarse a lo largo de ella la obra misma, se llaman tipos de sentido de la obra.

Mas ¿qué son los tipos de sentido de la obra? ¿Son algo fuera de la obra de manera que haciendo abstracción de ésta, pudiera tener una inteligibilidad en sí y por sí que los remitiera a alguna de las múltiples regiones de sentido del existir: un carácter psicológico, político, religioso? ¿Son algo simbólico en el sentido que más arriba hemos expuesto? Molière nos daría a conocer en su conocida comedia *El avaro* un tipo psicológico humano; Shakespeare el tipo celoso en el *Otelo*. Pero

El avaro de Molière no es nada fuera de la obra, como tampoco lo es *Otelo*. Si así fuese, si cada uno de los personajes inmortalizados por la pluma de sus autores fueran algo con independencia de las obras en las que son presentados, si los tipos de sentido se limitasen a ser dentro de la obra algo acabado, de modo que ésta fuese solamente una repetición de la existencia, o como también suele decirse, un espejo de lo real, se declararía con ello completamente innecesaria la aparición de ninguna obra. La obra estaría simplemente de más; ¿qué necesidad hay, en efecto, de que la existencia se repita?; y ¿no es precisamente el mérito del creador de obras modificar justamente la realidad del existir para que éste comparezca en la obra y no es precisamente esto lo que distingue al creador del mero artífice? ¿Y si la existencia comparece en la obra modificada, cuál es, por lo mismo, la modificación que da sentido a este comparecer? La obra no está, por tanto, con el existir en una relación de reproducción o de repetición, sino de fundamentación. La obra está terminada una vez que ha sido creada por el artista; el existir ni se crea ni se acaba. El existir es finito, pero inacabado. La obra tiene su propia completitud. Ahora bien: ¿qué quiere decir o qué es lo pensado, cuando se habla de la completitud de la obra? No se mienta aquí en ningún momento una completitud de los episodios de la obra. A la obra pueden añadirse episodios adicionales por el propio autor o por algún imitador. La incompletitud de los episodios susceptible de nuevas adiciones es la fuente de las disputas entre los eruditos. Justamente la controversia se cierra en cuanto hay a la mano una prueba a favor de la unidad o falta de unidad del estilo y desarrollo. Mas, ¿qué prueba ésto sino que la obra tiene, o debe tener, si es verdadera obra, una unidad de estilo y desarrollo, es decir, una completitud? La completitud de la obra está trazado y bosquejada en los tipos de sentido. Pero los tipos de sentido son algo muy complejo. ¿Son personas o cosas? Hamlet es un tipo de sentido lo mismo que los restantes personajes de la tragedia. Pero ¿es Hamlet un tipo humano? Hamlet alude a un tipo humano que se angustia ante su libertad, pero su actitud y su pureza dramática nos sorprenden. Un árbol, una flor en una composición poética nos sorprenden. El existir se instala en la obra y la obra ilumina el existir. Este instalarse del existir en la obra, en la que la obra obliga al existir a

comparecer en ella modificándose en este comparecer, lo llamaremos revocación del existir en la obra. La revocación es un modo de traer a presencia. Este traer a presencia sólo es posible mediante los tipos de sentido. Los tipos de sentido son el regazo de la obra, pero ellos mismos son, a su vez, menesterosos de desarrollo, pues no son nada fuera de la obra e inversamente tampoco es la obra sin ellos. Ahora bien: hemos dicho que los tipos de sentido son el armazón formal de la obra, en su desarrollo la obra se hace obra, es decir, se muestra como un mundo en su completitud. La completitud del mundo, que es la obra, es un cerrarse de la obra sobre sí misma, de forma que en este cerrarse, la obra ilumina el existir. La iluminación del existir en el que éste se nos explicita, nos sorprende. Revocación quiere decir, pues, completitud, iluminación y sorpresa. Completitud quiere decir presencia de un mundo; iluminación la explicitación del existir, esto es, su verdad; sorpresa es el sentimiento del tránsito de la implícitud a la explicitación. La revocación es un modo de mostración, pero toda mostración brota dentro de una situación. La revocación requiere, como modo de mostración que es, de una situación previa que nosotros denominamos situación propicia a la mostración o también situación de revocación. El desarrollo de la obra contenida ya en los tipos de sentido no es desde el principio hasta el fin un desarrollo de mostraciones. La obra no es nunca el desarrollo de mostraciones o de sucesivos estados de presencia. La mostración comienza una vez que se ha creado la situación de mostración, pero no acaba totalmente hasta que se lleva a cabo el cerrarse sobre sí misma de la obra en su completitud; es entonces, en el cerrarse de la completitud, cuando la obra se recoge sobre sí misma retrocediendo a través de ella el existir original. A este proceso de la obra, en el cerrarse de su completitud por el que la obra ilumina al existir y en su iluminar nos sorprende, es a lo que llamamos: retroferencia revocante. La revocación se hace posible como modo de traer a presencia el existir; la revocación se trae a presencia en los tipos de sentido menesterosos de desarrollo. Los tipos de sentido cubren en su traer a presencia una situación propicia a la mostración: La situación de revocación. La obra se muestra como un mundo formal a través de la situación de revocación, cerrándose en su completitud. Pero la completitud sólo es tal si

la revocación es como tal revocación, es decir, si la revocación es retroreferencia; por obra de ella, la obra ilumina al existir y esta iluminación nos sorprende.

Más ¿cómo logran los tipos de sentido plasmar o estructurar el mundo formal que es la obra? La plasmación contenida en germen en los tipos de sentido puede ser muy diversa. En el teatro, por ejemplo, los tipos de sentido se muestran y desarrollan a través de los personajes. «Hacer el papel de» significa ser vehículo de un tipo de sentido. Pero el personaje, en cuanto vehículo de un tipo de sentido, no tiene una «ensidad» por la cual pudiera ser abstraído de la obra. Ningún tipo de sentido posee una autonomía entitativa, sino que exige la conformidad dentro del mundo de la obra. Esta conformidad está al servicio de la verdad. La verdad exige el despliegue explicitador en el que algo se muestra. Pero este «algo» es siempre una totalidad, es decir, una zona del existir. La conformidad de la obra como mundo formal estará lograda, pues, únicamente cuando se haya llevado a cabo la mostración, es decir, en el cerrarse sobre sí misma de la obra propia de su completitud. Sólo en la completitud se ha desplegado totalmente la verdad, y los tipos de sentido en un principio sólo implícitos dan en su explicitación la conformidad de la obra como mundo formal. Los tipos de sentido resuenan en la obra. Si son tipos humanos pueden tener una interioridad, pero esta interioridad ha de ser siempre mostrada. La interioridad se exterioriza a través del hacer. Este hacer por el que la interioridad se exterioriza, es el desarrollo de un tipo de sentido, el cual está, a su vez, al servicio de la verdad. La encarnación del tipo de sentido a través del personaje, no quiere decir, por supuesto, que su ser sea todo su hacer, esto es, que el personaje sea una exterioridad, mas toda la obra es un despliegue de exteriorizaciones. Es fundamental en el problema que nos ocupa sobre el surgir de la obra el considerar todo tipo de sentido humano encarnado en un personaje como un proceso de exteriorización. La exteriorización no pretende identificar el ser todo del personaje con su hacer, pero tampoco pretende dejar la parte del ser más allá del hacer en un estado de indiferencia mostrativa; más bien hay que considerar el proceso exteriorizador como tarea mostrativa en el que el ser se muestra a través del hacer. De aquí la importancia del «compenetrarse un actor con su papel», de las

adiciones y explicaciones suplementarias que el autor añade a los diálogos en forma de advertencias o consejos, sobre los gestos, ademanes, tono de la voz, actitudes, etc. Nada de lo que un personaje hace o dice en la escena es indiferente o intrascendente; todo está al servicio de la verdad como proceso de mostración.

En el desarrollo de los tipos de sentido, y en suma, en la obra, están implícitas todas las estructuras características del existir y que, por lo tanto, contribuyen a conformar el mundo formal que es la obra. En primer lugar destacan como estructuras fundamentales las estructuras espacio-temporales. Empero estas estructuras, como todas las restantes estructuras del existir, se conforman en dependencia de los particulares contenidos mostrativos. El problema es entonces el siguiente: ¿Cómo las estructuras de sentido del existir se articulan a través de los contenidos mostrativos conformando en su articularse el mundo formal de la obra? La conformación de la obra en su completitud es, por ende, problema que sólo a través de los contenidos mostrativos puede tener sentido. Mas entonces se presenta la siguiente cuestión: ¿es el problema de la verdad de la obra, en el cerrarse de su completitud, asunto que concierne a la concepción del mundo? ¿Sirve el creador en la obra a la verdad o a una idea de verdad, esto es, a su verdad? ¿Es el problema de la creación literaria un problema al alcance ontológico o solamente psicológico? ¿No se relativiza, según esta concepción, malamente la esencia de la verdad como despliegue explicitador subordinando su significado ontológico al particular talante psicológico del creador? ¿Es la verdad función exclusiva de los contenidos? ¿Son los contenidos un lastre que gravita sobre la verdad impidiéndole volar? Y ¿qué es, por contraste, la verdad sino la pura posibilidad del despliegue explicitador que se mantiene y conserva a través de la variedad y abigarramiento de los contenidos? La mirada que indaga en torno a la supuesta conformación de la obra como mundo formal, estará tentada, sin duda, a considerar la obra, en cuanto creación, solamente como asunto psicológico; ella trae a presencia la obra, en su indagación, como producto de su creador enmarcado en una situación histórico-cultural determinada, trae a la vista el vasto mundo psicológico y espiritual de su creador, sus propósitos, motivos e intenciones. Pero la indagación exegético-literaria, no agota

su particular dominio de investigación; son solamente pretensiones absolutizadoras ajenas a sus conscientes intereses exegéticos, aunque inconscientemente contenidas en ellos, las que le llevan a considerar exhaustivamente agotado su dominio de estudio, para el ver y el concebir específicos de la mirada no exegético-crítica sino hermenéutico-filosófica. ¿Es que en algún momento ha probado la crítica literaria que su dominio de exégesis ha quedado agotado para una mirada filosófica posterior? A una mirada tal, no se le oculta en ningún momento que si bien la obra es obra únicamente a través de los contenidos articulados y conformados, esta conformación de la obra en su completitud está al servicio de la verdad como proceso explicitador. Ni con esto queda dicho tampoco que al creador de obras se le muestren explícitas sus intenciones en pos de la verdad. Su actitud no es ontológica, es y solamente es artístico-creadora, pero su actitud es más restringida y de más reducido alcance, por consiguiente, que su existir. Su actitud es artístico-creadora, pero su existir es constitutivamente ontológico y de más hondo significado que el que pudiera resultar para una mirada simplemente exegética dirigida a su obra. Si se tienen a la vista estas consideraciones generales en torno a la creación de la obra, quedará claro, sin más, que el problema de la obra, como expresión de la concepción del mundo de su creador, es problema para la crítica literaria, pues sólo una concepción del mundo puede conformar la obra como mundo formal, pero no para una indagación hermenéutico-filosófica posterior para la que la conformación del mundo formal, que es la obra, está subordinada al proceso explicitador de la verdad. Mas ¿qué son los tipos de sentido con relación a la obra? ¿Son símbolos que guardasen con la obra la relación de la evocación en el sentido anteriormente mostrado? Ni los tipos de sentido son símbolos, ni su relación con la obra es relación de evocación. Los símbolos son unidades intuitivo-sensibles; los tipos de sentido, no. Los símbolos no son susceptibles de desarrollo, su nacimiento a la entidad simbólica es algo tan acabado que excluye todo desarrollo posterior. Los símbolos son en su surgir a la entidad simbólica algo posterior al mundo formal con respecto al cual son símbolos. Los tipos de sentido no son algo posterior a la obra en su surgir, más bien es la obra posterior a ellos, pero tampoco son ellos sin la obra. Pero ¿simbolizan los tipos de sen-

tido si no la obra, al menos el existir? El existir está implicado; en él está ínsito tanto la posibilidad del desarraigo como la de la explicitación. El desarraigo es la fuente de la «vida racional» posterior; la explicitación como despliegue iluminador es la verdad existencial. Pero el tránsito de la implícitud a la explicitación no rompe la unidad del existir inmerso en la totalidad total; lo explicitado en el despliegue explicitador no es todavía lo desarraigado. Lo explicitado no son por ende regiones de sentido, sino zonas del existir. Las regiones de sentido están delimitadas formalmente y estructuradas categorialmente; tal estructuración categorial no es ningún modo totalmente independiente de tareas y fines metodológicos. La categorización formal de las diversas regiones de sentido está prefigurada ya en el existir fundamentante, pero está vinculada también a los propósitos de conocimiento de la región. Ahora bien: el despliegue explicitador nunca muestra en su explicitar algo acabado y delimitado. El proceso explicitador es tarea infinita, descubre horizontes indeterminados o indelimitados. La fuente del error está, por ende, más en la indelimitación de los horizontes explicitados que en la fundamentadora tarea metódica posterior. El despliegue explicitador es, pues, ante todo, una dirección y un camino, pero un camino indeterminado e indelimitado, es decir, un horizonte. Si esto es así y si, por otra parte, los tipos de sentido en su desarrollo están al servicio de la verdad como despliegue explicitador, es claro que los tipos de sentido no son nunca símbolos del existir; los tipos de sentido muestran zonas del existir, no evocan nunca regiones de sentido. La completitud de la obra en su cerrarse sobre sí misma hace posibles las tareas de la hermenéutica. Todo creador ha mostrado algo en su obra, pero su mostración no muestra entes ni objetos, siempre ha mostrado más de lo que muestra, el carácter de su mostración es la condición de posibilidad de toda tarea hermenéutica posterior. Mas ¿cómo es posible separar la íntima vinculación que existe entre la función iluminadora de la verdad y una determinada teoría del existir? ¿No resulta evidente sin más que el creador de obras está influido en el momento en que lleva a cabo la creación, por teorías y *a priori* formales sobre el existir? ¿Y no será, por ende, lo que muestre a través de los tipos de sentido, no zonas del existir, sino justamente regiones de sentido dependientes de una de-

terminada teoría de la existencia? Ciertamente la conformación de la obra como mundo formal es íntimamente dependiente de una teoría del existir sobre cuyos moldes se encauza y encarrila el desarrollo de la obra y la cual a su vez impone direcciones y tendencias diversas, tanto matemática como estilísticas; mas ¿a qué teoría están subordinados los procesos de renovación y revolución de las formas y estilos? Si todo el existir en cuanto inmerso en la totalidad es fundamentante (y no inversamente fundamentado) respecto de cualquier teoría posterior, ¿no prueba justamente el fenómeno de cualquier nuevo derrotero en la tematización y desarrollo formal y estilístico de las obras que éstas son un salto fundamentado no en el vacío de lo formal sino en la riqueza e infinitud original del existir? Que haya condiciones histórico-culturales determinadas que preparen cronológicamente y que psicológicamente influyan sobre el creador de la obra para que ésta quede conformada dentro de una vasta renovación formal y estilística, poco importa, si la renovación y consiguiente ruptura de las formas acaece como salto fundamentado. Llamaremos a este salto fundamentado la ruptura de la conformidad. La ruptura de la conformidad como salto fundamentado acaece en la obra por virtud de la revocación del existir en cuanto que esta revocación alberga dentro de sí como estructura constituyente el despliegue explicitador de la verdad. Sin embargo, la crítica literaria sobre todo si ésta no es consciente de su puesto, de su misión y límites, puede permanecer ciega para el fenómeno de la ruptura; ella, en efecto, está ya instalada dentro de una cierta teoría literaria, dentro de una cierta preceptiva, la cual tiene siempre a su disposición un cierto número de conceptos fundamentales de la más variada procedencia, con los que pueden ser catalogados y disecados analíticamente el vasto mundo de las obras. Si no ve que este repertorio de conceptos y normas estilísticas están acogidos ya al fenómeno de la ruptura conformitaria como salto fundamentado, fácilmente puede caer la exégesis de obras en una muy justa aunque insuficiente caracterización crítica. La exégesis crítica de obra tiene, pues, si quiere permanecer viva, que tener a la vista sus supuestos y su función siempre derivada. Una tal vivificación y desenrrecimiento de su atmósfera conceptual sólo la puede lograr, por ende, si su mirada comprensiva arraiga en la Filosofía, pues sólo a la Filosofía puede com-

petir como dominio propio la tarea de una vasta fundamentación del saber a la vista de la verdad como iluminación del existir.

3. EXCURSO HERMENÉUTICO POR LA NOVELA DE FRANZ KAFKA «EL CASTILLO»

En una fría noche invernal y azotado por la ventisca, K., el protagonista, llega a una aldea feudataria del castillo. K. es un agrimensor contratado por la autoridad condal. Una vez instalado en el mesón del pueblo, K. intenta ponerse en comunicación con las autoridades feudales, pero en el castillo nadie sabe de él. Nuevos ensayos de comunicación a través del alcalde del pueblo son rechazados. K. se propone una vez acercarse directamente al castillo, pero extenuado por el cansancio, desiste. K. traba conocimiento con una joven llamada Elsa y que está mal mirada por el castillo. Su hermano le sirve de mensajero y a través de él pretende lograr de nuevo acceso, pero sin éxito. La situación se despeja provisionalmente con su nombramiento para una función modesta, pero ajena a su oficio de agrimensor, un puesto de ujier, en la escuela de la aldea. Con Frieda, su novia, a quien ha conocido en el mesón señorial, y con dos ayudantes que ha recibido para cumplir su cometido, se instala en la escuela y desde allí aspira rehabilitarse con el castillo, quien mira mal que Elsa, a la que sigue viendo de cuando en cuando, sea su amante. Nuevas tentativas de acercamiento a funcionarios del castillo son rechazadas. Frieda, su novia, rompe también con él por desavenencias no muy claramente expuestas. K. es, siempre y siempre, rechazado por el castillo a pesar de sus esfuerzos, que persisten a través de todos los capítulos de la novela hasta su término.

Franz Kafka es un escritor cuyo puesto en la historia de la Literatura tiene, a nuestro juicio, un relevante significado. Es uno de los escritores que más claramente han visto y más logradamente han llevado a cabo una tarea mostrativa a través de un mundo conformado. Su misión, como la de todos los auténticos creadores, la vemos nosotros en lo siguiente: crear un vasto mundo formal estructurado por unas categorías y tipos de sentido cuya inteligibilidad está al servicio de la mostración, de tal forma, que sólo en la obra y por la obra alcanzan aquella inteligibilidad, pero que desvinculadas de ésta se tornan ciegas y nada en absoluto dicen. Nosotros, con fines exegético-hermenéuticos, hemos elegido su obra más lo-

grada: «El Castillo». A la vista de su obra y a través de ella, preguntamos: ¿cuál es el traer a presencia de la verdad propia y específica de toda obra en los particulares contenidos mostrativos de su novela? Nuestro terreno metódico y los particulares fines que nos hemos impuesto, rozan, bien es cierto, con el terreno de la crítica literaria, pero no pertenecen enteramente a ésta, al menos si lo mentado en este título es lo que resulta obvio para los círculos literarios: una preocupación central en torno al problema de las técnicas literarias y una discusión crítica con fines estéticos de las tendencias filológicas y temáticas del estilo y desarrollo que yacen siempre en toda obra.

Comenzamos por la entidad que sirve de título a la novela, por lo que el castillo es. ¿Es el castillo una cosa, una reunión de cosas, una corporación de personas o un agregado de personas y cosas que abstractamente considerado fuese algo en sí y por sí? Pensemos en esto y remitamos con lo mentado a la realidad de la existencia que nos es familiar y en todo caso comprensible. A la vista de esta realidad, preguntamos: ¿no es un castillo en su compleja realidad de agregado entitativo algo puntualmente localizado en una región del espacio y temporalmente circunscrito a un ahora? ¿No es un castillo algo situado en el aquí y en el ahora? Si estos interrogantes se contestan afirmativamente, como resulta claro sin más, nos encontramos con que el castillo no es algo situado en el espacio y tiempo familiares. El castillo está situado, es cierto, en el aquí y el ahora, pero este aquí y este ahora cobran en la novela un significado peculiar, privativo y válido únicamente para un cierto mundo. Si K. intenta acercarse a él en el estricto sentido espacial del término el castillo, adquiere una cierta movilidad. Su localización espacial resulta entonces inalcanzable, por lo menos cuando K. se pone con él en una relación espacial. Pero esta indeterminación de su situación espacial no resulta empero la misma para todos. Hay personas que todos los días van al castillo y para las que lo mentado con este término resulta familiar. Solamente aquellos que han caído en la desgracia del castillo y las personas vinculadas a ellas en su desgracia, participan de la desfamiliaridad espacial por la que el castillo resulta inalcanzable. La indeterminación en la situación espacial del castillo no afecta, ciertamente, al tiempo, pero como espacio y tiempo no poseen una

realidad independiente, salvo cuando ambos se consideran abstractamente, la peculiaridad espacial que el castillo configura tiene que traer evidentemente como consecuencia una violentación de sus mutuas relaciones. La configuración espacial creada por el castillo repercute sobre el tiempo en el sentido de que cuando un mismo contenido espacial se pone en relación con diversos ahoras, lo que para alguien ahora y aquí está allí, es decir, en un determinado punto del espacio, puede para otro que también está aquí y ahora estar más allí, esto es, en otro punto del espacio. La relación espacio-temporal que el castillo crea, no es, pues, una relación biunívoca; sin embargo, esta no-biunivocidad de la relación espacio-temporal no afecta tampoco a todas las regiones del espacio de la novela; hay regiones del espacio para las que existe una familiaridad y una localización puntual que es común a todos los personajes de la novela, salvo para K. en ciertos ámbitos espaciales que más adelante consideraremos. Pasemos ahora al examen del castillo como reunión corporativa con una ordenación jerárquica entre los funcionarios, a la cabeza de los cuales está la suprema autoridad condal. Tampoco aquí hay un plano de igualdad en las relaciones complejas de comunicación y convivencia; para los personajes que se encuentran con el castillo en relaciones de legalidad, la comunicación es posible dentro de ciertos límites; para los prosritos por el castillo, el acercamiento a los funcionarios es imposible. Los funcionarios de cierta importancia resultan enigmáticos e inaccesibles, y cuando K., por ejemplo, quiere acercarse a ellos, sólo consigue ponerse en contacto con una secuela de funcionarios intermedios, los cuales, a su vez, y en sus relaciones de jerarquía, manifiestan ser entre sí tan herméticos e inaccesibles como para K. Si quiere hablar con los más altos, «jerárquicamente hablando», se le remite a los más bajos, los cuales, a su vez, le remiten a otros más bajos aún. Si él quiere pasar por encima de esta ordenación jerárquica, entonces el funcionario abordado se rodea de una especial impenetrabilidad, inclusive espacial, que hace su situación local indeterminada e incognoscible. En primera aproximación podemos, pues, va dar una caracterización provisional a la conformación que Kafka da al espacio de su novela; este espacio tiene una cierta elasticidad a trozos acompañada de una particular impenetrabilidad en relación con ciertos personajes y

para cierta clase de situaciones de acceso y aproximación. ¿Qué zona o zonas del existir pretende explicitar Kafka a través de este peculiar mundo espacial? K., el protagonista, proyecta legalizar su situación en el castillo, consiguiendo de las autoridades feudales que se reconozca su contrato de agrimensor. El proyecto, como contenido, tiene siempre como condición de su posibilidad una base temporal. Sólo en el tiempo y sólo a través del tiempo es posible proyectar. El proyectar es una forma de ser lo que aún no es pero será. El horizonte de futuro temporal es, por ende, la condición de posibilidad del proyectar. Pero todo proyectar exige su puesta en marcha, es decir, su concreción inmediata en una serie de proyectos intermedios. Estos proyectos intermedios desplazan el proyecto fundamental y dan origen a una interferencia del proyecto intermedio sobre el proyecto fundamental. Mas a su vez, la puesta en marcha del proyecto intermedio, que ahora llamamos inmediato, exige del proyectante la puesta en marcha de otros proyectos subintermedios que llamaremos proyectos subinmediatos en el desplazamiento de los subintermedios y así sucesivamente. El proyecto inmediato origina, por virtud de la puesta en marcha del proyecto fundamental, una serie ordinal de proyectos subinmediatos que constituyen así un encadenamiento; a este encadenamiento de proyectos lo denominamos: el encadenamiento interferencial de los proyectos. El encadenamiento interferencial da lugar a un modelamiento del proyecto fundamental en su lejanía, mas esta lejanía hace resaltar, a su vez, la cercanía y la urgencia del proyecto inmediato. El fenómeno de la interferencia de los proyectos como encadenamiento interferencial, origina, pues, dos cosas: el modelamiento del proyecto fundamental en su lejanía, y con esto, a su vez, la urgencia del proyecto inmediato en su proximidad y cercanía. K. quiere acceso al castillo. Este acceso no es sólo y exclusivamente un acceso espacial. K. intenta pactar con el castillo legalizando con él su situación como agrimensor. Pero desde el momento en que llega a los dominios feudales el pacto se le revela como en aquel momento aún no posible. Esto origina en él una extrañeza, la extrañeza que acompaña siempre a todo lo que de pronto se nos explicita. Esta extrañeza se produce porque su pacto es aún no posible; su extrañeza viene producida por el hecho de que lo que es, se torna como aún no siendo, y de este

modo su pacto como «siente» se convierte en proyecto como «adviniente». El acomete y asume entonces con decisión su tarea de proyectante y entonces proyecta, familiarmente instalado en su proyectar. El tránsito de la asunción inmediata de lo «siente» al proyectar como lo «aún no» de lo «adviniente» es aceptado entonces como algo familiar. Pero este instalarse en el proyectar es justamente concebir el proyectar mismo, en su relación con los contenidos que necesitan ser puestos en marcha, como fenómeno interferencial. El fenómeno interferencial hemos mostrado que va acompañado de la extrañeza de lo que para quien es «siente» éste se explicita de pronto como «adviniente»; a la extrañeza de la explicitación sigue la aceptación de lo explicitado, es decir, como lo familiar que se acepta y en el que se instala. Una nueva ruptura de la familiar aceptación de las interferencias trae como consecuencia una nueva extrañeza y consiguiente desfamiliaridad. Nosotros llamaremos al familiar instalarse en el proyectar que en su comienzo y en su término está señalado por una especial extrañeza y desfamiliaridad con el proyectar mismo, ciclo interferencial. El ciclo interferencial, pues, va acompañado tanto en su término como en la inmediatez de su comienzo, de halos de extrañeza, y es la extrañeza la condición de posibilidad del ciclo en cuanto tal. Cuando K. se propone abordar a uno de los funcionarios, el cochero que esperaba a su señor desengancha los caballos para hacer a K. imposible la realización de su proyecto, en esta espera que nada espera, en este absurdo de la espera, se rompe la unidad del proyectar como familiar encadenamiento interferencial y en esta ruptura en la que el encadenamiento interferencial es ciclo interferencial, las interferencias se muestran de nuevo como interferencias, con lo cual K. se extraña. ¿Cuál es el tipo de sentido fundamental en el que la obra se conforma al servicio de la tarea mostrativa de la verdad? Nuestra tarea hermenéutica, que a continuación comenzamos, no pretende ser la única ni la más importante; quiere dejar abierta la posibilidad de nuevos caminos hermenéuticos conforme a nuestra idea de la verdad como iluminación de horizontes y, en suma, de zonas del existir.

Fenoménicamente, esto es, en la novela, el castillo se ha mostrado ser una compleja entidad que guarda con K., entre otras, una relación de proyectos nunca logrados. Pero un proyecto nunca logrado es la posibilidad del pro-

yectar que siempre proyecta y que está ínsita en el existir. Mas, ¿cuál es la condición de posibilidad del proyectar?; ésta la hemos revelado anteriormente como la temporalidad en su dimensión advenidera en lo que algo «aun no es» pero será; el castillo se nos revela así ser fenoménicamente algo nunca logrado, y hermenéuticamente la condición de posibilidad de todo proyectar: esto es el horizonte del futuro de la temporalidad. El castillo es, por tanto, un tipo de sentido, plasmado y desarrollado novelísticamente a través de la secuencia de los proyectos interferenciales. Una zona del existir, la zona temporal, en su dimensión de futuro, es revocada en la obra a través de los particulares contenidos mostrativos que conforman la obra en su completud: el proceso interferencial. Mas toda revocación alberga en sí como uno de sus momentos, según se dijo, la sorpresa. Ahora bien, fenoménicamente se mostró el proceso interferencial rodeado, tanto en su acabamiento como en la inmediatez de su comienzo, por halos de ruptura en que el proceso interferencial se constituye en ciclos que producen a K. extrañeza. Esta extrañeza se produce porque «lo siente» se revela de pronto como «adviniente», es decir, porque lo adviniente o el horizonte de futuro de la temporalidad, se muestra explicitado. Pero esto es precisamente el momento constituyente de la revocación propia del existir que hemos denominado sorpresa. El momento estructural de la revocación que llamamos sorpresa, se articula, pues, a través de los particulares contenidos mostrativos de las interferencias concebidas como ciclos interferenciales. Finalmente, se mostró, también fenoménicamente, que K. una vez se ha extrañado de que su acercamiento al castillo «no es» aun, es decir, que el acceso al castillo en su proyecto fundamental, queda inmediata y confortablemente acogido al ciclo interferencial. Pero su extrañeza venía precedida de una familiaridad en que el proyecto se mostraba entonces como pacto. La situación de familiaridad en que el proyecto es todavía pacto, prepara, pues, su extrañeza en la que el pacto «no es» todavía pacto, sino proyecto. Ahora bien, hemos interpretado hermenéuticamente esta extrañeza como la revocación en cuanto que esta revocación es sorpresa. Esta se reveló en los anteriores análisis sobre el surgir de la obra literaria como el momento posterior a la iluminación del existir; pero esta iluminación ha venido preparada por la situación pro-

picia a la mostración, esto es, al iluminar mismo. Mas ahora acabamos de ver que la familiaridad de la situación en que el proyecto es pacto es preparador de la sorpresa que produce el iluminar del pacto como proyecto. La familiaridad de la situación en que el proyecto es todavía pacto se articula una vez más a través de los particulares contenidos mostrativos, constituyendo la situación de revocación y conformando la obra. La familiaridad del pacto como pacto o del proyecto como proyecto, es la situación de revocación. La extrañeza en que el pacto se muestra como proyecto y el proyecto como pacto es la sorpresa que produce el iluminar del existir. El proyecto en cuanto proyecto que subordina el proceso interferencial y sus ciclos, es el iluminar mismo a través de un particular contenido mostrativo, el horizonte de futuro de la temporalidad.

Volvamos nuevamente al problema de la estructuración del espacio de la obra. Provisionalmente dimos dos notas de este espacio que llamábamos elasticidad e impenetrabilidad; ¿cuál es la hermenéutica espacial en relación con la verdad como despliegue explicitador?, ¿qué quiere decir elasticidad e impenetrabilidad conformando y articulando el mundo formal que es la obra? Elasticidad e impenetrabilidad significan aquí interferencias de contenidos espaciales. K. se propone llegar (en el sentido espacial del término) al castillo para legalizar su situación de agrimensor. Su proyecto subordina un proyecto de contacto espacial con el castillo como entidad compleja que abarca personas y cosas. Las personas y cosas como entes constituyentes del castillo tienen una posición espacial determinada. Pero el proyecto fundamental de acceso al castillo y que subordina un acceso al mismo de índole espacial, se revela fenoménicamente como inalcanzable. Pero esta inalcanzabilidad se interpretó hermenéuticamente como el fenómeno de las interferencias. Si el acceso al castillo subordina un acceso de índole estrictamente espacial, hermenéuticamente esto no puede decir otra cosa que el espacio del castillo es un espacio de índole interferencial. Las interferencias como horizonte universal de sentido que articulan y conforman el mundo del castillo subordinan en los proyectos de contenido espacial interferencias espaciales. Imaginemos que K. se propone recorrer un segmento AB, en que A representa su situación en él ahora y B la situación del castillo. El mundo formal que es la obra está articulado

de tal modo que todo acceso al castillo, en el sentido amplio de este acceso, es imposible; por consiguiente, también su acceso espacial. La distancia AB es, por tanto, imposible de recorrer. Si K. se propone cubrir la distancia AB y C es un punto de AB, v. gr.: el punto medio del segmento AB, es menester que recorra antes el segmento AC, su proyecto de llegar a B ha quedado desplazado por su proyecto de llegar a C; mas para llegar a C tiene que recorrer todos los puntos situados entre A y C, por ejemplo, el punto medio del segmento AC; sea éste D. El proyecto de llegar a C ha quedado desplazado por el proyecto de llegar antes a D, y así sucesivamente. El proyecto de llegar a B ha quedado interferido por los proyectos de llegar a C, D, ... No es menester, pues, suponer que B se aleja de A cuando K. intenta cubrir la distancia AB. Pero puede interpretarse «como si» así acaeciese. En efecto, lo mismo es suponer (desde el único punto de vista en que la configuración espacial de AB es tal que no hay posibilidad de recorrerlo, es decir, desde el punto de vista de su relación con K.), que es imposible recorrer AB, que decir que es «como si» B se alejase de A. K. permanece en la ignorancia respecto a si un alejamiento tal es «en sí», pues no sólo debemos suponer que se alargue el segmento AB, sino toda la región del espacio en la que está contenido el segmento AB y en la misma proporción que dicho segmento. Una comprobación del alejamiento de B por personas para las cuales B es accesible, únicas que podían dar razón de la elasticidad del segmento AB como algo «en sí», está fenoménicamente excluída de la novela. No nos queda, pues, más recurso que interpretar hermenéuticamente el alargamiento del segmento AB en el sentido del «como si». Sin embargo, fenoménicamente hemos visto que este carácter del espacio del castillo que hemos designado como interferencial no afecta a todo el espacio en su totalidad, sino a determinadas regiones. El castillo es un agregado de personas y cosas, que se manifiesta como inaccesible para K. Pero ciertos funcionarios se trasladan espacialmente a regiones del espacio que no son interferenciales para K. El carácter no-interferencial de estas regiones del espacio, se modifica entonces para K. y el espacio en esta región adquiere carácter interferencial. La situación del funcionario se hace indeterminada y el espacio mismo adquiere una cierta impenetrabilidad. Pero la indeterminación de la

situación y la impenetrabilidad del espacio deben ser comprendidas a la luz de las interferencias, «El Castillo» origina ramificaciones en ciertas zonas del espacio que en relación con K. se modifican interferencialmente. Ciertas casas situadas en el camino del castillo se alargan de un modo misterioso, el mesón señorial adquiere profundidad. Estos alargamientos deben ser, no obstante, entendidos en el sentido del «como sí».

¿Qué representa en este mundo de sentido del castillo, K. el protagonista? Ante todo, ¿por qué se llama K.? K. está absorbido por la tarea de lograr acceso al castillo, pero el castillo es, en cuanto a tipo de sentido, su proyectar mismo; luego K. es inseparable del castillo porque su existir es exclusivamente proyectar. Pero si su función como tipo de sentido es únicamente proyectar, permanece indiferente cual sea su nombre, cual su condición anterior a su llegada al mundo del castillo, cuales sus propósitos ulteriores, pues todo esto sería ajeno a la peculiar estructura de K. como tipo de sentido cuya esencia es proyectar. Ahora bien, K. no solamente proyecta y pretende lograr acceso al castillo. Conoce diversas personas y entre ellas varias mujeres. Nosotros vamos a llamar a la hermana del mensajero mujer A, pues esta mujer representa un tipo de sentido. En cuanto a Frieda, novia de K. y a quien conoce en el mesón señorial, vamos a llamar mujer B, pues representa para nosotros otro tipo de sentido; a este tipo de sentido B pertenecen también Pepi y la mesonera del mesón del pueblo. Preguntemos ahora de nuevo: ¿qué significan los tipos de sentido A y B en la articulación de la obra como mundo formal y qué función realizan en la tarea mostrativa de la verdad? Para contestar a esta pregunta, volvamos nuevamente a K.; K. existe proyectando su acceso al castillo, pero la imposibilidad de lograrlo es mostración de que él no puede menos de proyectar indefinidamente; la conformación de este indefinido proyectar en la obra y por la obra se muestra como una secuencia interferencial de los proyectos. Ahora bien, el despliegue explicitador en que el proyecto se muestra como proyecto, produce en él extrañeza, que se destruye al acogerse familiarmente al proyectar, en suma, su actitud ante el proyectar comporta unas veces al extrañarse ante el proyectar que se conforma en la obra como secuencia de interferencias, pero otras su función de proyectar se acepta familiarmen-

te y el proyectar como lo que «aún no es» se convierte en la sucesión indefinida de «lo que es»; en otras palabras, su actitud de proyectante se estructura en ciclos interferenciales, los cuales, tanto en el acabamiento como en la inmediatez de su comienzo se rodean de halos de ruptura. Las mujeres, que abreviadamente hemos designado como tipos A y B, son, respectivamente, la mujer A aquella para la cual el proyectar es un proyectar tal que en la conformación de la obra este proyectar es interferencia. La mujer B, por el contrario, es aquella para la cual el proyectar es lo familiar, en el que hay que instalarse confortablemente y para la que el proyectar es simplemente la sucesión de «lo que es». ¿Cuál es la verdad de estos tipos de sentido vistos desde la función que la verdad cumple siempre como iluminación de zonas del existir? El tipo de mujer A lo llamaremos de feminidad heroica y el tipo B de feminidad estética. Elsa pertenece al tipo A y Frieda al B. La actitud de Elsa frente al mundo del castillo es la misma que la de K. Hay un primer estadio en que esta mujer se niega a seguir de amante de un funcionario del castillo, por lo que se desadecua del castillo extrañándose ante la serie interferencial y comprendiendo el proyectar como proyectar. Pero esta mujer tiene una segunda etapa en la que intenta volver de nuevo a adecuarse con el castillo, es decir, que las interferencias la acogen familiarmente y en este familiar acogerse a ellas el proyectar como «lo aun no» se convierte en una sucesión de «lo que es». Existencialmente sólo representa un tránsito o una conversión desde su feminidad heroica hasta una feminidad estética. Para poner en marcha su conversión, Elsa envía al castillo a su hermano como mensajero. Entonces Elsa conoce a K., también en tránsito de conversión, y éste acepta también para él los servicios del hermano de Elsa como mensajero. El castillo ve mal estas entrevistas entre K. y Elsa, puesto que ha rechazado a ésta de una manera definitiva y considera como inútiles los esfuerzos de Elsa por rehabilitarse. ¿Por qué considera el castillo las relaciones que K. y Elsa mantienen entre sí como relaciones de amantes desde el punto de vista de la conformación de la obra cerrándose en su completitud? Ello se debe a que ambos no están en situación; K. y Elsa son dos tipos inconvertibles que llevan dentro de sí el conflicto entre el proyectar como urgencia y el proyectar como sucesión. Ahora bien, esta inconvertibili-

dad de ambos tipos de sentido, produce una situación desadecuada que el castillo censura. Mas ¿cómo censurar mejor las relaciones entre un hombre y una mujer cuando ambos no están en la situación legal que la voz pública previamente admite como legal que considerar tales relaciones como irregulares? ¿Y qué son los amantes sino un hombre y una mujer cuyas relaciones mutuas son irregulares? Amantes, en la conformación de la obra no significa, pues, relaciones sexuales irregulares, sino relaciones, en sentido amplio entre un hombre y una mujer que no están en la situación de adecuación con el mundo del castillo en cuanto que este mundo exige acogerse familiarmente al proyectar como la sucesión de «lo que es». Pasemos ahora a la consideración de Frieda como mujer perteneciente al tipo de sentido B. Esta mujer, Frieda, está adecuada con relación al castillo, esto es, que se acoge familiarmente al proyectar como sucesión. Para ella el proyectar no es una dimensión esencial de su ser, esto es, el futuro como horizonte del proyectar, sino que mira el proyectar por el lado de lo que hay que hacer, esto es, por el lado de los contenidos proyectados. Su situación respecto del castillo está legalizada y reconocida, pues es la amante oficial de un funcionario. Entonces K. la conoce en el mesón señorial, e inmediatamente K. comprende que no hay mejor medio para rehabilitarse con el castillo que hacerse novio de una mujer como Frieda, puesto que ésta está ya en situación. K., inmediatamente de conocer a Frieda, llega con ella a la cópula sexual en la misma taberna del mesón señorial. ¿Qué es lo que de fenoménico tiene en la obra la unión sexual y que pueda facilitar la tarea exegético-hermenéutica posterior? Las notas más destacadas de la cópula sexual, como algo descrito en los pasajes pertinentes de la obra, son: la unión sexual se verifica sin preámbulos y dentro del ámbito espacial de la taberna. Tal unión se lleva a cabo de un modo inhóspito e incómodo, en el suelo de la taberna, entre desperdicios de comida y charcos de bebida. ¿Qué representa la unión sexual de K. con Frieda desde el punto de vista exegético-hermenéutico? Las relaciones de K. con Frieda representan un camino hacia la conversión. Pero la conversión tiene que lograrse por un pacto de compromiso y tal compromiso ha de ser testificado por el castillo. El pacto de compromiso se logra por medio de la cópula sexual, pero la testificación del pacto ha de veri-

ficarse de tal modo que la intimidad de la cópula no se rompa por ningún contemplador. Pero si la testificación ha de llevarse a cabo de tal manera que no se rompa la intimidad de lo testificado, el testificador debe ser sustituido por el ámbito espacial público que representa; por una parte, el alguien y el nadie; por otra, el ensanchamiento y la huella del contemplador. La testificación que no rompa la intimidad de lo testificado se logra sustituyendo el contemplador por un ámbito espacial de presencia no presente. Mas la contemplación testificante tiene que colocar por su función al contemplador frente a lo contemplado. En esta relación contemplativo-testificante, lo testificado ha de ser objetivado y más exactamente cosificado. Los desperdicios, charcos de cerveza, el mostrador, etc., son elementos que destacan por una parte lo testificado como cosificado ante los ojos del testificador, y por otra el testificador mismo como función.

Pero la ruptura con Frieda tiene que producirse. Frieda, en efecto, está instalada familiarmente en el mundo del castillo y permanece ajena a la preocupación central de K.: el conflicto esencial que el protagonista lleva en el fondo de su ser de que su proyecto fundamental queda interferido por la urgencia del proyecto inmediato. La inconvertibilidad de K. es lo que provoca la ruptura, ruptura que manifiesta una vez más la imposibilidad de que el mundo del castillo resulte familiar para K. Entonces Frieda se va con los ayudantes, produciendo en K. con este nuevo hecho, que afianza y corrobora la ruptura, la conciencia de que su conversión es imposible, pero al mismo tiempo irrenunciable. La imposibilidad de la renuncia a la conversión es manifiesta en los últimos capítulos de la novela como un propósito (no muy claramente expuesto fenoménicamente) de intentar nuevas entradas en situación por medio de otras mujeres: Pepi y la mesonera del mesón del pueblo; estos nuevos propósitos no producen en él una decisión auténticamente querida, pues K. se ve atenazado ya en aquellos momentos por la convicción de una total imposibilidad de conversión. La indecisión que K. muestra en los últimos capítulos de la obra, no son, por ende, un defecto de la mostración, sino una característica que ésta ha de tratar de evidenciar si el carácter de K. como tipo de sentido contribuye en su desarrollo a servir a la tarea de la conformación de la obra al servicio de la verdad.

Mas, ¿por qué los particulares tipos de sentido aquí examinados y que conforman la obra no son símbolos del existir? ¿Por qué, por ejemplo, el castillo no constituye un símbolo del horizonte del futuro, K. un símbolo angustioso, Frieda un símbolo aquietador y así con los demás? El horizonte de futuro es una zona del existir. Ahora bien, el existir mismo está implicado en la totalidad total; por consiguiente, también una de sus zonas, como es el horizonte de futuro de la temporalidad; si este horizonte de futuro ha quedado explicitado en la revocación, ¿no prueba justamente, si es la revocación un modo de traer a presencia la verdad, que este traer a presencia como despliegue explicitador vincula consigo también lo implicado en cuanto implicado, esto es, que lo implicado sigue estando ahí? ¿Y no implícita, por cierto, el horizonte de futuro, los otros dos éxtasis de la temporalidad que en el despliegue explicitador no son arrancados de lo explicitado, sino que permanecen vinculados a él justamente como lo implicado a él? ¿Y no remite a su vez la temporalidad como zona del existir? Si los tipos de sentido fuesen símbolos que evocasen una determinada región de sentido, lo no explicitado en el explicitar mismo quedaría desarraigado de lo explicitado y la mostración traería a presencia la región de sentido y nada más. Las regiones de sentido remiten ellas mismas a teorías, mas ¿a qué teoría remite la mostración llevada a cabo en los particulares tipos de sentido de la obra? ¿A qué teoría remite, por ejemplo, la mostración del horizonte de futuro de la temporalidad traído a presencia en la obra por medio del castillo como tipo de sentido? Y si quisiese encontrar una dependencia entre la hermenéutica aquí defendida y alguna teoría filosófica, como por ejemplo la que Heidegger ha desarrollado en la primera parte del «Ser y Tiempo», ¿no se ve claro que la tesis de Heidegger sobre la universalidad del horizonte temporal sobre la cual se fundamentan todas las otras estructuras del «ser ahí», debería conducir a una formulación parecida a través de la obra? Mas ¿a quién podrá ofrecérsele en esta obra una base fenoménica suficiente para que pueda aguantar sólidamente la audacia de semejante hermenéutica? Kafka, sin duda alguna, conoció las obras de filósofos preocupados por el problema del existir y se sabe que era lector asiduo de Kierkegaard y Pascal, de forma que es

muy posible que él estuviese influido por tales lecturas cuando creó su obra; mas, ¿cómo mostrar esta influencia en la obra y por la obra? Si hay una coincidencia entre los contenidos que un creador muestra a través de su obra, y los contenidos mostrados racional y metódicamente por el filósofo, esto sólo puede tener un sentido inteligible: existe un patrimonio de problemas y dominios fenoménicos comunes que unen la Filosofía, la Literatura y todas las demás manifestaciones humanas que permanece vivo a través de los tiempos, antes de que los sistemas filosóficos y toda clase de teorías posteriores se los apropien y aparezcan falseados algunas veces, pero siempre transformados en áridas y secas verdades de índole racional.

Mas, ¿de dónde respeta nuestro exégesis la estructura que llamábamos completitud de la obra en cuyo cerrarse y retroferiendo a través de sí misma se iluminaba el existir? ¿No parece que nuestros análisis han fragmentado la completitud en trozos, mostrando la verdad en los fragmentos y que, por tanto, la demostración se ha puesto en marcha antes de que la obra haya alcanzado su término? Y por otra parte, ¿no muestran las variaciones a los últimos capítulos, variaciones introducidas por Kafka mismo, que la obra carece de completitud? y, ¿no habla también en favor de esta opinión el carácter inacabado de la novela? ¿No hubiese sido preferible seguir añadiendo indefinidamente capítulos, sin que estas adiciones menoscabasen la unidad interna de la obra?

«El Castillo», como tipo de sentido, ilumina el horizonte de futuro de la temporalidad en cuanto zona del existir. Este horizonte de futuro es, por otra parte, la condición de posibilidad de todo proyectar de forma que en el futuro y a través del futuro es el proyectar. El proyectar y consiguientemente el futuro son, en principio, lo más abierto. Una obra que pretenda mostrar precisamente el horizonte de futuro en su verdad tiene que ser, por lo mismo, lo más abierto, sin que por ello sufra en nada su completitud. Las adiciones de capítulos son siempre y sólo episodios añadidos, pero la unidad de la obra queda en pie a pesar de esto. La completitud de la obra no tiene nada que ver con una supuesta completitud de los episodios de la misma. La completitud solamente se logra a través de los tipos de sentido cuyo desarrollo constituyen los episodios de la obra, pero es en el despliegue explicitador de la verdad, y sólo en éste, donde queda constituida la completitud, la cual decide a su vez la unidad o la falta de unidad de los contenidos episódicos. Mostrar, sin embargo, cuáles son los episodios que menoscaban la unidad de la obra o que la fragmentan totalmente, es tarea que sin duda corresponde a la acción conjunta de una indagación a la vez hermenéutica y crítica, pero los resultados y los hallazgos sólo pueden ser compulsados y constatados a la vista del mundo de las obras.

Heidelberg (Alemania) a 14 diciembre 1953.