

Auto de fe: crisis de fe en el proyecto moderno¹

Paola Fernández Luna*

Fecha de recepción: 1 de septiembre de 2009
Fecha de aprobación: 30 de septiembre de 2009

La expresión literaria lleva implícita, por un lado, la relación (la del individuo por lo menos) con el mundo exterior, con la sociedad de su momento presente, quiéralo o no todo habla del destino de la humanidad.

Georg Lukács

El siglo de las luces puede ser considerado como la escena sobre la cual un movimiento de libertad brota, estalla y se extiende con trágico centelleo.

J. Starobinski

RESUMEN

Este trabajo de investigación se ocupa de un análisis sociocrítico de la *puesta en forma* de la novela *Auto de fe* del escritor austriaco Elías Canetti. El análisis se centra en el tratamiento crítico de la realidad y la visión desesperanzada que Canetti objetiva en la obra sobre los procesos de modernidad. Elías Canetti, desde una *posición realista crítica*, evalúa descar-

nadamente la confianza ciega en el ideal ilustrado, a partir de una modernidad exacerbada que se materializa en la axiología del héroe problemático.

Palabras clave: sociocrítica, modernidad, realismo crítico, *puesta en forma*, toma de posición, *habitus*.

¹ Este artículo es un resultado parcial del trabajo monográfico que la autora desarrolló para optar al título de Magister en Literatura Hispanoamericana del Instituto Caro y Cuervo, Seminario Andrés Bello.

* Docente investigadora, Universidad Minuto de Dios. Miembro del grupo de investigación de estudios colombo-alemanes DAAD. Magister en Literatura Hispanoamericana del Instituto Caro y Cuervo. Correo electrónico: bfernandez@uniminuto.edu, paola_fernandez_luna@hotmail.com

DIE BLENDUNG: CRISIS OF FAITH IN THE MODERN PROJECT

ABSTRACT

This paper undertakes a socio-critical analysis of the *mise en scène* in Austrian writer Elias Canetti's novel *Die Blendung*. The analysis centers on the critical treatment of reality and the despairing vision that Canetti objectivizes in this work about the processes of Modernity. From a critical realist position, Elias Canetti forcefully evaluates the blind confidence in

the illustration ideal, from an exacerbated Modernity that is materialized in the problematic hero's axiology.

Keywords: socio-criticism, Modernity, critical realism, *mise en scène*, position taking, *habitus*.

INTRODUCCIÓN

Para la sociocrítica, el texto artístico constituye una interpretación singular de la realidad y de la historia. En este estudio, el texto literario se concibe en su dimensión estructural, formal y estética. La reducción de la obra a partir del funcionamiento del material verbal –como lo proponían los formalistas– y el estudio del contenido de la obra han sido relativizados y superados por la sociocrítica. Tal enfoque teórico permite la aproximación al texto literario a partir de una concepción sistemática de lo estético, es decir, esta metodología permite estudiar la obra no sólo en su forma compositiva y la disposición del material –a saber, la sintaxis, las estructuras lingüísticas, el estilo, entre otros–, sino desde la noción de literatura en su dimensión cultural, concebida como una propuesta ético-estética mediante la cual el autor expresa su evaluación del mundo en la obra.

De esta manera, el método sociocrítico es sistemático y a la vez flexible, porque supera las interpretaciones inmanentes del texto literario, como también los análisis de contenido y las interpretaciones de la obra asimiladas a la biografía o psicología del autor. De acuerdo con lo anterior, Bourdieu (1995) propone una metodología de análisis del texto literario que permite establecer la relación entre las estructuras sociales y la obra; centra su reflexión en la crítica literaria a partir del método relacional, ya que la obra no se puede analizar de manera aislada sino en relación con otra.

La propuesta metodológica de Pierre Bourdieu se centra en un proyecto científico-social, contextualizado en el campo francés entre 1960 y 1990. Bourdieu es uno de los teóricos que ha realizado aportes significativos a la investigación sociológica de la literatura y, desde luego, a la sociocrítica. El proyecto genético de la obra plantea la posibilidad de analizarla más allá de inmanentismos o desde la idea de

autor como gran genio; para ello el filósofo-sociólogo propone un análisis que dé cuenta de la obra a partir de su génesis social y cultural, también considera que ésta no debe ser analizada aisladamente sino de forma relacional. La obra literaria se debe analizar, según Pierre Bourdieu, a partir de conceptos centrales, tales como: el campo literario, el *habitus* y la toma de posición.

EL HÁBITUS DEL AUTOR

Elías Canetti (1905-1994) publica su primer libro *Auto de fe* en 1935. A partir de entonces, su imagen como escritor es reservada y se niega a participar dentro del campo literario austriaco como figura pública. Jamás ejerció como articulista o como columnista de opinión. Luego de recibir el Premio Nobel de Literatura en 1981, se radicalizó su aislamiento y se negó a conceder entrevistas² o a publicar textos inéditos de orden privado, tales como las correspondencias y sus diarios. Por esta razón, apenas se conoce una parte limitada, y a la vez, muy representativa de la obra de Canetti. En la biblioteca Central de Zúrich, en un búnker situado a quince metros de profundidad, en la actualidad se encuentra el legado póstumo de Canetti, que hasta 2024 no podrá ser publicado. En un área privada se custodian ocho metros de manuscritos, diarios, borradores, cuadernos de notas y cartas del escritor.

Las declaraciones sobre Canetti apuntan hacia la intención del autor por concluir su obra, contenida en la *Comedia Humana de la Locura*, de la cual se desprende *Auto de fe*³. En 1997 lanzan el primer volu-

2 Las entrevistas que se conservan anteriores a esa fecha son relativamente escasas; de muy pocas se puede asegurar que Canetti las haya autorizado. Todo material por publicar sería sometido a vigilancia rigurosa, de ahí que el autor se resistiera a divulgar los materiales de carácter más privado. Su exigencia fue que no se autorizara ninguna biografía suya antes de 2004. La intención: alejar su obra de valoraciones limitadas a conocimientos de sus circunstancias privadas o de su génesis.

3 *Auto de fe*, traducida por Juan José del Solar, Barcelona, Muchnik, 1980. Esta primera edición en español incluye, al final, el ensayo de Elías Canetti titulado “El primer libro: Auto de fe”, de 1973, recogido

men de lo que se presenta como la edición definitiva de la *Obra Completa* de Elías Canetti a cargo de Juan José del Solar. Este primer volumen reúne la novela *Auto de fe* (Canetti, 1982) y *El Testigo de oído* (Canetti, 1997).

Posteriormente, se publica una nueva traducción de Juan José del Solar, *Masa y Poder* (Canetti, 2002), considerada por Canetti como la “obra de su vida”, a partir de la cual se desprende el resto de sus trabajos. El carácter central de este libro es la relación axiológica con las demás obras, elemento evidente en la novela *Auto de fe*, por lo cual se podría afirmar que *Masa y Poder* es una forma de antelación axiológica de la primera, elemento que aparece como germen en un capítulo de la novela a modo de diálogo entre el personaje Kien y su hermano. (Canetti, 1982: 382).

Ahora bien, es necesario precisar algunos eventos de la infancia de Canetti y, posteriormente, su llegada y salida de la ciudad de Viena (esta última en consecuencia a la ocupación nazi), entorno que influyó definitivamente en su ejercicio escritural. Una anécdota narrada por Claudio Magris permite dilucidar el aislamiento del escritor y la necesidad de salvaguardarse de otros, de la interrupción de su actividad creadora:

Claudio Magris hace una llamada telefónica a Canetti a su apartamento en Londres, la ciudad en la que había vivido durante varios años luego de que Viena fuera ocupada por los nazis. La voz de una anciana inglesa, dijo que el señor Canetti vendría luego, al momento pasó el escritor y de manera amable reconoció haber contestado el teléfono, afirmaba que

se había retirado a Londres por unas semanas para terminar su libro, la autobiografía, y sobre todo para estar solo. Luego de una pausa afirma: yo mismo contesté al teléfono hace un momento, cuando usted pidió hablar conmigo (Canetti, 2002: 16).

En los capítulos finales de *La antorcha al oído* (Canetti, 1982), segundo volumen de la autobiografía de Canetti, se trata de manera detallada las circunstancias que rodearon la génesis y composición de *Auto de fe* (Canetti, 1982), su primera y única novela publicada. Este primer libro es concebido como parte esencial de una producción total de ocho novelas, esbozadas simultáneamente entre 1929 y 1930. En la forma como se gesta esta novela se puede prefigurar *la toma de posición*⁴ del autor, la cual responde a la decisión explícita por presentar hechos reales, de manera hiperbólica, para lograr poner en evidencia los males de las sociedades.

Canetti afirma que en *Auto de fe* (Canetti, 1982) tendría que ser riguroso y despiadado consigo mismo y con el lector; por tanto, para no dejarse llevar muy lejos de la narración leía continuamente *Rojo y Negro* de Stendhal, y así entre las influencias heterogéneas que le insuflaron en los meses de escritura para continuar, Canetti menciona de manera particular a Kafka: “Acababa de concluir el octavo capítulo de *Auto de fe*, que hoy se titula la muerte, cuando cayó en mis manos *La metamorfosis* de Kafka. ¡Nada más feliz hubiera podido ocurrirme en aquel momento! (Canetti, 2002: 30).

Auto de fe (Canetti, 1982) fundamentalmente constituye una propuesta estética que, como se ha ano-

en *La conciencia de las palabras*. Es importante anotar que uno de los primeros traductores fue Juan José del Solar, quien gracias a la rigurosidad de su trabajo se convirtió en una suerte de traductor oficial al español. Canetti atendía las dudas y preguntas del traductor frente a su obra, del mismo modo que él enunciaba el interés por preservar determinados rasgos de su escritura y el valor que le asigna al ladino (español hablado por los judíos que salieron de España en 1942, debido a la expulsión).

4 La propuesta estética desde Bourdieu es entendida dentro de su campo literario en un periodo determinado; para ello analiza el tipo de relato, la presencia del narrador (por medio del personaje y la descripción de su posición) y su sistema axiológico para configurar mediante éste el perfil o la posición particular, es decir: *la toma de posición del autor* a partir del tratamiento ético-estético de la realidad; las jugadas de los agentes llevan el impulso de la *illusio* que producen una forma particular de toma de posición.

tado, representa el asalto en contra de la razón y el intelecto puro, a partir de un personaje que, recluido del mundo e incomunicado, parcializa su visión de mundo hasta el punto de reducir la realidad a la univocidad del conocimiento lingüístico. En este sentido, la crítica que hace Canetti a la realidad de la secuencia destructiva desarrollada ante los ojos de la humanidad y a la cual nadie ha sido capaz de sustraerse, será expuesta en su novela con base en una elección hiperbólica de la realidad objetivada, en un intento por interpretar la crisis de la sociedad moderna, desde una postura axiológica crítica; él mismo afirma: “En el caos intelectual que siguió a la Primera Guerra Mundial no hubo tal vez nada más necesario que la conjunción entre la moral y la literatura” (Canetti, 2002: 45). La *posición crítica* de Canetti se hace patente en la necesidad de generar un cambio moral desde la literatura, a partir de una narración singular –que evidencie los problemas de las sociedades modernas– sin matices eufóricos que impidan ver la deshumanización a la que ha llegado el hombre en su búsqueda ciega de la razón.

En consecuencia, Canetti reconoce que para establecer la conjunción coherente entre moral y literatura, la realidad ya no podría ser enunciada como hasta entonces:

Un día se me ocurrió que el mundo ya no podía ser recreado como en las novelas de antes, es decir, desde la perspectiva única del escritor; el mundo se hallaba desintegrado, y solo si uno se atrevía a mostrarlo en su disolución era posible ofrecer de él alguna imagen verosímil [...], había que inventar, con una consecuencia extrema, individuos, igualmente hiperbólicos –como los que en definitiva, integraban el mundo–, y yuxtaponerlos en medio de su disparidad (Canetti, 2002: 34).

Esta referencia que hace Elías Canetti respecto a la necesidad por objetivar la realidad, a partir de la

exageración como única arma para hacerse entender, expresa su *toma de posición* por medio de los diferentes elementos de *la puesta en forma*⁵ de la obra. *Auto de fe* está escrita en un estilo preciso que se caracteriza por su claridad y exactitud; elemento que responde a la racionalidad discursiva del autor y a su axiología moderna concreta en el estilo y el modo de narrar, entre otros aspectos.

LA PUESTA EN FORMA EN LA NOVELA

A continuación se realiza un análisis de los diferentes elementos de *la puesta en forma*, que constituyen el objeto estético verbal: *Auto de fe*. Dichos elementos permiten argumentar, evaluar y verificar si *la toma de posición* y el programa estético corresponden a *narrar la experiencia de la modernidad mediante una elección hiperbólica, a partir de la enunciación de la crisis del proyecto ilustrado como posición crítica*. En segundo lugar, se hará emerger la axiología que orienta y encarna en cada uno de los elementos compositivos, según la propuesta de Bajtin.

La hipótesis de lectura parte de *la puesta en forma* de la novela *Auto de fe* del escritor austriaco Elías Canetti, como creación estética verbal que registra la pérdida de la creencia en las promesas de la modernidad, entre ellas, el descreimiento en el proyecto humano ilustrado. Esto a partir de una modernidad exacerbada que se materializa en la axiología del héroe problemático. Por medio de los elementos significativos del enfoque sociocrítico, se pretende llegar a elucidar el yo axiológico encarnado en cada elección sobre *la forma compositiva* del objeto estético, a partir del análisis microtextual del material verbal. Posteriormente, se procede a la definición concluyente

5 *La puesta en forma*, es decir, la organización de los elementos (acontecimiento, modo de narrar, tratamiento del lenguaje, narrador, cronotopo, sistema de personajes y axiología del personaje central, entre otros), orientados valorativamente en la obra que responden, desde luego, al sistema axiológico del autor.

de la *toma de posición* del autor, mediante el análisis de la *puesta en forma*.

ACONTECIMIENTO

Auto de fe configura un personaje solitario, recluso en su apartamento rodeado de 25 mil volúmenes de libros, los cuales constituyen la biblioteca más grande de Viena. Se trata de un héroe problemático *de cabeza sin mundo*. Peter Kien, sinólogo docto y enjuto como don Quijote, vive sólo en su cabeza, pues su vida cotidiana se reduce a la exaltación de su fe en el proyecto ilustrado por medio de la búsqueda del conocimiento clasificado en los libros que reposan en la biblioteca. A su vez, la vida que transcurre en el exterior es inexistente para él, pues sólo vive para sus libros. La verdad del personaje está fundada en la noción de exactitud del conocimiento y el carácter científico de los libros, como también en la constatación diaria de que la realidad se reduce justamente a los sistemas de significación lingüística.

Sin embargo, un día Teresa irrumpe en su tranquilidad y, a través de ella, Peter Kien es sometido al desamparo del mundo exterior. El matrimonio con Teresa fue el comienzo del fin de una vida de recluso. Ella es un personaje construido desde la mezquindad, la torpeza y la vulgaridad de un pensamiento rudimentario, que encarna los valores de una sociedad y un mundo desgarrado por el materialismo y los falsos valores, tales como la acumulación, la anulación del otro y la vaguedad del pensamiento inmediatista. Una vez Kien es “arrojado al mundo”, luego de una golpiza de su mujer, se ve envuelto en una serie de peripecias prosaicas, en las que encuentra por compañero al enano Fischerle, una suerte de Sancho Panza, personaje vil, demente y degradado.

Estos dos personajes enfrentan situaciones en las cuales deben defenderse de la irracionalidad del

medio donde terminan coexistiendo. El enano tiene por negocio la venta de cocaína, ejercicio que suspende y delega a sus empleados para acompañar a Kien en la tarea de rescatar los libros callejeros que proliferan en la ciudad. Después de realizar esta labor se despierta su pulsión obsesiva por salvaguardar la biblioteca de posibles intromisiones y de la libre voluntad de Teresa. Al regresar a la biblioteca, Peter encuentra a Teresa y al portero viviendo en su apartamento. Los dos personajes recluyen a Kien en la parte baja del apartamento desde donde puede ver el exterior por medio de una mirilla. Fischerle, en su búsqueda por triunfar como jugador de ajedrez, viaja a París a encontrar el hermano de Kien, un psiquiatra que podría extirparle la joroba que lo ha avergonzado toda su vida.

Por medio de un telegrama, George Kien se entera que su hermano ha perdido la razón, viaja a Viena y lo encuentra a punto de morir bajo la custodia de Teresa y el portero. Su hermano negocia la libertad de Kien y regresa a París. Antes del viaje, los dos hermanos sostienen un diálogo en el cual el personaje central propone la necesidad de entrar en los dominios de la ciencia, sólo así se podría alcanzar la validez del ideal ilustrado.

Este personaje se configura a partir de los planteamientos de la Ilustración, a saber, la autonomía, la libertad y la mayoría de edad kantiana, dimensiones que sólo pueden ser alcanzadas con el uso pleno de la razón. Estos presupuestos los lleva hasta el límite radical el personaje central de *Auto de fe* (Canetti, 1982). Kien, una vez retorna a su biblioteca, decide prender fuego a sus libros e inmolarse con ellos. La risa del personaje central, narrada por primera vez, es el desenlace feliz de un hombre que siempre quiso tener la totalidad del conocimiento, alcanzado sólo en el momento de su muerte.

UNA MIRADA A LOS PARATEXTOS

TÍTULO: *AUTO DE FE*

El auto de fe es una práctica de justicia civil propia de la Edad Media, un ejercicio que sirve a modo de recordatorio público para todos aquellos que pudieran caer en el pecado. Constituye el elemento ortodoxo más definidor de la Inquisición; es lo que realmente le proporciona al Santo Oficio el carácter de eficacia y poder en la sociedad. En 1930 se publica la novela *Auto de fe* del escritor Elías Canetti, propuesta estética ubicada en un marco temporal de posguerra. Tal contexto ha aniquilado la fe en el proyecto ilustrado humano; el gran mito del saber de la ciencia, el afán del hombre por tener el dominio del conocimiento, y el potencial del uso de la razón, disuelve la felicidad del individuo moderno en un mundo desencantado.

La parábola de *Auto de fe* es el registro de la enfermedad de la razón y, a la vez, la experiencia trágica del hombre moderno. La autodestrucción de Kien es la autodestrucción del “hombre-libro” (nombre inicial de la novela). La ausencia de praxis y la no conciencia del estrecho vínculo que existe entre el saber y la acción, condenan a Kien a la experiencia ineluctable de barbarie.

Auto de fe es la representación de la crisis del hombre moderno confrontado por la irracionalidad de su fe ciega en el proyecto ilustrado. El fracaso de su creencia férrea es condenado en un ritual de pureza a través del fuego, y este ritual constituye la elección violenta en la búsqueda de existencia fuera de este mundo. El héroe problemático termina desquiciado, su presencia evanescente en la última página de la narración, es la manifestación que en este mundo no hay lugar para él, y por tanto, debe obedecer al impulso irracional, eligiendo la muerte como única salida posible.

El auto de fe es la elección condenatoria de Kien, una vez “pierde la cabeza”, en su intento por alcanzar la razón. A partir del propósito por interpretar el saber que habita en los libros, Peter Kien, se aleja de todo lo que pueda amenazar y poner en peligro su imperativo; éstas son su verdad y búsqueda innegociables. Por consiguiente, deja de lado su dimensión humana para centrarse en lo que él considera suficiente: el proyecto ilustrado. La puesta en escena en un primer plano de un personaje que se inmola con sus libros, permite evidenciar las consecuencias trágicas que dejó la gran promesa de emancipación del proyecto ilustrado. La paradoja de este gran relato es: cuanto más se acerca a la razón, más se aleja del mundo material y práctico.

La toma de posición realista crítica de Canetti se configura a partir del tratamiento estético de la exageración, tal como el mismo autor lo afirma en *Masa y Poder*. Su experiencia es objetivada en la ficción por medio de una elección discursiva hiperbólica.

El auto de fe impuesto por Peter Kien representa, desde la *toma de posición* del autor de manera hiperbólica, la vida malograda de un personaje que ha perdido su noción humanista y su pulsión ética. Kien enfrenta el vacío que sucede a la pérdida de cualquier atisbo al mundo real, y en un acto recordatorio, se inmola. Esta autoaniquilación es una advertencia violenta para quienes se atreven a llevar la razón al plano de la instrumentalización. El narrador exhibe a modo de castigo las consecuencias de una doctrina de dominación de la razón.

Canetti, por medio del personaje central, expone la ambigüedad del ejercicio ceremonioso del auto de fe; por un lado es la exaltación de la *illusio* por parte de Kien y su afirmación ciega en el proyecto ilustrado, en el que la radicalización y la defensa comprometida de los valores modernos son asumidas por el personaje central hasta la muerte. Por otro lado, *Auto*

de fe (Canetti, 1982) es la objetivación de la pérdida de la *illusio* del autor en dicho proyecto, en tanto el personaje principal encarna el impulso ilustrado. Él no encuentra asidero posible en este mundo y debe elegir otra forma de existencia. El acto de fe de Canetti es el acatamiento inflexible de un juez en la persecución del creyente (contrario al hereje) en la fe ilustrada.

El auto de fe supone una función ejemplificadora, la cual evidencia la destrucción del pecado y del pecador, es decir el acto de fe enmienda los errores y recuerda el castigo para quienes puedan caer en el pecado. Kien lleva hasta sus últimas consecuencias el *proyecto moderno ilustrado*, pues la convicción en este imperativo no permite concesiones ni términos medios. Por el contrario, su fe lo enceguece hasta tal punto que prefiere la muerte antes que aceptar una duda.

El impulso ilustrado como elemento emancipador que mueve el pensamiento racional, no permite dudas; este proceso pierde sentido al pretender ser liberador, porque al mismo tiempo se consolida en un totalitarismo viciado desde el principio. Kien, al radicalizar el dominio de la razón sobre la naturaleza, entra en un proceso de abstracción y reducción de la realidad de su realidad bajo el signo del poder, de tal modo que el programa de la Ilustración queda reducido a un proceso de alienación y cosificación.

Si el programa de la Ilustración se consolida como el dominio de la razón sobre la naturaleza, el individuo se autodestruye, porque tanto éste como la Ilustración siguen una lógica implacable que termina volviéndose contra el sujeto dominante, reduciendo su propia naturaleza interior, y finalmente su mismo yo, a mero sustrato de dominio. Las diferentes esferas de la vida del individuo quedan reducidas al proceso progresivo e irreversible de la razón, generando así la pérdida de sentido y libertad. Así, *Auto de fe*

es la respuesta categórica desde afuera a la negativa participación de la tragedia humana, es decir, del deslumbramiento del proyecto ilustrado y por ende, la negación del individuo.

KANT SE INCENDIA

En octubre de 1931, la novela *Auto de fe* estaba terminada. En el curso del trabajo el personaje central, Brand, cambiaría de nombre y se llamaba Kant, de ahí que el título provisional fuera *Kant se incendia*. Canetti afirma que mediante las lecturas del manuscrito fue saliendo poco a poco del aislamiento de su vida vienesa. En 1935 fue decidida su publicación. Broch insistió en la renuncia al nombre de Kant. El personaje principal pasó a llamarse Kien, conservando así su esencia caústica –no sólo el juego fonético entre los dos nombres tiene una sugerencia particular, sino también la característica incendiaria que connotan dichos nombres–, por un lado *kien* significa en alemán *leña resinosa o tea*; es decir, el nombre atiende al carácter dúctil de lo inflamatorio. Asimismo, Kant sugiere este mismo carácter en la tradición filosófica, por ser uno de los pilares sobre quien recae la divisa de la Ilustración y, por ende, las diferentes categorías relacionadas con el proyecto humano ilustrado.

Kant se incendia explicita la crisis de fe del autor frente el Proyecto de la Ilustración, luego de reconocer que más allá de liberar al mundo de la magia mediante el uso de la razón y la ciencia (Horkheimer, Adorno, 1994: 79). Tal como lo plantea Horkheimer en la Dialéctica del Iluminismo, la tecno-ilustración es una forma de retaliación de la razón en respuesta a la explotación a la que ha sido sometida por el abuso del hombre en el exterior y la afeción que ha tenido el sujeto en el mismo interior. El proceso se rebela contra sí mismo por haber sido olvidado el progreso de la subjetividad y la autonomía, procesos indudablemente necesarios para la civilización mo-

derna, produciéndose así la progresiva cosificación, alienación y olvido del ser.

La mayoría de edad kantiana tergiversada por las fuerzas manipuladoras de la cultura capitalista, pervierten la noción de autonomía, razón y libertad, al materializar “la falsa conciencia” en las sociedades gregarias que aún creían en la capacidad integradora de dichas promesas universales. Tales promesas conducirían a los hombres hacia una sociedad más humana. Sin embargo, el decurso de la historia evidencia la mala jugada del proyecto ilustrado. Éste se fue desvaneciendo poco a poco y con él las ilusiones de una sociedad libre. El Proyecto de la Modernidad consolidó un mundo desvertebrado y aniquilado por la barbarie de una civilización totalitaria.

Ante la crisis de fe en el proyecto moderno, Canetti propone un personaje que lo lleve hasta sus últimas consecuencias, hasta quedar desintegrado por las llamas que simbolizan el encandilamiento en dicho proyecto. Esta parábola denuncia los resultados a los que ha llegado la humanidad en su fanatismo ciego frente a los “metarrelatos” que tomaron dirección contraria, y como consecuencia de esto, se ha asistido a las grandes barbaries de la humanidad bajo la consigna y el sello de la razón, la libertad y la igualdad. *Kant se incendia* es la conclusión trágica a la que ha llegado la humanidad luego de la retrospectiva histórica enunciada en el capítulo del desarrollo de la modernidad; también representa el estado escéptico de la cultura frente al derrumbe de todas las promesas que trajo la modernidad.

LOS SUBTÍTULOS

PRIMERA PARTE: “UNA CABEZA SIN MUNDO”

La biblioteca en la cabeza: Peter Kien es un héroe “de cabeza sin mundo”, quien guiado por la racionalización lingüística extrema pretende explicar y tener

dominio sobre la realidad a través de las palabras. El código escrito representa un medio de dominio que se convierte a su vez en el único asidero posible para el personaje. Para éste, el encapsulamiento en la biblioteca responde a la necesidad de aislamiento y defensa del mundo, pues éste está constituido a través del lenguaje, la realidad sólo existe en él, pues las palabras son la única forma de sabiduría. Kien reduce la realidad a la clasificación categorial y rigurosa del signo. Tras el imperativo nominalista del personaje, mediante la convencionalidad del signo, éste reduce la vida misma a la clasificación de orden cientificista. La codificación de los signos fosilizados es la cápsula protectora del personaje frente a la vida práctica.

El signo es el único medio que Peter Kien domina. Su oficio se centra en la descodificación de significantes articulados en formas precisas y convencionales. Este ejercicio es el único instrumento para ejercer poder sobre algo, y el personaje central persigue la pretensión de alcanzar el dominio absoluto del mundo por medio del conocimiento pleno de las palabras. De ahí que cada día Peter Kien inicie y culmine su jornada con el laborioso ejercicio de la sinología.

Desde este punto de vista se puede entender el primer capítulo, “Una cabeza sin mundo”, como la metáfora del hombre moderno aislado del mundo y encerrado en su torre de marfil, en el espacio iluminista por antonomasia: la biblioteca. En consecuencia, la defensa a ultranza del imperativo ilustrado se materializa en el espacio sacrosanto donde Kien se inmola para glorificar la santidad de los libros que él considera la única fuente de conocimiento pleno. Los signos, en oposición a la vida, son exaltados con propiedades humanas y divinas.

Una cabeza sin mundo es la parábola del personaje guiado por la razón, aislado del mundo real en su biblioteca y en la creencia ciega del proyecto humano

ilustrado, quien se niega a hacer parte del mundo exterior, el mundo que está fuera de sus libros, pues él vive sólo en su cabeza. Peter es *una cabeza sin mundo*, esta negación le impide pertenecer al real, pues crea mundos posibles en los textos y niega el concreto, el propio por miedo a perder el dominio de la razón.

SEGUNDA PARTE: “UN MUNDO SIN CABEZA”

En la segunda parte, Kien –luego de ser presentado como un personaje “de cabeza sin mundo”, docto sinólogo que vive sólo en su cabeza, en los libros– experimenta una ruptura de su mundo ideal. Teresa personifica el abismo a través del cual Kien se arroja al mundo, lejos de la realidad que él había construido en su biblioteca. Ella logra expulsarlo de su biblioteca y lo arroja a un “mundo sin cabeza”, es decir, al caos ordinario de la inmediatez. En efecto, Peter Kien se ve implicado en una serie de peripecias vulgares en las que encuentra por compañero al enano Fischerle, un Sancho panza que sueña con la subvención vitalicia.

Peter Kien enfrenta una lucha constante por eliminar la realidad, el mundo fáctico que ha irrumpido en su cabeza. La batalla que inicia el héroe es defensiva, la defensa de su yo contra la vida grotesca que encuentra en *el cielo ideal*, lugar donde inesperadamente Kien termina conviviendo con personajes del bajo mundo. La defensa de Kien sería preservar el yo de cuanto pudiera amenazar la consistencia precaria alcanzada por medio del ejercicio de la razón. Una vez Kien sale al mundo, que existe fuera de su cabeza, reconoce las pulsiones que reinan en el exterior, reconocimiento que incrementa la autoafirmación del yo. Su firmeza aparente y el ocultamiento de la fragilidad del mundo perfecto que ha construido en el aislamiento de su biblioteca, aumentan la fuerza por mantener el alejamiento y la renuncia radicales a la vida.

TERCERA PARTE: “UN MUNDO EN LA CABEZA”

Peter Kien excluye al mundo para reducirse a “pura cabeza”; así se destruye como sujeto, mientras se atrinchera en lo abstracto. La biblioteca en la cabeza es la metáfora del “hombre-libro”, quien tras la expulsión de su propia casa, se convierte en un nómada de la ciudad; luego, resuelve rescatar los libros de las manos innobles que los poseen. La paradoja es que mientras Kien trata de salvar los libros indefensos, su propia existencia se encuentra en el límite del desamparo. Su individualidad se encuentra indefensa en el mundo náufrago que encuentra en el exterior de su biblioteca. En este punto de la narración, Peter Kien expone el *grado de inadecuación* de su existencia por medio de la búsqueda de valores que no son posibles, o que ya no tienen vigencia, en un mundo degradado. Su yo interior ya no puede ser compacto; por el contrario, es un ser desintegrado que reacciona convirtiéndose en objeto para no participar del ocaso del proyecto moderno. Kien se aparta de la decadencia de una sociedad que sólo alcanzó la noción de valores cuantitativos y no logró llegar a la consolidación de los valores cualitativos.

Peter Kien, una vez objetiva su condición victimaria del “mundo sin cabeza”, se afirma a sí mismo y se sustrae radicalmente del mundo, regresa a casa y a través de una mirilla, a la que fue reducido, vigila la existencia de los individuos desde lejos para no participar de esta comedia humana. El rechazo a cualquier tipo de contacto lo lleva a un estado de esquizofrenia, a la pérdida del control de las órdenes de toda índole y a la perturbación de su razón. Así, el personaje se desintegra en combinaciones de enunciados incoherentes, en intermitentes estados de lucidez, y en continuos soliloquios que connotan la escisión del individuo moderno. Tal incomunicación constituye un mecanismo de defensa del personaje que reacciona ante la fragmentación destructiva, in-

merso en una sociedad que produce para el mercado, sociedad donde los valores cuantitativos son el vector que las dirige.

En el estado límite de represión por parte de dos personajes, Teresa y el portero, Kien prefiere alcanzar el sentido de totalidad del conocimiento pleno. Al final de su delirante alucinación se dirige hacia sus libros y en un sublime acto final, se prende fuego junto con su biblioteca. Su risa es la afirmación del triunfo ilustrado. Su risa es la exclamación triunfante de la certeza de quien logra apropiarse del conocimiento que representa sus libros, (la realidad percibida mediante la existencia del lenguaje categorizado en los libros de la cultura china). Al fin Kien logra llegar al dominio obsesivo sobre el “mundo sin cabeza”.

TRATAMIENTO DEL LENGUAJE: TIEMPOS VERBALES, ADVERBIOS Y ADJETIVOS

Los tiempos verbales constituyen una dimensión específica de la forma como se concibe el mundo, los cuales responden a una situación comunicativa concreta. En este punto es necesario interpretar el modelo de comunicación, las situaciones comunicativas, la actualización del lenguaje mediante experiencias singulares en las cuales se condicionan y generan comportamientos lingüísticos específicos.

¿Qué haces aquí muchacho?

Nada

Entonces, ¿por qué te quedas parado?

Porque...

¿Sabes leer?

Pues sí

¿Cuántos años tienes?

Nueve cumplidos

¿Qué preferirías: un chocolate o un libro?

Un libro. (Canetti, 1982: 11)

El pacto narrativo empieza con los tiempos verbales⁶ que corresponden a la tipología del mundo comentado (Weinrich, 1968). La temporalidad principal es el presente, cuyo punto cero de la narración permite apreciar determinada actitud comunicativa; la búsqueda deliberada por generar un interés frente al diálogo de dos personajes, un niño y un hombre adulto. El diálogo dramático es puesto en escena en el *incipid* de la novela, aspecto que permite dilucidar un afán por afectar y generar una postura particular en el narratorio.

Las señales lingüísticas apuntan al interés del narrador en la orientación de la selección del material verbal para exponer un diálogo en un primer plano, en el cual la literatura es el foco de la conversación. Dicho elemento es el ápice de una intención comunicativa, que pone en evidencia la axiología del personaje central, Kien, a partir de una actitud tensa no sólo en el discurso del personaje sino en su axiología. Se encuentra entonces el germen de lo que más adelante se llevará a los límites: la fuerza de la pulsión y el delirio.

El mundo de Kien no es narrado sino comentado, es decir, a partir de un diálogo dramático el personaje central está en tensión porque su experiencia inmediata a través del lenguaje corresponde a cosas

6 Weinrich realiza un análisis del uso de los tiempos verbales y sus dimensiones; propone para este análisis dos grupos comprendidos por los tiempos del mundo narrativo y del mundo comentado. Los primeros están constituidos, a su vez, por los diferentes grupos: imperfecto, perfecto simple, pretérito pluscuamperfecto y condicionales; y los tiempos comentados son: presente, pretérito perfecto y futuro. Los tiempos del mundo narrado –tiempos de la narración– tienen como objeto del relato al mundo como contenido de la comunicación lingüística, el cual se entiende como relato. Lo que realizan en el lenguaje los tiempos del mundo narrado tiene que ser fuera del lenguaje al acentuar los medios estilísticos que ofrece el papel representado. El relato, entonces, no necesita representación en tanto que los tiempos del relato son una especie de representación; disfrazan y alejan el mundo cotidiano y nos liberan por algún tiempo de la coerción de la situación. Los tiempos del mundo comentado o tiempos comentadores son aquéllos en los que el hablante se encuentra en tensión y su discurso es dramático porque se trata de cosas que lo afectan directamente. En este caso, el mundo no es narrado sino comentado, tratado. Por tanto, el presente es el tiempo principal del mundo comentado y designa por ello determinada actitud comunicativa.

que lo afectan directamente. Kien está tan comprometido con su mundo evidente en un acto locutivo específico dirigido a otro personaje para generar en él y en su propio mundo un cambio, por lo menos en un fragmento temporal mínimo. El personaje quiere afectar al niño y por eso intenta mover y desajustar en algo mínimo a su interlocutor, de ahí que su discurso se configure a partir de intervenciones tajantes por medio de preguntas, que buscan afectar a su interlocutor.

El diálogo se desprende del gusto por la literatura, elemento que apunta a una focalización deliberada de dicha información. Este apartado es el único que aparece en la novela a modo de diálogo, y aparece en la primera parte como apertura a la problemática central de la obra. Al configurar esta conversación a partir de una focalización múltiple, el narrador quiere generar tensión también por medio de los tiempos verbales que constituyen el diálogo. Los verbos, en su mayoría están en presente, lo que indica que la narración pretende generar un grado mayor de tensión en cuanto al mundo que empieza a engendrar.

Otro aspecto importante para señalar es la presencia de adverbios específicos como aquí, el cual tiene una orientación de cercanía. El narrador quiere generar una valoración y, a la vez, producir en el narratario una postura comprometida frente a la narración. El mundo narrado exige determinada postura, una actitud inmediata y una opinión sobre lo narrado. Es una invitación implícita a tomar partido, pues la cercanía de la experiencia vital de los personajes pretende generar un cambio en la percepción, es decir, pretende afectar.

El profesor Peter Kien, hombre alto y enjuto, erudito especializado en sinología, guardó el libro chino en la cartera, ya repleta, que llevaba bajo el brazo, la cerró cuidadosamente y siguió con la mirada al inteligente muchachito

hasta verlo desaparecer. Mal humorado y taciturno por naturaleza, no tardó en reprocharse esa conversación iniciada sin ningún motivo (Canetti, 1982: 12).

En el apartado se puede ver la presencia de una temporalidad en pretérito. Este tiempo corresponde al mundo comentado. De igual manera conduce al lector a una temporalidad que compromete; a pesar de ser un momento aislado del presente del personaje, continúa como parte de sus preocupaciones y de sus recuerdos inmediatos. Tras la afirmación "... no tardó en reprocharse", se puede afirmar que en el mundo comentado del personaje hay una gran manifestación de compromiso, pues la temporalidad a pesar de ser en pasado no deja de estar anclada a su presente, de generar un compromiso inmediato con él. El pasado como pasado narrado está transformado y continúa incidiendo en su presente. Por tanto, no hay libertad, pues el mundo comentado no da lugar a concesiones ni a licencias. Véase este otro ejemplo:

Kien coge el libro del escritorio y amenaza a su hermano con él. Quiere robarle. Todos buscan testamentos, todos cuentan con la muerte de un pariente. Él amenaza con la hoguera. Así piensa vengarse de sus enemigos. Mató a su mujer, el cerdo yace carbonizado, Georg no verá ni un solo libro... y la policía no lo cojerá. Impotentes las letras golpean intentado escapar. La policía llama a la puerta. Abra. Cebra. En nombre de la ley buey abra la puerta... Los libros van cayendo al suelo desde los estantes. Kien los recoge con sus largos brazos. Muy suavemente para que no lo oigan desde afuera, traslada pila tras pila al vestíbulo y va amontonándolas contra la pared de hierro (Canetti, 1982: 441).

El pasado no ha sido neutralizado en la narración; por el contrario, es un pasado comentado. Pasado

que constituye una porción de la experiencia de Kien y precisamente porque afecta al personaje lo comenta, a pesar de que se encuentre atrás, es más cercano que el presente inmediato o un posible futuro que empieza a desfigurarse. Es evidente que el pasado comentado en la narración tiene una orientación específica, es la experiencia de un personaje que trata los recuerdos y su temporalidad con tanta cercanía que es indudable la forma directa como ha afectado su experiencia y sobre todo su situación comunicativa. No hay distanciamiento, no hay filtro de narración alguna; por el contrario, hay tensión en el modo de concebir los hechos y las condiciones discursivas para nombrar su pasado y su presente.

Los tiempos verbales son señal que aquello tratado afecta no sólo al personaje sino que constituyen un índice para que el oyente advierta que algo en ellos lo está afectando directamente. El discurso exige una respuesta y una posición frente a ese llamado o alarma, el cual responde al uso instrumental de la razón hasta tal punto que provoque el olvido del ser. La afirmación del ocaso del individuo se evidencia mediante la búsqueda ennegrecida de racionalidad.

El mundo tratado se narra en presente con la idea de establecer un juego con la verdad a partir de los tiempos, es decir, registrar la experiencia del hombre moderno deslumbrado por el proyecto ilustrado, recluso en una biblioteca. La forma de narración en presente permite tratar los acontecimientos a modo de comentario. También, establece un juego con la verdad a partir de los tiempos a modo de realismo y, en este caso, de *realismo crítico*. El mundo recreado con los tiempos verbales en presente, mediante la hiperbolización, permite evidenciar el fracaso del proyecto ilustrado. El mundo configurado da cuenta de la crisis del individuo en su intento por alcanzar la firmeza de la razón.

Ahora, véanse los siguientes ejemplos:

Peter cerró el apartamento con llave al salir su hermano. La puerta estaba asegurada por tres cerrojos complicados y gruesas barras de hierro. Las sacudió: no se movió un solo clavo. [...] era un primero de mes y al señor Pfaff no le llegó su regalito. Algo le habrá pasado, rugió antes de precipitarse, escaleras arriba, a la fuente de ingresos que súbitamente se le había agotado [...] deslumbrado, cerró los ojos e inclinó su cráneo incandescente. Unas gotas le estallaron en la nuca: estaba lloviendo. Echó atrás la cabeza, ofreciéndole su cara a la lluvia (Canetti, 1982: 439).

Los verbos en pasado (pretérito perfecto), según Weinrich, corresponden al tiempo de la visión retrospectiva en una situación comentadora; el perfecto se convierte en metáfora temporal porque existe una tensión entre ambos tiempos (el pretérito y el presente). La metáfora atiende pues al irrevocable paso del tiempo pese a que se afirme que el tiempo se ha extinguido y, a la vez, constituye la invalidación más fuerte que puede alcanzarse con medios lingüísticos (Weinrich, 1968: 157) porque alude a la noción de fugacidad del tiempo, al demostrar que hay una oposición tajante entre el tiempo de enunciación y el tiempo que ha transcurrido.

Los verbos en presente representan el juego con la verdad en la medida en que tratan lo narrado como si se comentara; es decir, la temporalidad enmarca los acontecimientos en un ahora inmediato, que pese a ser un mundo posible, lo instala en el mundo real, dando fe de que todo aquello que está siendo narrado es verdad. Los tiempos en presente concentran la atención sobre los eventos que el narrador desea focalizar para generar interés sobre éstos. En intención por afirmar la idea que todo aquello tratado es verdad, la narración alcanza un matiz fuerte de *hiperrealismo*, pues tanto los personajes como los acontecimientos son enunciados a partir de la exageración

de la realidad, del detalle y de una axiología muy marcada, para hacer evidente y, a la vez, develar la falsa conciencia moderna.

En efecto, sólo por medio de la hiperbolización se alcanza a tener una visión clara de la realidad. En el tratamiento del lenguaje se puede apreciar el *hiperrealismo* como *toma de posición* del autor, evidente también en el uso de los tiempos verbales, que –en su mayoría– responden al estilo del narrador (estilo directo) en su deseo por conseguir una presencia más inmediata y una participación más íntima del lector.

Los libros van cayendo al suelo desde los estantes. Kien los recoge con sus largos brazos. Muy suavemente, para que no lo oigan desde afuera, traslada pila tras pila al vestíbulo y va amontonándolas contra la puerta de hierro. Mientras el salvaje ruido le destroza el cerebro, construye con sus libros un sólido parapeto. El vestíbulo se va llenando de volúmenes. Por último recurre a la escalera. En poco tiempo llega al techo. En el estudio, los anaqueles lo amenazan con sus fauces abiertas. La alfombra empieza a arder frente al escritorio. Se dirige al cuartito del fondo, junto a la cocina, y saca todos los diarios viejos. Va separando hoja por hoja, las arrugas, apelotonándolas, y las tira a los rincones. Instala la escalera en el centro de la pieza, donde antes estaba. Se sube al sexto peldaño, vigila el fuego y aguarda. Cuando por fin las llamas lo alcanzaron, se echó a reír a carcajadas como jamás en su vida había hecho (Canetti, 1982: 442).

El perfecto es el tiempo con el cual el narrador consigue una presencia más inmediata y una participación más íntima del lector. Los acontecimientos narrados son percibidos directamente hasta tal grado, que alcanzan a provocar la ilusión en el narratario que realmente lo narrado está ocurriendo. Los tiem-

pos en presente resultan, entonces, una estrategia en el mundo comentado para generar mayor tensión y, a la vez, para establecer un grado de cercanía entre la experiencia narrada y el lector, de ahí que el verbo en presente corresponda al tiempo de la cercanía a la experiencia, es decir, a la actualización del evento, generando mayor tensión y gravedad. Los verbos en presente de la narración logran configurar una atmósfera vertiginosa en la cual las circunstancias apremiantes ralentizan la acción y el discurso, provocando una mirada insistente sobre la realidad que acontece.

La narración se objetiva a modo de ilusión de perspectiva, esto es, un intento por lograr mayor definición de la imagen por medio de la insistencia en ésta gracias a los tiempos en presente. El presente permite un mayor grado de inmediatez; así, el incendio, la pila de libros, la acomodación de manuscritos y la entronización de Kien, ocurren en primerísimo primer plano, elemento que permite concentrar la atención sobre la muerte del héroe problemático, la cual connota la anulación del sujeto y el olvido del ser en la búsqueda desmesurada por alcanzar los ideales modernos, sentido que queda explícito en la narración gracias al presente que participa de la tensión del mundo comentado.

Ahora bien, el cierre de la novela aparece narrado en tiempo pasado, lo cual indica una mirada retrospectiva sobre la situación comentada. Este elemento introduce el juego con la proximidad y la verdad, pues sólo cuando ese hecho ha sido narrado y finalmente comentado, permite que el discurso sea más fidedigno y manifiesto, y por tanto, más tenso que el presente mismo. El distanciamiento a través del pasado produce una suerte de despersonalización, que si bien ha afectado la narración al ser comentada en presente, provoca en el ritmo una concentración vertiginosa de los hechos, fijando la mirada en el evento más importante como, por ejemplo, la diso-

lución del personaje central en medio de las llamas. La última línea narrada rompe con los juegos temporales en que se viene tratando la historia: los tiempos perfectos del presente y del pretérito. El pretérito pluscuamperfecto de modo indicativo pertenece al grupo de los tiempos verbales que corresponden a la tipología del mundo narrado⁷. Éstos intervienen en la narración generando una ruptura radical con la cercanía de las cosas que afectan, para arrastrar la narración a un momento lejano propio del mundo de la ficción. De este modo, la atmósfera alcanza tal grado de gravedad que se distancia con la imagen de felicidad alcanzada sólo en el momento de la muerte de Kien.

El efecto de la temporalidad consiste en producir en la narración la descripción del evento de modo objetivo, sin ningún asomo de emotividad, produciendo así una imagen fría del desenlace de la historia. La imparcialidad de la narración somete los eventos a un matiz referencial que obliga al testigo lector a asumir una posición frente a lo narrado, pues el narrador enuncia de forma impersonal el final de Kien, dejando el recuerdo de la imagen incendiaria como hecho verdadero que ya hace parte de la historia. El alejamiento de la voz narrativa connota el regreso al mundo maravilloso de la narración.

El análisis de las categorías lingüísticas, que caracterizan la manera como el personaje o narrador sitúa el enunciado, se puede hacer con los adjetivos y los adverbios:

En la penumbra angosta de la iglesia se fue Kien recuperando lentamente.

No permito que diga eso. ¡El hombre es la única bestia! Exclamó Kien.

⁷ Según Weinrich, la tipología de los tiempos narrativos corresponde a los grupos imperfecto, perfecto simple, pretérito pluscuamperfecto y condicionales.

La ciencia exige la entrega total del ser humano- concluyó- y no le deja tiempo para relaciones habituales. (Canetti, 1982: 230-284 ss.)

Amo mi biblioteca. Es la biblioteca privada más grande de la ciudad. Tuve que abandonarla hace ya un tiempo para hacer obras de misericordia. El asesinato de mi esposa me alejó de casa; no puedo decir cuántas semanas he estado fuera. Pero aproveché bien el tiempo. El tiempo es ciencia, y la ciencia es orden. Aparte de adquirir una mínima biblioteca, me dediqué, como ya he dicho, a hacer obras de misericordia: rescataba libros. (Canetti, 1982: 284)

La modalidad discursiva de estos enunciados corresponde, en su mayoría, a la apreciativa, que constituye los juicios valorativos no sólo de los espacios habitados, de los seres humanos, del trabajo, la literatura y la biblioteca, sino que estas proposiciones afirman una cercanía aún mayor a la manera de situar el enunciado, pues las cosas que de nuevo son tratadas representan aspectos fundamentales para la valoración ética que el autor, mediante el personaje central, hace de la realidad. Sin embargo, en el discurso de Kien se aprecia una modalidad predominantemente lógica, lo que evidencia la relación con la verdad, la probabilidad y la verosimilitud. La modalidad lógica se manifiesta sintácticamente por medio de los adverbios como *total*, *más*, *bien*, los cuales expresan la elección del personaje por un pensamiento ordenado y positivista, cuyo fin es la representación jerarquizada de los hechos, de la realidad y del ser humano.

MODO DE NARRAR: PREEMINENCIA DE LA ANÉCDOTA PARA ENUNCIAR EL TRÁNSITO DE LA CIVILIZACIÓN ILUSTRADA A LA BARBARIE DE LA REALIDAD

La narración se caracteriza porque el imperativo atiende a la construcción de la anécdota a partir de

una voz organizadora que narra desde fuera. *Auto de fe* empieza a modo de diálogo autonarrado con la conversación de dos personajes. Durante el desarrollo del diálogo la presencia de la voz narradora es nula, de tal modo que los personajes actúan en una conversación espontánea acerca del placer infinito del contacto con los libros y la cultura china. El sinólogo enjuto habla con un niño que prefiere un libro a un chocolate. La intención de la voz narrativa es la descripción detallada de un encuentro en el cual el narrador no participa, pero al construir una atmósfera mágica que termina siendo trágica y violenta, expresa su posición frente a la civilización ilustrada.

- ¿Cuántos años tienes?
- Nueve cumplidos.
- ¿Qué preferirías: un chocolate o un libro?
- Un libro.
- ¿De veras? Estupendo. ¿Así que por eso estás aquí?
- Sí.
- ... Leo siempre. Papá me quita los libros. Quisiera ir a una escuela china. Tienes que aprender cuarenta mil letras. Todas no caben en un libro.
- Eso es lo que tú crees (Canetti, 1982: 11).

A partir de este diálogo se empieza a configurar la axiología del héroe problemático. Peter Kien permite la cercanía de otro personaje, sólo en este primer momento, para expresar su creencia férrea en los libros, en general, y los de la cultura china, en particular. El personaje a pesar de odiar la infancia permite la cercanía de este niño de nueve años sólo porque, a pesar de su edad, ha leído mucho. Sin embargo, una vez Kien se aleja de la conversación, reconoce la inutilidad de ésta, dado que su imperativo es el aislamiento radical con el mundo externo, pues en él no hay posibilidad de razonar sino de encontrar modos de distorsión del ejercicio científico; su soledad es un estado de conservación y protección de lo que ocurre

afuera y sobre lo que no puede tener el control total. La soledad ontológica de Peter Kien es una forma de neurosis como protesta contra la abyección de la realidad, y el alejamiento del mundo es el principio a partir del cual Kien muestra la imposibilidad de asumir su existencia fuera de cualquier orden inteligible y científicista: “Malhumorado y taciturno por naturaleza, no tardó en reprocharse esa conversación iniciada sin ningún motivo” (Canetti, 1982: 12).

Posteriormente, la narración adquiere un matiz descriptivo mediante el cual se configura la axiología de Peter Kien, cuyos rasgos confirman una axiología fundamentada en la autonomía por medio de la búsqueda del imperativo individual, basado en la libertad del pensamiento ilustrado. Sin embargo, este pensamiento es ciego y pragmatizado porque no logra una medida equilibrada entre la naturaleza del hombre y el dominio de la razón, de ahí que pierda su condición de superación y también su relación con la verdad.

Ahora bien, el narrador muestra de modo objetivo y despersonalizado el rebajamiento del hombre por medio de la descripción de una mente lúcida que, en principio, tiene el dominio de su naturaleza y del conocimiento, hasta tal punto que su pensamiento ciegamente pragmatizado lo convierte en una conciencia perturbadora. En este sentido, Kien encarna la paradoja del iluminismo moderno que constituye un camino hacia la ciencia moderna, camino que supone la renuncia de los hombres al sentido, la sustitución del concepto por la fórmula, la causa por la regla y la probabilidad. De este modo, se puede dilucidar mediante el héroe problemático, la pretensión de verdad de todos los universales perseguidos por el proyecto ilustrado.

En la mañana que siguió al encuentro con el ciego y su perro, tuvo Kien urgencia de consultar viejos tratados. Revolvió de arriba

abajo los cajones de su escritorio, en los que había acumulado cientos de legajos. Esbozos, correcciones, copias: conservaba cuidadosamente cuanto tuviera relación con su trabajo. [...] por buscar algún detalle, que además sabía de memoria, o hacer una simple verificación, solía perder horas enteras. Leía treinta hojas cuando sólo necesitaba una línea (Canetti, 1982: 31).

El totalitarismo que se evidencia en las posturas radicales de Kien afirma la categorización y el número convertidos en paradigmas de la Ilustración.

Estoy trabajando en diez ensayos a la vez. Casi todos son “fisgoneos lingüísticos”, como llamas tú en secreto a los trabajos filológicos. Te burlas de los conceptos. Trabajo y deber son para ti conceptos. Sólo crees en el ser humano, y sobre todo en las mujeres (Canetti, 1982: 407).

Sólo entiendes a medias mis teorías científicas porque eres demasiado inculto. ¡No hables tanto! No me debes nada. Detesto la adulación. Aristóteles, Confucio y Kant te son indiferentes. Prefieres a cualquier mujer (Canetti, 1982: 4307).

Asistimos, pues, al mito de la Ilustración y al dominio de la naturaleza del personaje como componentes objetivos. Kien, al perseguir acrecentar su poder de orden enciclopédico, cae en la alienación de la razón. De ahí que el mito de la razón ilustrada mantenga semejanza con la idea de Dios; las dos formas de presencia, tanto el hombre como Dios, consisten en la soberanía sobre todo lo existente. La omnipotencia de Kien responde a la posibilidad de tener todo bajo el control racional y cognitivo. Por eso los seres humanos le estorban y representan el caos de la masa carente de potencial alguno. Frente a la razón imperturbable a la que apunta Peter Kien, no hay

diferencia con la noción de la existencia de Dios, ya que las dos fuerzas se asemejan por el impulso ordenador y explicativo que ejercen sobre la realidad circundante.

El modo de narrar predominantemente es objetivo, es decir, la voz del narrador aparece oculta o por medio del filtro de la voz de los personajes. Característica que sugiere la ambición objetiva del tratamiento de los hechos y la enunciación a distancia de los mismos. El narrador en tercera persona elige una forma de enunciación específica, orientada a nombrar el acontecimiento por medio de la narración, lo cual responde al interés por dejar recordación de la anécdota desde una perspectiva objetiva e imparcial: “Cuando por fin las llamas lo alcanzaron, se echó a reír a carcajadas como jamás en su vida había reído” (Canetti, 1982: 442).

El desenlace de la narración está a cargo de una voz objetiva e impersonal que actúa como presencia inmóvil de los eventos que enuncia. El pasado pluscuamperfecto permite instalar el locus de enunciación en un término distante, en el cual el narrador cuenta desde fuera, evidenciando la no participación del deslumbramiento en el proyecto moderno. El narrador por medio de este artificio temporal alcanza la salida del relato y la negativa a participar de la tragedia humana a la que está asistiendo como testigo.

Kien, con el saber como arma de poder, pierde sus propios límites y termina esclavo del programa de la Ilustración⁸. La aversión a la duda, el fetichismo verbal y enciclopédico, la parcelación del conocimiento y el desprecio por las dimensiones subjetivas del ser humano, impiden que exista una dialéctica entre el

⁸ La Ilustración, en el más amplio sentido de pensamiento en continuo progreso, ha perseguido desde siempre el objetivo de liberar a los hombres del miedo y hacerlos señores. El programa de la Ilustración, según Horkheimer era el desencantamiento del mundo, cuya pretensión consiste en disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la ciencia.

entendimiento humano y la naturaleza, aspectos que encarnan la axiología del personaje. La risa de Kien es el signo de la calamidad tras la ciega creencia en el proyecto ilustrado, que hizo de su vida una estructura cerrada –positivista, mediante los parámetros de la ciencia.

SISTEMA DE PERSONAJES: EL OCASO DEL HOMBRE MODERNO DESLUMBRADO POR EL PROYECTO HUMANO ILUSTRADO

Peter Kien es un sinólogo docto y solitario, vive aislado en su apartamento cuyo espacio es reducido a una inmensa biblioteca.

¡Mocoso inmundito!- gritó Kien, alzando el brazo para abofetearlo. El chiquillo se agachó, dio un traspié y, para no rodar por la escalera, se aferró a la falda de Teresa. Se oyó el crujido de la ropa almidonada al desgarrarse. ¡Cómo!- gritó Kien-, ¡y encima se insolenta! El chico se estaba burlando de él. Totalmente fuera de sí, lo atacó a puntapiés. Lo alzó en vilo por los cabellos y, jadeando, le asestó dos o tres bofetadas con sus huesudas manos antes de darle el empujón final (Canetti, 1982: 53).

Kien encarna rigurosamente el ideal humano de la Ilustración, pues representa la ciencia enciclopédica y el afán pretencioso por poseer el saber universal como forma desafortunada para distanciarse de la irracionalidad (infancia), la sociabilidad (fuera de su cabeza) y los afectos (el amor como posibilidad de completud). El personaje elige la certeza del pensamiento positivista y la infalibilidad de la ciencia sin darse cuenta de los límites de este saber y de la necesidad de ir más allá de él para penetrar en la vida verdadera, en la esencia de la realidad humana.

El ejercicio hermenéutico del sinólogo connota la fosilización del conocimiento que se convierte en un

saber codificado y organizado en catálogos o ficheros sin mayor trascendencia para la humanidad ni para la historia. En este sentido, la interpretación de la historia oriental, con base en textos escritos, representa el embalsamamiento de las ideas cristalizadas en letra muerta, pues dicha interpretación es reducida a un conocimiento alejado de las necesidades del individuo, descontextualizadas y son representaciones formales que distan de la realidad social y cultural.

Peter Kien idolatra precisamente la reificación de la vida en la universalidad abstracta de la clasificación categorial [...] la única multiplicidad que Peter Kien ama es la uniforme de los miles de millones de letras comprendidos en los volúmenes de la biblioteca; de hecho confía no sólo en las palabras, sino en la “santidad” de las palabras impresas (Magris, 1999: 314).

Los textos escritos son la única posibilidad de existencia en el mundo de Peter Kien; son la metáfora de la Enciclopedia como uno de los aspectos de la filosofía de la Ilustración, y sobre todo, del valor representativo de su realización y del contenido en sí mismo. Es decir, la Enciclopedia representa el valor autónomo de un saber universal, a la vez, la idea que dicho saber constituye una suma de conocimientos que puede llegar a ser comunicado en forma clasificada y organizada.

Peter Kien se siente tan amenazado que renuncia a la autonomía, para que los demás no le priven de ella; se opone al amor a fin de que éste no le atraiga y le absorba hasta ser aniquilado; excluye la realidad porque teme la implosión de ésta, es decir, teme que la realidad lo colme hasta borrar su identidad precaria, que percibe como un vacío (Magris, 1999: 311).

En este sentido, Peter Kien materializa, en la admiración por los libros, la acción individual y autosu-

ficiente que persigue como único fin la realización plena de su existencia a partir del conocimiento autónomo, adquirido por medio del código científico. De la misma manera, la fe en la modernidad y su proyecto por alcanzar la razón, la universalidad y la ilustración, convierten a Peter Kien en un hombre narcisista, consciente de su mayoría de edad, que no requiere de orientación ajena para hacer uso de su inteligencia.

La axiología de Kien corresponde a una postura racionalista, producto del hombre y la sociedad centrados en una visión formal, en la medida en que el pensamiento ilustrado “carece del contenido esencial de todo conocimiento científico-positivo del espíritu, el conocimiento del devenir histórico” (Goldmann, 1968: 18), esto es, el conocimiento pleno de la humanidad en su desarrollo histórico y el papel de los hombres en esa construcción. El saber de Kien carece de la conciencia y la identidad espacio-temporal e histórica a la que pertenece. Al desconocer su devenir histórico se aísla de la realidad en su *locus amenus*, la biblioteca, lugar que se configura como la expresión máxima del individualismo caracterizado por el entendimiento crítico e inteligente de obras alejadas a su realidad y a su tiempo. Este saber a-histórico representa lo que para los modernos era la enciclopedia, la redacción y la elaboración positivista del conocimiento amplio que culmina fosilizado en la escritura de los manuscritos, pues éstos reposan en la biblioteca. Por tanto, la ausencia práctica de los contenidos hace de dicho saber un conocimiento impertinente.

La ausencia de una dialéctica entre el contenido y la praxis, entre la intelección y el mundo real evidencian el fracaso del proyecto moderno en la medida en que el verdadero sentido de la vida, está ligado esencialmente a la acción. Kien es la expresión exacta del ideal humano de la Ilustración, gracias a sus estudios se ha convertido en un intelectual con

muchos conocimientos, pero que no se traducen en su propia humanización, razón por la cual no se ha liberado de la misoginia, la resequedad de su alma, la negación a amar y la procreación como noción de progreso y de proyección de la vida. Dicha experiencia no le ha hecho dirigir su espíritu hacia sí mismo y reconocer los límites y la insuficiencia radical del saber puro. Luego de haber buscado en vano el verdadero sentido de la vida en la ciencia, se inmola en respuesta a su acto de fe, prefiere morir que renunciar al proyecto ilustrado.

La axiología del héroe problemático se puede evidenciar con la imagen del saber desde su carácter universal de verdad; el hecho de fundar la verdad en la conciencia individual y en la conquista del ser humano ilustrado, se centra en el imperativo por poseer el conocimiento del mundo desde un orden positivista y científico del espíritu. Kien lleva este orden hasta sus últimas consecuencias, lo que produce no sólo en su personalidad sino en su realidad misma, la disolución de su ser particularmente en el alejamiento del mundo:

Nadie quería desvestir al repulsivo individuo. ¡Era tan flaco! En ese momento Kien se cayó al suelo [...] el inerme esqueleto que yacía por tierra les resultaba irritante [...] Luego levantaron a la postrada criatura sin hacer siquiera bromas sobre su peso, ¡tan odioso lo encontraban! [...] El comisario despreció un momento más al esqueleto, y empezó a desnudarlo con sus propias manos. Tiró la americana sobre la mesa, a la que siguió el chaleco. La camisa era vieja, pero decente. La desabrochó y clavó una mirada inquisidora en las costillas del sujeto. No había realmente nada. Una sensación de asco se apoderó de él. Por más cosas que hubiera visto en su vida, por más que su profesión lo pusiera en contacto con toda suerte de existencias, nunca había conocido a un indi-

viduo tan flaco. Su lugar estaba en un museo de curiosidades, no en una comisaría. (Canetti, 1982: 280-281 ss.)

El *estado yecto* es la expresión alegórica de Peter Kien, cuya existencia se define por el estado de soledad que constituye su esencia. La vida de Kien transcurre entre el aislamiento radical y su individualidad recalcitrante que le permiten consolidar su búsqueda de pensamiento ilustrado. Este personaje representa el ser moderno y actual, despojado de todas las conexiones y relaciones espacio temporales que conectan a un individuo a su experiencia vital en el presente. Tal *estado yecto* expresa la imposibilidad de dotar de sentido a la existencia. De ahí, que la biblioteca como espacio cerrado atemporal y la racionalidad abstracta del personaje, connoten la ahistoricidad de la conciencia individual. En este orden de ideas, Kien está configurado desde la noción de levedad hasta convertirse en un ser casi imperceptible, pues su delgadez, su voz, su color de piel y su habitar en el espacio son signos de la inexistencia a la cual desea llegar, o constituyen la representación simbólica de ese “estar arrojado en el mundo”. El ser náufrago carente de sentido de realidad, alcanza la completud y el sentido de la existencia en el momento ineluctable de su muerte.

En conclusión, se puede afirmar que la propuesta ético-estética analizada es contundente como respuesta a una realidad en crisis que no puede ser descrita desde el distanciamiento neutral, propio de las narrativas naturalistas y realistas. La realidad es tan problemática que la elección narrativa de Canetti es la hiperbolización de la anécdota con el fin de hacer visible la crisis de la sociedad moderna. Canetti alerta sobre los peligros de la razón instrumental y de la sociedad capitalista, cuyas lógicas productivas amenazan con anular cualquier forma de utopía humana.

La forma de representación adoptada por Canetti responde a las necesidades valorativas de cada época. El sistema axiológico elaborado por el autor corresponde a sus interpretaciones fundamentales sobre la sociedad; por ello, en cada época la novela entra en relación con el horizonte de la reflexión social, reflexión que, en este caso, pone en escena a un personaje aislado radicalmente del mundo, admirable por su estoicismo, al defender su moral en un mundo entregado al caos, a la cosificación y a la reducción de sus valores a lógicas capitalistas y hedonistas. Este personaje devela la irremediable imperfección del ser humano, en la particularidad que ésta adquiere en cada época específica.

La fe ciega en la razón ilustrada convierte el pensamiento conceptual, la escritura y la lectura, en modelos esenciales que compensan la incapacidad del personaje de estar en el mundo práctico. Así, la razón se convierte para los personajes en la única forma de salvación individual y de amparo de las almas extraviadas en un mundo inconmensurable, alejado de la trascendencia divina. Un mundo que para el héroe ya no es posible comprender y para quien la separación entre el alma y el mundo es irremediable.

Finalmente, con este trabajo investigativo se demuestra que se puede producir un nuevo horizonte de análisis a partir de la transformación de la crítica en Colombia. Para tal efecto, es necesario establecer una perspectiva más concreta que supere tanto el contenido como la forma, vistos de manera aislada en estudios lingüísticos o temáticos, además de comprender las diversas formas que constituyen el valor estético del texto literario y su relación con la sociedad, esto es, la evaluación del mundo que propone el autor en su obra.

REFERENCIAS

- Canetti, E. (1982) *Auto de fe*. (Título original: *Die Blendung*, 1935). Bogotá: Círculo de Lectores.
- Canetti, E. (1982) *La antorcha al oído. Historia de una vida*. España: Muchnik.
- Canetti, E. (2002) *Masa y Poder*. España: Galaxia Gutenberg.
- Magris, C. (1999) *El anillo de Clarece: Tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Los electrones enloquecidos: Elías Canetti y su *Auto de fe*. (Título original: *L'anello di clarisse: Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*), Barcelona: Península.
- Maingueneau, D. (1980) *Introducción a los métodos de análisis del discurso*. Buenos Aires: Hachette.
- Marchese, Á. y Forradelas, J. (1986) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. (Título original: *Dizionario di retorica e di stilistica*, 1978). Barcelona: Ariel.
- Muchnik, M. (1985) *Custodio de la metamorfosis*. Homenaje a Elías Canetti en 80º aniversario. España: Muchnik Editores.
- Pavel, T. (2003) *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. España: Gallimard.
- Weinrich, H. (1968) *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*. Madrid: Gredos.

SOBRE ASPECTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1983) *Literatura y sociedad. Sociocrítica de las tres ilusiones*. Buenos Aires: Hachette.
- Bajtín, M. (1986) *Problemas estéticos y literarios*. La Habana: arte y literatura.
- Bajtín, M. (1989) *Teoría y Estética de la Novela*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bourdieu, P. (1995) *Cosas dichas*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Bourdieu, P. Wacquant, Loïc J. D. (1995) *Respuestas: por una antropología reflexiva* (Título original. *Responses: pour une Anthropologie reflexive*). México: Grijalbo.
- Genette, G. (2001) *Umbrables*. México: Siglo XXI Editores (edición original en francés, 1987)
- Pouliquen, H. (1992) "Para una poética sociológica". En: Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, *Serie Cuadernos de Trabajo*. Facultad de Ciencias Humanas. Departamento de Literatura.
- Lukács, G. (1963) *Significación actual del realismo crítico*. México: Era.

SOBRE ASPECTOS HISTÓRICO-SOCIOLÓGICOS

- Cruz Kronfly, F. (1998) *La tierra que atardece*. Ser contemporáneo: ese modo actual de no ser moderno. Bogotá: Planeta.
- Cruz Kronfly, F. (2007) *La derrota de la luz*. Ensayos sobre modernidad, contemporaneidad y cultura. Cali: Editorial Universidad del Valle.
- Goldmann, L. (1968) *La ilustración y la sociedad actual*. Caracas: Monteávilva.
- Horkheimer, M. (2002) *Crítica de la razón instrumental*. Madrid: Trotta.
- Horkheimer, M. y Adorno W, T. (1994) *Dialéctica de la Ilustración*. Fragmentos filosóficos. Madrid: Trotta.

Kant, I. (2002) “Respuesta a la pregunta ¿Qué es la ilustración?” En: *Señal que cabalgamos*, año 5, 1, Universidad Nacional de Colombia: Facultad de Ciencias Humanas.

Von Martin, A. (1996) *Sociología del renacimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.