



“¿La Ciencia es el arte de ignorar ciertas cosas?”:
Aproximación filosófica a *Auto de fe*, de Elias
Cannetti

Mar Estela Ortega González-Rubio

Profesora de Literatura
Universidad Pedagógica Nacional
Bogotá - Colombia
marortegagr@hotmail.com

“El borde del conocimiento, allí donde la palabra enmudece y los sueños se hielan, donde el sonido se apaga y la misma imagen se esfuma”.
Hermann Broch

INTRODUCCIÓN

La fe en una verdad seca, en una totalidad que prefiere, compendia, niega y esclaviza, ha deformado al profesor Peter Kien, experto en cultura y filosofía china, hasta el punto radical y grotesco de la imposibilidad del pensamiento en el individuo contemporáneo. La novela *Auto de fe* [1] (ADF), de Elias Canetti [2] (1905-1994), ha sido escrita para llevar hasta la exhaustividad dicha representación. Los lectores asistimos a la puesta en escena del momento en que la lealtad se convierte en locura delirante, del instante en que “la honestidad individual deviene solipsismo furioso: la precisión científica se vuelve absurda, la nominación pedante se transforma en caos insensato” (Magris, 1993: 305).

Dice Canetti, refiriéndose a la génesis de su obra: “Un día se me ocurrió que el mundo no podía ya ser recreado como en las novelas de antes, es decir, desde la perspectiva de un escritor; el mundo estaba desintegrado, y sólo si se tenía el valor de mostrarlo en su desintegración, era posible ofrecer de él alguna imagen verosímil” (1973: 452). El autor concibe entonces la *Comedia humana de la locura*, es decir, ocho novelas que mostrarían ocho personajes de naturalezas irreconciliables entre sí, pero al borde del delirio. Uno de esos personajes era el Hombre-libro que se convirtió en la única novela, absorbiéndoles la sabia a las otras. La novela recibió primero el título de *Kant se incendia*, y sólo cuatro años después, justo antes de ser publicada, su autor le dio el encabezamiento definitivo: *Die Blendung (El encandilamiento)*. El protagonista recibió también varios nombres: B (de Büchermensch u Hombre-libro), Brand (Incendio), Kant y finalmente, Kien (leña resinosa o tea).

La trama de la novela transcurre en una ciudad alemana o austríaca, donde Peter Kien, un afamado sinólogo, vive en una casa-biblioteca. Este hombre no se relaciona con nadie. Su ética es intachable y fuerte, y cree que su mutismo es un arma en un mundo de parlanchines. Contrata un ama de llaves llamada Teresa Krumbholz, vulgar y grosera, que le sirve durante ocho años. Al pasar este tiempo, Kien se da cuenta de que Teresa ama los libros como él, a pesar de ser inculta, y se casa con ella. Teresa, poco a poco, se revela tal cual es, hasta el extremo de llevar a Kien a cambiar su vida, echándolo finalmente de la casa. En el tiempo en que el sinólogo vive fuera, experimenta una serie de aventuras al lado de un nuevo “amigo”: un enano jorobado llamado Fisherle, cuyo mayor sueño es viajar a América a convertirse en campeón mundial de ajedrez. Kien, al sentirse identificado con él (cree que es su alma gemela y amigo fiel), lo contrata a su servicio. El enano junto con un grupo de secuaces: la Fischerla, el buhonero, el manobrero y el ciego le roban, poco a poco, el dinero. Mientras tanto, Teresa se hace amante del portero del edificio, y ambos empiezan a alquilar los libros. Cuando Kien se los encuentra por casualidad, todos son llevados a una estación de policía después de un gran escándalo. Luego, Kien se va a vivir su temporada en el infierno con el portero Benedikt Pfaf. El enano tiene una muerte

trágica, cuando está a punto de cumplir su sueño. Mientras tanto, el hermano de Peter, Georges, que dirige un sanatorio en París, viaja a visitar a su hermano. Cuando llega, ve el desastre y lo arregla todo con dinero y amenazas. Recupera los libros y saca a Teresa y al portero dejando a su hermano nuevamente instalado en su casa-biblioteca. Hay una larga disertación entre los dos hermanos, que termina afectando mucho a Kien. Este se encierra en su apartamento apenas su hermano se va, y le prende fuego a su biblioteca muriendo con ella.

El acercamiento crítico que propone este trabajo es la lectura filosófica de la novela de Canetti, a la luz de las ideas propuestas por F. Nietzsche y sus contemporáneos lectores críticos. Las diferentes interpretaciones que ha recibido la obra nitzscheana van desde los esforzados ataques realizados por Paul de Man a *El origen de la tragedia* (EOT) hasta la lectura incuestionablemente “distinta” de Gilles Deleuze, quien aborda la discusión sobre la crisis conceptual de la verdad y su lenguaje, que tanta importancia tiene en la filosofía contemporánea.

1. LA CAÍDA DEL “HOMBRE TEÓRICO” O LA AFICIÓN DE TENER LOS OJOS CERRADOS

En Peter Kien, personaje central de ADF, encontramos a un intelectual descarnado que “pensaba por citas”, devoto del “conocimiento inmaculado”, que Nietzsche llama “el hombre teórico”. Canetti se muestra sarcástico frente al “pensar puro”, igual que el filósofo alemán. Para ambos, es necesario ironizar a aquel individuo que pretende sustraer sus especulaciones a las contingencias de la existencia individual. El sinólogo se niega a aceptar la dependencia entre las filosofías y las situaciones concretas, niega sus ligaduras carnales, y el lastre de tierra que llevan consigo, el calor vital que es el único que puede conservarles un valor y un sentido. Para Kien: “el simple hecho de admitir en las aulas de la Facultad a gente cuya memoria no hubiera sido cuidadosamente examinada, le parecía cuestionable, cuando no inútil” (1982: 20). Nietzsche va a criticar precisamente esta objetividad; la coherencia sistemática es a la vez, para él, una ilusión y un absurdo.

La vida es un cambio continuo, un paso incesante del pro al contra, no admite coherencias, sino que hasta el sentimiento de las complejidades de la existencia excluye la pretensión de la lógica rígida de los sistemas. Peter Kien se resiste, por ejemplo, al contacto con la niñez, precisamente por ser una época de transición, un desenvolvimiento “incompleto” del ser, una etapa inútil. Claudio Magris lo ha anotado: “la aversión a la infancia es, a la vez, temor kafkiano a crecer, a tener que guiar y proteger, a ser padre” (1993: 308). Franz Metzger [3], el niño de nueve años, vecino de Kien, prefiere un chocolate a un libro y lee contra la voluntad de su padre. Kien se da cuenta de que las dificultades lo “animaban”, no lo “intimidaban”, por esto “aceptó la invitación [de Kien] con la avidez de un hambriento: su padre debía de torturarlo mucho, sin duda” (1982: 14). Ante este pequeño, el sinólogo siente un poco de piedad, el deseo repentino de “iluminar” la mente de Franz, pero sólo es eso, una actitud fugaz que luego se reprocha.

1.1. APOLO ES UNA ESTATUA EGIPCIA

El pensamiento y la vida se condicionan tan estrechamente uno a otra que no son inteligibles más que el uno por la otra. Ante los ojos de Nietzsche, el pensamiento sólo vale en la medida en que, surgiendo de la misma existencia, empeña toda la vida y acepta todos los riesgos de este empeño: “En dos estados, en efecto, alcanza el ser

humano la delicia de la existencia, en el *sueño* y en la *embriaguez*” (1991: 10). Estos dos estados son precisamente lo apolíneo y lo dionisiaco.

La clásica contraposición apolínea-dionisiaca es, en el joven Nietzsche, una relación compaginadora, en la que aparece una cierta "discordia" dentro de una "concordia". Y esto se comprueba, en la aplicación de sus significaciones simbólicas, en la que se plasma la doble dimensión de su alternancia manifestativa, ya sea como especificación de la individualidad apolínea, o como fuente originaria de la universalidad dionisiaca. Dionisos expresa simbólicamente las desatadas e ilimitadas fuerzas existentes en el fondo de su secreta unidad cósmica, y Apolo simboliza las delimitadas objetivaciones individuales, las apariencias transfiguradas, enmarcadas en una relación de serena medida formal. No son, por tanto, dioses permanentemente opuestos, radicalmente enfrentados entre sí, sino expresiones estético-simbólicas de sus distintas atribuciones, que aúnan la doble vertiente manifestativa de la vida: la unidad primordial de su origen, y la pluralidad aparente de los fenómenos individuales. Así, el mundo de la cultura apolínea y su inclinación a la medida y al orden, descansan en la desmesura titanésca de lo dionisiaco.

Con los años, veremos cómo la desatada fuerza de lo dionisiaco se impondrá absolutamente frente a la medida contenida de lo apolíneo: El hombre dionisiaco, escribirá Nietzsche en *La Gaya Ciencia*, no sólo se complace con el espectáculo de lo terrible, del lujo de la destrucción. La maldad, la locura, la fealdad le parecen admisibles por aquella superabundancia que es capaz de trocar un desierto en fértil comarca (1990: 35). Algunos años más tarde, en *La voluntad de poder*, volverá a justificar la licitud amoral del arte dionisiaco, que le permite enaltecer estéticamente cualquier aspecto de la realidad, por perversa y absurda que sea, siempre que se inspire bajo sus cánones artísticos: “El dios dionisiaco, el más plétórico de vida, puede permitirse hasta la acción más pavorosa y cualquier lujo de destrucción y negación; en él, lo malo, absurdo y feo aparece en cierto modo lícito” (1988: 36). Vuelve así a reflexionar sobre la asunción del espíritu dionisiaco, de todo lo que es hermoso y terrible, para destilarlo en sus insondables entrañas y convertirlo en fecunda pasión de inspiración creativa: “Bajo el encanto de la magia dionisiaca, no solamente se renueva la alianza del hombre con el hombre; la naturaleza enajenada, enemiga, sometida, celebra también su reconciliación con su hijo pródigo; el hombre. El carro de Dionisos desaparece bajo las flores y las coronas, tirado por tigres y panteras” (1988: 38).

Nietzsche trazará con el tiempo, una tajante línea divisoria entre la vida ascendente, inspirada en el espíritu dionisiaco, de fuerte tonalidad instintiva, y la vida descendente, desvinculada de la corriente dionisiaca, que desemboca en un proceso de degradación y pauperización de los instintos: “Fue el pueblo apolíneo el que aherrojó al instinto prepotente con las cadenas de la belleza; él fue el que puso el yugo a los elementos más peligrosos de la naturaleza, a sus bestias más salvajes” (1991: 32).

El yugo a los elementos más peligrosos es el que carga continuamente Peter Kien al enfrentarse a los otros. En el capítulo “Petrificación” dice Canetti que los ojos de Teresa “tenían un brillo maligno: eran ojos de gato. Cuando deseaba decir algo y se interrumpía antes de decirlo, se oía como un bufido” (1982: 145). Esta animalización de Teresa va en aumento, hasta el extremo de transformarse en una bestia atigrada que Apolo, representado en Kien, tiene que domar: “Un tigre sanguinario y ávido de carne humana se puso un día la piel y la ropa de una tierna doncella. Llorando, se paró en una esquina y era tan hermosa que un sabio se le acercó. Ella lo engañó hábilmente y él, compadecido, se la llevó a casa [...] Una noche, el tigre se quitó la piel de doncella y le desgarró el pecho. Luego le devoró el corazón y huyó por la ventana [...] En la biblioteca de Kien sólo vivía un tigre. Pero no era joven ni hermoso y, en vez de una piel brillante, llevaba una falda almidonada” (145-146).

Kien, al tener su esqueleto dislocado por los continuos golpes, torturado por dolores de cabeza, sueña que él mismo es el dios de las formas alucinadas: “[...] mientras que el sueño es el juego del ser humano individual con lo real, el arte del escultor (en sentido amplio) es el *juego con el sueño*. La estatua, en cuanto bloque de mármol, es algo muy real, pero lo real de la estatua *en cuanto figura onírica* es la persona viviente del dios. Mientras la estatua flota aún como imagen de la fantasía ante los ojos del artista, éste continúa jugando con lo real; cuando el artista traspasa esa imagen al mármol, juega con el sueño. ¿En qué sentido fue posible hacer de *Apolo* el dios del arte? Sólo en cuanto es el dios de las representaciones oníricas. El es el Resplandeciente de modo total: en su raíz más honda es el dios del sol y de la luz, que se revela en el resplandor” (Nietzsche, 1991: 12). Kien sueña entonces que golpea la falda de Teresa y que la corta en trozos pequeños con unas tijeras. Allí es feliz, pero lo dionisiaco interrumpe lo apolíneo cuando el viento arrastra los retazos de tela hacia él y él siente hematomas azules por todo el cuerpo.

Finalmente, debido a que las golpizas no cesan, Kien se convierte en la estatua de Apolo, el dios del discernimiento auténtico. El sabio explora toda la historia (quiere encontrar una fortaleza que le dé seguridad), quiere que el enemigo no lo siga más; entonces sólo le queda petrificarse: “Apretó una con otra sus enjutas piernas. Con el puño cerrado, su mano derecha fue a posarse en la rodilla. El antebrazo y el muslo quedaron firmemente pegados. Con el brazo derecho se sostuvo el pecho. Su cabeza se irguió ligeramente. Sus ojos miraron a lo lejos. Intentó cerrarlos. Al ver que se negaban, cayó en la cuenta de que era un sacerdote egipcio de granito: se había convertido en una estatua. La historia no lo había abandonado. En el antiguo Egipto encontró un refugio seguro. Mientras la historia le fuera fiel, nadie podía matarlo” (Canetti, 1982: 151). Kien, tras su coraza o concha rígida, quiere evitar cualquier mutación. Por esta razón se petrifica. Él sólo quiere ser (petrificado y esclerotizado) y no devenir.

Para el dios Apolo “[...] la bella apariencia del mundo onírico es su reino: la verdad superior, la perfección propia de esos estados, que contrasta con la sólo fragmentariamente inteligible realidad diurna. [...] El dios de la bella apariencia tiene que ser al mismo tiempo el dios del conocimiento verdadero” (Nietzsche, 1991: 12). Lo cierto es que hay una “delicada frontera que a la imagen onírica no le es lícito sobrepasar para no producir un efecto patológico [retazos de tela azul como hematomas], pues entonces la apariencia no sólo engaña, sino que embauca, no es lícito que falte tampoco en la esencia de Apolo: aquella medida limitada, aquel estar libre de las emociones más salvajes, aquella sabiduría y sosiego del dios-escultor. Su ojo tiene que poseer un sosiego solar: aun cuando esté encolerizado y mire con malhumor, se halla bañado en la solemnidad de la bella apariencia” (1991: 12).

Dionisos, en cambio, como símbolo de la embriaguez exaltada, confiere al individuo la posibilidad de “romper” las barreras delimitadoras de su propio “yo”, para fundirse con los demás “yos” que participan de su exaltado estado anímico, y conocer por medio de la intuición que ofrece el ardor místico, los secretos más escondidos que guarda la naturaleza: “En el ditirámico dionisiaco, el hombre se siente arrastrado a la más alta exaltación de todas sus facultades simbólicas” (Nietzsche, 1973: 22). El desarrollo de las facultades simbólicas se da de forma profusa en la novela de Canetti, a pesar de la empalizada rabiosa que opone Kien en su refugio apolíneo.

En Apolo divinizaron los griegos la individuación, la atención del individuo a sus propios límites. Pero la belleza y medida apolíneas no hacían sino ocultar el subsuelo de lo titánico y bárbaro que rompía en el tono extático de las fiestas dionisiacas: “El individuo, con todos sus límites y medidas, se hundía aquí en el auto-olvido de los estados dionisiacos y olvidaba los ordenamientos apolíneos” (1973: 11). Nietzsche

recuerda la referencia de Schopenhauer a aquel elemento inhumano que se apodera del hombre cuando de pronto se le hunde la superficie de las formas cognitivas de los fenómenos (cuando Kien es expulsado de su concha racional), y el principio de razón suficiente parece disimular una excepción. Cuando a este elemento inhumano añadimos el deleite del éxtasis que al hundirse el principio de individuación surge del fondo más profundo de la naturaleza, es cuando vislumbramos la esencia de lo dionisiaco.

Cuando Teresa arremete frenéticamente en el estudio de Kien, éste pierde los estribos. Teresa escupe y pisotea sus manuscritos en un paroxismo de furia, al no encontrar el talonario del banco: “Los crujidos de impotencia del papel le ardieron a Kien hasta la médula. Sofocó el calor que había en él: se levantará y la hará pedazos con su cuerpo de fría piedra. Después recogerá los trozos y los hará polvo. Se abatirá sobre ella, la aniquilará como una violenta plaga egipcia. Se coge a sí mismo: las Tablas de la Ley, y lapida a su pueblo con ellas. Su pueblo olvidó los mandamientos divinos. Dios es omnipotente y Moisés alza su brazo punitivo. ¿Quién es tan duro con Dios? ¿Quién es tan frío como Dios?” (Canetti, 1993: 155). Aquí todavía es Apolo, pero cuando Teresa le golpea la cabeza contra el escritorio, le da codazos en las costillas y le escupe la cara, el dolor le hace darse cuenta de que ya no es una piedra: “Como ella no se hizo trizas, su arte se le rompió. Todo es mentira. La fe no existe. Dios no existe” (Canetti: 1993: 156).

“El arte dionisiaco [...] descansa en el juego con la embriaguez, con el éxtasis. [...] el *principium individuationis* queda roto, lo subjetivo desaparece totalmente ante la eruptiva violencia de lo general-humano, más aún, de lo universal-natural. [...] se acercan los animales más salvajes [...]. Todas las delimitaciones de casta que la necesidad y la arbitrariedad han establecido entre los seres humanos desaparecen: el esclavo es hombre libre, el noble y el de humilde cuna se unen para formar los mismos coros báquicos” (Nietzsche, 1991: 21). Debido a este cambio rotundo de circunscripciones, “muestran a Kien relegado al cuchitril del bestial portero, obligado a observar el mundo -o mejor dicho los pantalones de los transeúntes- por un agujero situado a poca altura del suelo y en consecuencia forzado a aplicar sus rígidas categorías intelectuales a los insignificantes objetos de su percepción” (Magris, 1993: 309).

En el capítulo “El ladrón”, se produce el encuentro de Kien, Teresa y el portero Pfaf. Kien se da cuenta de que están haciendo negocio con sus preciosos libros, y Teresa cae en cuenta de que su marido había sacado todo su dinero del banco, al verle los bolsillos llenos. Teresa, que deseaba el dinero, sólo grita: “Me ha insultado”, y pelea con su nuevo amante (el portero), porque: “¡Oiga!, ya está harta de él” (Canetti, 1993: 268). Este cuadro grotesco alimentado por la avaricia del portero, Teresa y el enano, se convierte en una especie de bacanal, donde los gritos ahuyentan toda posibilidad de sueño: “El hombre tira a la mujer contra la puerta. La mujer era pesada. Debía ser un hombre fuerte. El larguirucho no hubiera podido. [...] La joroba del enano se interpone entre Teresa y el portero. Impidiéndole a este último atraer lo suficientemente a la mujer y encajarle otro empujón. A cambio, recibe un puntapié en la joroba. [...] El enano, de un solo vistazo, abarcó los bolsillos de Kien, los del extraño, las ligas de Teresa -cuya falda, por desgracia, le tapaba la vista. [...]. Entonces vio el dinero y se agachó velozmente a recogerlo” (Canetti, 1993: 271).

El éxtasis del estado dionisiaco, con su inmolación de las barreras y límites habituales de la existencia, contiene, mientras dura, un “elemento *letárgico*” en el que se maceran todas las vivencias del pasado. Quedan separados entre sí, por este abismo del olvido, el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisiaca: “pero tan pronto como la primera vuelve a penetrar en la consciencia, es sentida en cuanto tal con *náusea*: un estado de ánimo *ascético*, negador de la voluntad, es el fruto de tales estados. En el pensamiento lo dionisiaco es

contrapuesto, como un orden superior del mundo, a un orden vulgar y malo. [...] En la conciencia del despertar de la embriaguez [el hombre] ve por todas partes lo espantoso o absurdo del ser hombre: esto le produce náusea. Ahora comprende la sabiduría del dios de los bosques” (Nietzsche, 1991: 37). Después de la pelea de los dos mil chelines, en la Estación de Policía someten a todo el bestiario a un interrogatorio absurdo. Cuando van a desvestir a Kien, éste se cae al suelo como un muñeco sin vida. El esqueleto está muerto: la náusea, negadora de la voluntad, lo ha inmovilizado. La locura se ha apoderado de él.

Al final de ADF, todos reciben su “castigo”. Kien desata en su embriaguez final que ha perdido la batalla. Se ríe de sí mismo, de su imposibilidad, mientras las llamas lo consumen: “En la embriaguez dionisiaca, en el impetuoso recorrido de todas las escalas anímicas durante las excitaciones narcóticas, o en el desencadenamiento de los instintos primaverales, la naturaleza se manifiesta en su fuerza más alta: vuelve a juntar a los individuos y los hace sentirse como una sola cosa, de tal modo que el *principium individuationis* aparece, por así decirlo, como un permanente estado de debilidad de la voluntad. Cuanto más decaída se encuentra la voluntad, tanto más se desmigaja todo en lo individual; cuanto más egoísta y arbitrario es el modo como el individuo está desarrollado, tanto más débil es el organismo al que sirve (Nietzsche, 1991: 24). Por esto, en aquellos estados clama un rasgo afectivo de la voluntad, un “sollozo de la criatura” por las cosas perdidas (en el caso de Kien, su fe en la razón). En el placer soberano repica el aullido del miedo, los gemidos nostálgicos de una merma irremplazable. La naturaleza generosa aclama a la vez sus juergas y sus sufragios. Los afectos de sus sacerdotes están combinados del modo más extraordinario, los sufrimientos avivan el goce, la satisfacción profiere sonidos llenos de dolor: “El dios, el liberador, ha liberado a todas las cosas de sí mismas, ha transformado todo” (Nietzsche, 1991: 24).

1.2. LA RUINA DE LAS VERDADES Y LA MORAL INACABADA

La verdad que defiende Kien es para él incuestionable: “aborrecía la mentira. Desde su niñez había sido fiel a la verdad” (Canetti, 1982: 16). Miente una única vez, no para no ser castigado, sino porque es soberbio y no quiere que descubran su secreto que no es de la medida de los demás. La verdad se enmarca en la lógica, y sólo cuando se instala en el plano psicológico, Kien pierde el norte autoengañándose. Para Peter, la verdad es coincidencia del pensamiento con lo absoluto en un primer momento, pero al finalizar su parábola grotesca, su verdad se verá sustraída a las servidumbres del espacio y del tiempo.

La distinción entre lo verdadero y lo falso (Teresa viva o muerta) ya no significará nada, porque todas las aserciones no son ni pueden ser otra cosa que expresiones subjetivas de la personalidad concreta y, por tanto, exactamente válidas en todos los casos, desde que se ha renunciado a la ilusión de la “objetividad” y se han reducido las “verdades” a ficciones destinadas a traducir la experiencia de la existencia.

Kien necesita de los otros. Ya no es autosuficiente. Su actividad “ahora súbitamente se revela problemática y difícil” (Magris, 1993: 288). El problema es el “yo burgués” que está coaccionado. La pequeña biblioteca guardada en la cartera que lo acompaña por las mañanas en su paseo matutino, es su pequeño tesoro burgués. El profesor estrecha envoltorios conocidos para autoprotgerse. Se está domesticando al afuera. Debe tener una cosa segura a su lado para enfrentarse a un mundo lleno de incertidumbre. La cartera con los libros es su tabla de salvación. Peter Kien debe evadirse de lo múltiple para no ser derribado. Lo múltiple no está afuera, está dentro del yo. Él se fuerza a repudiarlo, desarrollando así un comportamiento patológico (Magris, 1993: 300): “A las ocho en punto comenzaba su trabajo, su labor al servicio de la verdad. Ciencia y verdad eran para él conceptos idénticos. Uno se aproxima a la verdad cuando se aleja de los hombres. La vida cotidiana es un entramado superficial

de mentiras. [...] Desde un comienzo supo que toda experiencia era, en estos casos, superflua. Deseaba perseverar tenazmente en su propia esencia. No sólo un mes, no sólo un año: toda su vida permanecería idéntico a sí mismo” (Canetti, 1982: 17).

La solución que Nietzsche le daba al problema de la verdad se estrelló trágicamente cuando comprendió que la salida que él arrastraba consigo era un trastocamiento de toda la tabla de valores. Si ya no hay “cielo de la verdad”, es que ya no hay Dios que fundamente su estabilidad y su perennidad. La “muerte de Dios” que él anuncia en sus últimos escritos es, definitiva y radicalmente, la ruina de lo absoluto. El mundo es humano; la historia es humana; el hombre es humano y nada más que humano. Los “buscadores de verdades”, como Peter Kien, son desposeídos de su poder de elección, porque no hay más verdad que la del hombre, que no es, sino que deviene.

Toda moral es, pues, la forma contingente y viajera de un devenir histórico jamás acabado, cuyo término en el infinito es ese Superhombre que tiene la característica de sobrepasarse siempre a sí mismo. Sin embargo, el Superhombre es un futuro que no puede jamás alcanzarse, y la única verdad que subsiste, en la ruina de todas las verdades y de todos los sistemas, es la que afirma que el hombre es un impulso y un salto hacia un posible que le huye con eterna huída. Kien se niega en un primer momento a la idea de quemar su biblioteca. Sería, para él, “un acto de locura, una traición sin precedentes contra un cúmulo de maravillas que es casi imposible encontrar juntas, una infamia y una obscenidad” (Canetti, 1982: 422). Sin embargo, lo hace y mientras el fuego se consume, se ríe a carcajadas porque sí está preparado a demolerse: el delirio del yo atemorizado es voluntad de cataclismo, pulsión de muerte. Hay acabamiento de sí mismo porque la verdad está en ruinas: “En el sublime final [...] cuando Peter Kien se prende fuego junto con su biblioteca, el protagonista ríe fuertemente, con la risa triunfante de quien se asegura para siempre una presa o la del poderoso que logra apropiarse para siempre de los objetos y bienes que pueblan su realidad, llevándoselos con él a su muerte” (Magris, 1993: 323). Esta risa muestra un conocimiento distorsionado y un dominio obsesivo recuperado sobre el mundo sin cabeza.

La ética nueva que enteramente relativizada propone Nietzsche, daría un sentido nuevo al valor y, por lo mismo, operaría una verdadera “transmutación” de todos los valores humanos. Nietzsche no da ninguna moral positiva; sus tesis en esta materia han sido tan diversas como contradictorias. El único elemento que flota en estos temas en conflicto y que les da su unidad profunda, es que la verdad moral reside en un superarse constante. Por otra parte, nada impide considerar esta superación como una forma de la coincidencia consigo mismo y, por consiguiente, como un aspecto de esta sinceridad y de esta lucidez que Canetti con su novela no ha cesado de exigir, puesto que el hombre se reconoce siempre como futuro, más allá de sí mismo, y se pierde encontrándose y sólo se encuentra perdiéndose.

1.3. LA ANGUSTIA DE LA EXISTENCIA INDIVIDUAL O DE CÓMO PETER KIEN HABLA CON LA CAMA

Que todo esto no se logra sin angustia es muy fácil de comprender. La angustia nietzscheana se expresa fundamentalmente bajo dos formas: la de la paradoja de la existencia individual y la que se alimenta con el tema del eterno retorno. Hablemos de la primera.

En la angustia como paradoja de la existencia individual, lo real son las fuerzas cósmicas, potencias tenebrosas que se manifiestan en la vida biológica y los instintos. Ahí reside el fondo que sustenta impersonalmente la individualidad, pero que él mismo es no-individual. La contradicción íntima del individuo reside en que, a la vez

que afirma su individualidad, ésta no tiene realidad ni poder sin sumergirse en el océano de la vida orgánica, e incluso reabsorbiéndose totalmente en ella. De aquí la tensión que simboliza en ADF la oposición del principio dionisiaco, por el que Peter Kien es arrancado a sí mismo y participa en algo más vasto y más profundo, y del principio apolíneo (fe en la verdad de Kien, fuente de vida individual y de conciencia personal).

La angustia es el sentimiento del conflicto absoluto e insoluble, por el que el existente se halla triturado. Al final, una angustia semejante a la del sinólogo tiene que desembocar en la locura. El odio que Peter Kien siente por los muebles es producto de su obsesión por olvidarse de su propio cuerpo. Estos objetos traidores (el aguamanil, la cama) desaparecen si cierra los ojos. Los muebles le recuerdan los vicios y lo patético del ser humano, lo que él llama “excesos sensoriales”: “Ser es ser percibido; lo que yo no percibo no existe” (Canetti, 1982: 68). Recordemos el episodio del diálogo con la cama: “-¡Vamos, sé buena! -dijo en tono lisonjero-. Más tarde volverás. Es sólo por hoy [...] ¿por qué tanto miedo? ¡Si no te van a robar! Hablarle a un mueble suponía tal esfuerzo de autocontrol que se olvidó por completo de empujarlo. Pasó un buen rato tratando de convencer a la cama” (Canetti, 1982: 82).

1.4. EL “CONOCIMIENTO TRÁGICO” Y EL DOLOR

Nietzsche se refiere a lo que él llama “el conocimiento trágico”, el cual consistiría en darse cuenta de que hay un “dolor primigenio” o, también, de que hay “el uno primigenio” y “su dolor y contradicción”. Más concretamente, Nietzsche trata de ilustrar una metafísica del dolor. Este dolor viene dado por el conocimiento que lo dionisiaco despertaba. La visión nietzscheana de Dionisos o de lo dionisiaco es una interpretación muy particular del mismo que no tiene que ver nada con la visión común de lo báquico. Lo báquico o dionisiaco no tiene, en Nietzsche, ninguna relación con un mero y simple gozo, sino más bien lo contrario.

Lo dionisiaco no es otra cosa que “lo eternamente sufriente y colmado de contradicciones” (Nietzsche, 1973: 21). Así pues, sería a través del momento dionisiaco, que el “griego conoció y sintió el espanto y el horror de la existencia” (26). En esto vendrían a consistir el “conocimiento trágico” y la “fusión” con el “ser primigenio” en su “dolor” igualmente “primigenio”. Por ello, nos aclara Nietzsche a continuación, el griego, “para simplemente poder vivir, tuvo que poner delante de sus ojos el producto onírico de los [dioses] olímpicos” (27). Es decir: “Los griegos, para poder vivir, a partir del orden del espanto del mundo de los titanes, tuvieron que desarrollar, mediante el impulso apolíneo a la belleza, el mundo de la alegría de los dioses olímpicos, así como las rosas surgen del arbusto espinoso” (29).

“Los personajes canettianos no parecen tanto personalidades completas y autosuficientes como exacerbaciones unilaterales y grandiosas de un lado, una sección o un núcleo (quizá de lo que suele denominarse una enfermedad) del yo” (Magris, 1993: 296). Como se detienen las pulsiones, “la paranoia ha retirado todo el afecto de los objetos y no puede proyectar sobre ellos libido alguna” (Magris, 1993: 298). El retraimiento de Kien es un dispositivo propio de la neurosis obsesiva. El yo monomaniaco se encierra para no disolverse. El negativismo del esquizofrénico se transforma en un síntoma histórico-social. Todos los tipos patológicos de Canetti son llevados allí. La esquizofrenia es la enfermedad socialmente ejemplar de la Edad Contemporánea. En ella se manifiesta la escisión del individuo y su respectivo mecanismo de defensa. Esto lleva a la autodestrucción. Por eso el mutismo. El silencio es una estrategia de defensa. Hablar es agredir, es husmear en el otro. Canetti dice que para él fue fundamental estar en contacto visual con la locura, y su cuartico en las afueras de Viena se lo permitió: “La perspectiva cotidiana sobre Steinhof,

donde vivían 6.000 locos, fue para mí un aguijón. Estoy absolutamente seguro de que, sin aquel cuarto, jamás hubiera escrito *Auto de fe*” (Canetti, 1973: 446).

Para Nietzsche, “todo lo que surge debe estar preparado para la muerte llena de dolor” (1973: 31). Es claro que a partir del “conocimiento trágico”, “sabiduría dionisiaca”, o como Nietzsche lo llama también, “concepción del mundo profunda y pesimista”, queda automáticamente condenada de antemano toda moral que aspire a la “consonancia terrenal” o la “corrección del mundo”, a “la felicidad terrenal para todos”, es decir, toda moral que tome como su principio a la “compasión”.

Nietzsche desarrolla la idea de que en la medida en que el individuo se “fusiona” con el “uno primigenio” en su “dolor”, ayudado en tal empresa por el “impulso” apolíneo a la belleza propio de la “tragedia griega”, en esa medida, el individuo mismo pasa a ser “obra de arte”. Nietzsche dice: “El hombre no es artista, [sino que] se ha convertido en obra de arte”, o bien: “podemos asumir de nosotros mismos que tenemos nuestra dignidad más elevada en el significado de obras de arte -pues sólo en tanto fenómeno estético están la existencia y el mundo justificados eternamente” (1973: 39).

ADF es “una parábola visionaria y gélida del delirio autodestructivo a que se ha entregado la razón occidental, en su angustia de reprimir sus impulsos centrífugos y mantener firmemente dominada su unidad precaria y tambaleante -con tanta firmeza que la destruye, destruyéndose a sí misma a la vez. [...] es la grandiosa tragedia de la inteligencia individual, que no logra soportar la confrontación con la riqueza de la vida y por ello quiere sofocarla -también y sobre todo en sí misma- para no resultar trastornada por ella” (MAGRIS, 1993: 292-293). Peter Kien intenta desesperadamente prescindir del mundo y ampararse en el rincón expandido e incierto del pensamiento, donde fantasea con poder moverse sin riesgo y donde sucumbe de extenuación, “como el que ayuna por miedo a ser envenenado o el que se da muerte por temor a que lo maten” (293).

En resumen, el dolor y el sufrimiento adquieren su sentido o dignidad metafísica en la medida en que o bien convierten al hombre en “obra de arte”, o bien son el aspecto principal de la “crianza” o “selección” del hombre, entendida ésta como “formación artística”. La fusión con el uno primordial a través de la compasión con el héroe trágico, así como la crianza del héroe bélico o de una raza guerrera son, ambas, posibilitadas por el dolor. Tal es el sentido metafísico o la dignidad subyacente en la necesidad del hecho bruto del dolor y del sufrimiento.

1.5. LA VOLUNTAD DE PODER Y EL ETERNO RETORNO

La teoría de una voluntad de poder que se cumple en todo acontecer, ofrece el marco en que Nietzsche explica cómo surgen las ficciones de un mundo del ente y de lo bueno, así como la apariencia de identidad de los sujetos cognoscentes y que actúan moralmente, cómo la metafísica, la ciencia y el ideal ascético llegan a dominar -y finalmente: cómo la razón centrada en el sujeto debe todo este inventario a una fatal inversión masoquista acontecida en lo más íntimo de la voluntad de poder. La dominación nihilista de la razón centrada en el sujeto es concebida como resultado y expresión de una perversión de la voluntad de poder.

Como la voluntad de poder no pervertida no es más que la versión metafísica del principio dionisiaco, Nietzsche puede entender el nihilismo de la actualidad como noche de la lejanía de los dioses, en que se anuncia el advenimiento del dios ausente. Su “aparte” y “más allá” es interpretado por el pueblo como huida ante la realidad - “cuando en verdad no es más que su abismarse, su enterrarse, su profundizar en la realidad para cuando retorna a la luz poder traer la redención a esa realidad desde ella

misma” (Nietzsche, 1973: 13). La añoranza del principio dionisiaco compartido se encuentra incluso en un hombre tan hermético como Kien, ya que él escucha a los transeúntes por las calles. Esto ocurre porque en el fondo todavía hay una luz de confianza en el hombre. Está buscando a alguien desesperadamente igual a él (un alma gemela).

En la angustia que se alimenta con el tema del eterno retorno, el hombre imagina conducir “el mundo de la apariencia hasta los límites en que este mundo se crea a sí mismo y quiere refugiarse en el seno de la verdadera y única realidad” (Nietzsche, 1984: 28). Del presente surgirá necesariamente la angustia, en cuanto que es, como tal, negación en movimiento de la causa y del principio, elemento de un círculo vertiginoso en cuyo seno el hombre, eternamente, gira sin razón ni justificación, volviendo constantemente al mismo punto y condenado, por tanto, a no poder nunca medirse más que a sí mismo. Constreñido a una superación que es una vuelta atrás, a una libertad que es una fatalidad: “El devenir tiene en todo momento un valor constante; la suma de su valor es constante; en otras palabras, no hay valor alguno, porque nos falta el instrumento de medida, la norma con respecto a la cual la palabra valor tendría un sentido. El valor total del mundo es imposible de calcular; así, pues, el pesimismo filosófico deriva del ridículo” (Nietzsche, 1984: 29). “Se trata de la elección entre fosilizarse o perecer, o sea entre dos modos de perecer” (Magris, 1993: 295). La novela ADF muestra al yo burgués en declive. La vida lo derrota.

El hombre presentado en la novela de Canetti se sabe presa de un mundo absurdo y no podrá encontrar más salvación que por la locura, es decir, por la creencia igualmente absurda en una edad de oro que libraría al hombre de su miseria presente. La angustia es, pues, la forma de su vida y el signo permanente a que él queda reducido al nivel de su destino, es decir, tensión hacia lo imposible más allá de sí mismo. La moral sobre la cual rige la vida de un hombre que ha negado sus pulsiones, se ve sorprendida y atropellada.

2. LA REVISIÓN DE *EL ORIGEN DE LA TRAGEDIA* O LA CEGUERA DE PAUL DE MAN

"El saber tiene que volver
su aguijón contra sí
mismo".
F. Nietzsche.

La revisión de *El origen de la tragedia* (EOT) que hace Paul de Man, en su ensayo “Génesis y genealogía (Nietzsche)”, apunta sobre todo a la discusión sobre la historia dialéctica del romanticismo y a la imposibilidad del principio genético: “Qué tipo de historiografía haría justicia al fenómeno del romanticismo, puesto que el romanticismo sería entonces el movimiento que cuestiona el principio genético que necesariamente subyace en toda narración histórica. La prueba definitiva del hecho de que el romanticismo pone en cuestión la pauta genética de la historia sería entonces la imposibilidad de escribir una historia del romanticismo” (De Man, 1990: 103). Paul de Man piensa que a los historiadores los impulsa una “curiosa ceguera”, ya que se pasean continuamente en torno a problemas centrales que su propia práctica pone en cuestión. Para avanzar en su propuesta, de Man examina textos que, según él, “establecen los fundamentos de la concepción genética de la historia” (1990: 104). Su elección de EOT no es improcedente.

Precisamente, el interés de este apartado es dar tratamiento al problema de la génesis del arte, cuestión fundamental en EOT, en relación con la novela de Canetti. Disentimos profundamente de los postulados de Paul de Man, quien nos parece un intérprete regular de Nietzsche. Este último ha superado con creces el modelo platónico y el modelo hegeliano del universo; el mundo no vuelve a ser consecuente después de él. Se crean, a partir de su filosofía, interrupciones radicales, desquiciando la linealidad del proceso temporal hasta el punto de que ninguna sucesión de acontecimientos reales o ningún sujeto en particular conseguirán adquirir jamás por sí mismos, un significado histórico completo. Los individuos se transforman en parte de un proceso que ni contiene ni refleja, sólo son parte de la experiencia de un movimiento autodestructivo.

De Man dice que el principio fundamental que defiende EOT es el genético (“historia de un nacimiento y de un renacimiento”) y la “pseudopolaridad” (así la llama) de la dialéctica Apolo/Dionisos: “Toda sección transversal hecha en la diacronía de la historia puede ser valorada en términos de la mayor o menor manifestación o presencia de Dionisos” (1990: 105). La poca o mucha presencia dionisiaca es, para de Man, una especie de medidor estético, en una “simetría formal” que carece de peso temático: “El renacimiento de Dionisos en la persona de Wagner, por muy crucial que sea como acontecimiento, se describe como simple inversión del movimiento regresivo que destruyera el mundo helénico para convertirlo en movimiento simétrico de regeneración por el cual el mundo moderno, germánico, ha de renacer” (1990: 106).

De acuerdo con nuestra lectura de Nietzsche, éste se niega a una nueva revisión del concepto de razón, se ocupa entonces del mito. El agujón debe autoatacar a su portador: el saber. Las condiciones de partida son claras y muy distintas a las que plantea de Man. La modernidad ha perdido su lugar de franquicia. Sólo instituye ya una última época en la historia de la racionalización. La presencia de Dionisos es una fisura en la historia de esta racionalización del mundo. Dionisos es una imagen, que desde su tradición religiosa y metafísica ilustrada, se resemantiza para provocar el hundimiento de lo racional. Al sufrir la visión dionisiaca un proceso de regeneración histórica, en manos de Nietzsche, el puñal mata a su portador. Sólo el poder de un arte dionisiaco puede poner remedio "a la verdadera necesidad e íntima miseria del hombre moderno" (Nietzsche, 1984: 56). La misma historia de la cultura se ha inventado un concepto autoaniquilador.

Dice Magris, hablando de un aforismo de Canetti: “La propia vida [...] se presenta no sólo en su cohesión, sino también en sus grietas, en las fisuras que la surcan hasta descomponer su solidez monolítica en múltiples fragmentos, entre los que cada cual puede buscarse el que le corresponde, aquel donde mejor se reconoce” (Magris, 1993: 292).

Una mitología renovada en términos estéticos sería la delegada de poner en tendencia los nervios de la integración social endurecidas en la sociedad de la competencia. Esa mitología descentraría la conciencia moderna y la abriría a experiencias arcaicas renovadas.

De Man critica también la “estructura diacrónica, sucesiva” de EOT, diciendo que es una “ilusión”. En la visión apolínea, de Man no ve el origen. Él no piensa que ésta sea “la eterna contradicción, **el padre de todas las cosas**” [**Énfasis agregado**] (Nietzsche, 1973: 37). La persistencia en el modelo genético es lo que disgusta a de Man, ya que la relación paternal de Dionisos se mantiene. Según de Man, Nietzsche es entonces un seguidor de Kant y Schopenhauer por permanecer fiel a las leyes de la causalidad.

Como es sabido, Nietzsche renegaría más tarde de la ópera wagneriana. En esto sí se equivocaba el joven filósofo alemán de EOT: entronizando a Wagner como músico dionisiaco. Pero más interesante que las razones de tal retracción, es el móvil filosófico propuesto en el prefacio de EOT: "¿Cómo tendría que ser una música que ya no fuera de origen romántico (como la de Wagner) -sino dionisiaca?" (1973: 20).

Aceptamos como románticos la idea de una nueva mitología y el recurso a Dionisos como dios venidero, pero Nietzsche (y de esto no cabe la menor duda en el prefacio) pregona una versión ostensiblemente más radical, una versión que apunta más allá de Wagner. Lo causal se quiebra precisamente aquí. No hay en Nietzsche una recepción de los mitos idéntica a la del primer romanticismo. En este último, hay un mesianismo que busca el rejuvenecimiento, y lo que Nietzsche proclama no es la redención, sino el licenciamiento de Occidente. La nueva génesis que defiende no tiene por objeto restituir la solidaridad perdida. De lo que se habla es del impedimento de esta adhesión ingenua.

En ADF se puede afirmar con creces la interpretación de Nietzsche y el pensamiento de Magris sobre el licenciamiento de Occidente: "Después de la tragedia, lo grotesco" (Magris, 2001: 303). Todos los personajes que van de lo apolíneo a lo dionisiaco, son grotescos. Kien es una caricatura de la negación de las pasiones y pulsiones. Él vive a "un nivel cómico-existencial", Canetti ha escrito una "parábola grotesca" (Magris, 1993: 299). El profesor odia "todo lo que difícilmente puede ser reducido a categorías históricas: la respiración, la mirada, la paciencia de las manos, los olores, la forma de soñar y escuchar" (Magris, 1993: 302). Ante esto, Kien advierte desidia y rebajamiento, es decir, "malestar reprimido".

EOT está en contra de tomar el recurso a Dionisos de los primeros románticos: usar el principio de subjetividad, ahondado por la Reforma y la Ilustración, en pos de convertirlo en principio de dominación autoritaria. Para Nietzsche, Dionisos es el semidiós que libera radicalmente de la maldición de la identidad, que deja en suspenso el principio de individuación, y que hace valer lo polimorfo contra la unidad trascendente, y la anomia contra toda clase de orden y autoridad.

La novela de Elias Canetti abre justamente un abismo dionisiaco, el que provoca la negación de la identidad, la renuncia al poder de la totalidad. El pensamiento ya no es ni siquiera una mercancía de consuelo. Dice Theodor Adorno: "No hay más esperanza que la del abandono sin condiciones tanto de lo que se trata de salvar como del espíritu que espera" (1975: 391). Canetti nos estimula a aceptar la inmediatez de las formaciones culturales que presenta la sociedad y confrontarlas con lo que pretenden ser. Hundido ya el viejo supuesto de poseer el absoluto o el ser como intuición, el único recurso para desencantar el concepto, la ilusión de que coincide sin dinámica con lo que representa, es romperlo inmanentemente, medirlo consigo mismo.

Otra crítica hacia el Nietzsche de EOT descansa en la "complicación lógica" que, dice de Man, articula la narración del libro. Las "distintas" temáticas (teoría del coro en la tragedia griega, el ascenso y caída del Estado griego, uso y abuso de la filología en la educación, alabanza a Wagner, narración mitológica de Dionisos y Apolo, teoría de la obra de arte a favor de la mímica y la música sinfónica) son "especulaciones teóricas". La "complicación lógica" de la que habla de Man no es sino la descripción de lo dionisiaco como ascensión de punto de lo subjetivo hasta el completo olvido de sí.

Lo que Nietzsche llama "fenómeno estético" se revela en una subjetividad liberada de las convenciones cotidianas del discernimiento y de la acción ("distintas" temáticas). Sólo cuando el sujeto se derrocha, cuando se mueve a la deriva de las experiencias pragmáticas que hace en los esquemas habituales de espacio y tiempo,

se ve afectado por el choque de lo impensado, y, disipado de sí, se sume en el instante: sólo cuando se vienen abajo las categorías del hacer y del pensar tejidos por el intelecto, cuando caen los cánones de la cotidianidad, cuando se hunden los espejismos de la normalidad en que uno ha crecido; sólo entonces se abre el mundo de lo imprevisto, de lo absolutamente asombroso, el ámbito de la apariencia estética que ni encubre ni manifiesta, que no es fenómeno ni esencia, sino superficie.

Aquella purificación del fenómeno estético de toda adherencia teórica y moral, que el romanticismo había iniciado, Nietzsche la ahonda aun más. En la experiencia estética, la realidad dionisiaca queda blindada mediante "un abismo de olvido" contra el mundo del conocimiento teórico y de la acción moral, contra la cotidianidad. El arte sólo abre el acceso a lo dionisiaco al precio del éxtasis, al precio de una dolorosa desdiferenciación, de la pérdida de los límites individuales, de la fusión de la naturaleza amorfa, tanto dentro del individuo como fuera.

De Man ubica EOT en la tradición logocéntrica: "Lejos de debilitar la fundamentación de la filosofía en la ontología y en una metafísica de la presencia, la transferencia que favorece la voz sobre la escritura, el arte sobre la ciencia, la poesía sobre la prosa, la música sobre la literatura, la naturaleza sobre la cultura, el lenguaje simbólico sobre el conceptual (la cadena de polaridades podría extenderse a lo largo y a lo ancho y podría establecerse con una terminología menos ingenua), sirve de hecho para fortalecer el centro ontológico (geocéntrico, melocéntrico, logocéntrico) y para afirmar la exigencia de que **la verdad** debe hacerse presente en el hombre. Recupera también la posibilidad de que el lenguaje alcance un significado completo y sustancial" [**Énfasis agregado**] (De Man, 1990: 110). En EOT hay entonces un significado absoluto: "el dios melocéntrico Dionisos".

La contingencia de la verdad y la posibilidad de un lenguaje con "significado completo y sustancial" que la nombre no son permitidas en ningún texto de Nietzsche, incluido EOT. Él no defiende ninguna verdad, y por lo tanto, no hay un lenguaje que la viabilice. La afirmación es que tras el arte se reconoce la imposibilidad de develar la verdad, que el mundo sólo puede justificarse como fenómeno estético, porque éste representa a un mundo de simulaciones e interpretaciones a las que no subyace ninguna intención ni ningún texto. La atrocidad y el dolor se consideran entonces, igual que el placer, como proyecciones de un espíritu creador que despreocupadamente se entrega a la distraída delectación que le ocasionan el poder y la arbitrariedad de sus quiméricas creaciones.

La potencia creadora de sentido constituye, juntamente con una sensibilidad que se deja afectar de las maneras más variadas posibles, el núcleo estético de la voluntad de poder. Ésta es al tiempo una voluntad de apariencia, de simplificación, de máscara, de superficie; y el arte puede considerarse la genuina actividad metafísica del hombre, porque la vida misma descansa en la apariencia, el engaño, la óptica, la necesidad de perspectiva y de error. No puede haber ni fenómenos ópticos ni fenómenos morales, a lo menos no en el sentido en que Nietzsche habla de fenómenos estéticos.

El fenómeno estético creado por Canetti es una representación lúcida del mundo contemporáneo; Canetti está construyendo la negación de una tradición sistemática. La verdad en la que cree Kien es un espejismo. Por eso él mismo sabe que debe desaparecer. Hay en él una fijación paranoica, un imperativo, una ley, siempre idéntica y replicada. Eliminación del mundo y refugio en el pensamiento. Kien "se educa en la ceguera para eliminar el mayor número posible de porciones del inmenso fluir vital, al que no puede oponer resistencia" (Magris, 1993: 299). "El delirio de Kien es gélido, puesto que no deriva de una crisis de la razón, sino de la presencia excesiva de ésta: es el delirio de la razón" (Magris, 1993: 309). Por esto Nietzsche ataca desde adentro: la entelequia del pensamiento ilustrado sólo puede criticarse desde dentro.

Para de Mann: “El conjunto de valores desplegados con tanta prominencia en *El nacimiento de la tragedia* -una teoría melocéntrica del lenguaje, la conciencia pantrágica del yo y la visión genética de la historia- aparecen cuando son expuestos a la claridad de una nueva luz irónica como figuras huecas” (1990: 125). Cuando se hace una crítica desenmascaradora de la razón, no necesariamente se debe uno situar fuera del horizonte de la razón. Nietzsche apela a criterios que están tomados de las experiencias básicas de la modernidad estética. Esta autoreferencialidad no es negativa en nuestro criterio, ya que Nietzsche se sugiere a sí mismo la posibilidad de una consideración artística del mundo, practicada con medios científicos pero en actitud antimetafísica, antirromántica, pesimista y escéptica. Una ciencia histórica así, al estar al servicio de la filosofía de la voluntad de poder, puede escapar a la ilusión de la fe en la verdad.

La crítica de Nietzsche a la modernidad ha sido comentada de forma negativa en incontables ocasiones, no sólo por Paul de Mann. Resulta fascinante la revisión de la primera obra del científico escéptico que con métodos antropológicos, psicológicos e históricos trata de desenmascarar la perversión de la voluntad de poder, la rebelión de las fuerzas reactivas y el surgimiento de la razón centrada en el sujeto. Vemos a Nietzsche más bien como el gran crítico de la metafísica, que, como iniciado reclama para sí un saber especial y que persigue el nacimiento de la filosofía del sujeto hasta sus raíces en el pensamiento presocrático.

La aparición de una maquinaria infernal que apenas hace posible sacar a la luz la miseria social, los sufrimientos y los potenciales de la libertad, hace que Canetti cree un “delirio de la razón”. La propia historia de la razón tiene conceptos que necesitan ser mirados de nuevo con escepticismo. Esto es lo que hace Nietzsche y Canetti. ADF no trata de recuperar la metafísica que entra en crisis en el siglo XIX, ni se vuelve hacia una filosofía del Ser. Aquí no se trata de facilitar el acceso a lo absoluto; todo lo contrario: se está gritando su impedimento. Ya no se considera posible atrapar la totalidad de lo real desde la razón. En afinidad con Wittgenstein, ADF afirma que el enigma del individuo no se resuelve en la mera síntesis de resultados científicos, menos aún de un pensar, se resuelve disolviéndolo, haciéndolo desaparecer. Kien (Kant) se incendia, arde entregándose a los escombros, negando el acceso a la totalidad. “El todo es lo falso e incluso la locura: la demencia no radica en la singularidad [...] sino en la totalidad” (Magris, 1993: 308).

Canetti deconstruirá [4] la ontología, la historicidad en cuanto renuncia al cielo platónico y a la afirmación del Ser como viviente. En estas “resistencias” Canetti es muy cercano a Nietzsche y a Adorno. La ontología se produce por un impulso idealista que se constata en su concepto de totalidad. Este idealismo es tautológico.

3. LA IMPOSIBILIDAD DEL SENTIDO EN ADF O DE CÓMO PETER KIEN Y TERESA KRUMHOLZ SE CONVIERTEN EN UNAS SINGULARIDADES NÓMADAS

“Es esta singularidad libre, anónima y nómada que recorre tanto los hombres como las plantas y los animales independientemente de las materias de su individuación y de las

formas de su personalidad;
Superhombre no quiere
decir otra cosa que el tipo
superior de *todo lo que
existe*. Extraño discurso
que renovaría la filosofía, y
que finalmente trata el
sentido no como predicado,
como propiedad, sino como
acontecimiento”.
Gilles Deleuze

“Cuando la noción de sentido tomó el relevo de las desfallecidas Esencias, la frontera filosófica pareció instalarse entre los que ligaban el sentido con una nueva trascendencia, nuevo avatar de Dios, cielo transformado, y los que encontraban el sentido en el hombre y su abismo, profundidad nuevamente abierta, subterránea. Nuevos teólogos de un cielo brumoso (el cielo de Koenigsberg), y nuevos humanistas de las cavernas, ocuparon la escena en nombre del Dios-hombre o del Hombre-dios como secreto del sentido” (Deleuze, 1994: 90). Dice Deleuze que es difícil distinguir el Dios-hombre del Hombre-dios. Lo que hace insostenible la distinción es el agotamiento de esta disertación sempiterna. El problema es que el sentido “siempre se presenta como Principio, Depósito, Reserva, Origen” (Deleuze, 1994: 90). Como sea, constantemente se nos está incitando a reencontrar y regenerar el sentido, sea en un Dios medianamente interpretado, sea en un hombre insoluble. Este callejón sin salida ocurre porque el sentido no es nunca umbral ni arsenal, es “producto”.

Freud, al descubrir “la maquinaria del inconsciente”, descubrió también que el sentido se produce en función del sinsentido. Nietzsche también hizo hablar al sinsentido, al “Sin-fondo” [5]. Esta tarea llena de cierto “lenguaje místico” es la que ejecuta igualmente Canetti en su ADF: de lo que se trata es de evidenciar la obcecación, la informidad y la ceguera alucinante de la humanidad del sinsentido.

La voz del abismo del “Sin-fondo” está llena de ebriedad y violencia. ADF explora precisamente ese mundo al que Nietzsche llama dionisiaco o de la voluntad de poder. Cuando Peter Kien ve la imposibilidad de continuar refugiándose en esa vida apática a todo lo sensorial, se convierte en una “singularidad nómada”, que ya no está encarcelada en “los límites sedentarios del sujeto finito (los famosos límites del conocimiento)” (Deleuze, 1994: 122).

Cuando el sujeto deja de ser “individual” o “personal”, y pasa a ser “singular”, no podrá recurrir al estatismo de nuevo, sino que se verá obligado a “saltar de una singularidad a otra, emitiendo siempre una tirada de dados que forma parte de un mismo tirar siempre fragmentado y reformado en cada tirada” (Deleuze, 1994: 122). Kien se trueca entonces, contra su propio auto-constreñimiento, en una “máquina dionisiaca” de promover sentido, en la que ya no existe barrera ente el sentido y el sinsentido, sino manifestación de ambos en un nuevo “discurso de lo informe”, de “lo informal puro”. De esta manera, se cumplirá la profecía nietzscheana: el sujeto (porque ya no hay hombre o Dios, y menos un hombre en lugar de Dios, como proclamaba el proyecto iluminista) se convertirá en “un monstruo y un caos”.

Canetti en ADF desentraña muchas voces, y al hacer hablar a todas estas voces, corre el riesgo de ser sorprendido por ese Sin-fondo que interpretaba y poblaba: aquel que se renueva en lo grotesco.

El problema de la orientación del pensamiento es capital en ADF. En lugar de representar el cumplimiento de la filosofía, se expresa más bien la degeneración y el descarrío de ésta. La salida de la caverna, después de haber estado comprometido y

hundido en ella, es un proceso que no se realiza sin consecuencias. Kien concibe el mundo exterior como algo que debe ser juzgado por el “ojo de las profundidades” que se ha mantenido guarecido en la caverna.

El hilo para salir del laberinto se ha perdido. Dice Nietzsche: “Detrás de cada caverna hay otra que se abre aún más profunda, y por debajo de cada superficie un mundo subterráneo más vasto, más extraño, más rico; bajo todos los fondos, bajo todas las fundaciones un subsuelo aún más profundo” (1991: 56).

La novela ADF expresa el funcionamiento del simulacro. Tenemos un compendio de coexistencias, aparentemente irreconciliables y supuestamente imposibles de encontrar en la vida real. Es cierto que sería inadmisibile para todos encontrarse con un hombre como Peter Kien. Pero este hombre “[...] no puede ser llamado falso en relación a un supuesto modelo de verdad, como tampoco la simulación puede ser llamada apariencia, ilusión. La simulación es el fantasma mismo, es decir, el efecto de funcionamiento del simulacro en tanto que maquinaria, máquina dionisiaca” (Deleuze, 1994: 263). Se trata de “lo falso como potencia”, *Pseudos*. Nietzsche habla de “la más alta potencia de lo falso”. El simulacro triunfa: “Lejos de ser un nuevo fundamento, absorbe todo fundamento, asegura un hundimiento universal, pero como acontecimiento positivo y gozoso, como *defundamento*” (Deleuze, 1994: 264).

Lo mismo ocurre con el personaje de Teresa, Fischerle o Pfaf. Veamos qué ocurre en Teresa: Ella es una “masa amorfa sin dignidad ni persona, pegajosa amalgama de vestido, orejas y sudor que solamente se mantiene unida a través del odio hacia Kien” (Magris, 1993: 298). Pero ante ella, sucumbe Kien, en un intento por culturizar lo inculturizable. Teresa “encarna la mole desbordada y enojosa de lo que ha sido apartado, lo que no halla sitio en el fichero de la inteligencia histórica, en la biblioteca de la cabeza” (Magris, 1993: 302).

¡Pobrecita criatura! ¡El alma de Teresa! No despierta, porque está acurrucada entre los duros pliegues de su falda, llena de dogmas y consignas. El alma drogada de un beleño poderosísimo: el sentido común; conserva sin embargo la esperanza de que su marido, amodorrado de ciencia convicta y confesa, salga de su cascarón para acercarse a ella. ¡Con qué escalofrío saca la punta de su corazoncito para calibrar la temperatura glacial que reina en esa casa-biblioteca, donde la coherencia acaba y los razonamientos más razonables comienzan a enarbolar una carcajada demente en una estatua de piedra! El almita de Teresa ya no puede volver al sopor de cuando vivía con la otra familia. En ese tiempo todavía podía soñar, hasta que lo irremediable en un aviso de periódico vino a buscarla.

Dice el autor sobre su modelo: “[...] algo que habría que calificar de decisivo para el libro: la contrafigura de la limitada ama de llaves, Teresa. Su modelo era tan real como irreal era el propio Hombre-libro” (Canetti, 1973: 445). El propio Canetti cuenta el origen del personaje de Teresa, y cómo en 1927 la dueña de la casa donde él arrendaba una habitación en las afueras de Viena, se le presentó como un estereotipo dúctil: “Su falda le llegaba hasta el suelo, tenía la cabeza ladeada y, de rato en rato, la echaba al otro lado. La primera parrafada que me lanzó se encuentra, transcrita literalmente, en el tercer capítulo de *Auto de fe*: sobre la juventud actual y las patatas, que ya cuestan el doble. Fue una monserga bastante larga, y tanto me irritó que la memoricé en seguida” (Canetti, 1973: 446).

La simulación produce un *efecto*. No sólo porque indica una causa, sino porque el sentido del disfraz enuncia un proceso de camuflaje donde el número de máscaras es infinito. La simulación, para Deleuze, no es separable del eterno retorno: “[...] es en el eterno retorno donde se decide la inversión de los íconos o la subversión del mundo representativo. Ahí, todo sucede como si un contenido latente se opusiera al contenido manifiesto” (1994: 264). El contenido manifiesto del eterno retorno es el

caos organizándose bajo la acción del demiurgo: es “el devenir-loco dominado, monocentrado, determinado a copiar lo eterno” (1994: 265). Esta concepción deja ver la imperturbabilidad de las máscaras, la inmutabilidad de los signos. En ese espacio vacío de la casa-biblioteca donde no hay un solo ser vivo, donde es imposible la comunicación, Teresa tiene ocho años para planear una estratagema de apropiación, un plan siniestro de despojo, y Canetti, su demiurgo, va destejiéndola y almidonando su falda.

Dice Deleuze: “El secreto del eterno retorno consiste en que no expresa de ninguna manera un orden que se oponga al caos y que lo someta. Por el contrario, no es otra cosa que el caos, la potencia de afirmar el caos. [...] El eterno retorno sustituye la coherencia de la representación por otra cosa, su propio caos-errante” (1994: 266). Canetti crea varios modelos, define “la modernidad por la potencia del simulacro” (Deleuze, 1994: 266). El eterno retorno es precisamente Coherencia, pero es una coherencia que no deja subsistir la mía, la del mundo y la de Dios. Coherencia que no deja subsistir la mía, el eterno retorno es sinsentido, pero sinsentido que distribuye el sentido a las series divergentes en todo el contorno del círculo descentrado, pues “la locura es la pérdida del mundo y de sí mismo en nombre de un conocimiento sin comienzo ni fin” (Nietzsche, 1991: 45).

4. CONCLUSIONES O CÓMO PRESENCIAR EL BARRANCO MODERNO

“Poder ignorar es propio de los sabios. La ciencia es el arte de ignorar ciertas cosas” (Canetti, 1982: 366). Esto es lo que dice con esta y otras palabras Peter Kien durante el transcurso de la novela. Durante el proceso de escritura de ADF, Canetti hizo exactamente lo contrario. Él mismo habla de la “tortura” que le producía el enfrentamiento a las frases del libro: “La crueldad del que se obliga a admitir una verdad lo atormenta sobre todo a él mismo: el escritor se violenta a sí mismo cien veces más que el lector” (Canetti, 1973: 454). Sólo una novela en la que la realidad esté hecha de oposiciones y de conflictos, no se agota jamás; toda afirmación exige una negación y toda negación envuelve una afirmación. Únicamente la multiplicidad de puntos de vista opuestos puede dar la dimensión en profundidad de la vida y de la historia y permitir captar en su dialéctica la experiencia crítica del abismo moderno.

Ocuparse de personajes grotescos muestra cierta valentía. Pero convertir la tragedia en grotesco es ser responsable y lúcido frente a las características de la llamada Edad Caótica. En la representación de lo grotesco no se podrá jamás vislumbrar el menor destello de engaño; lo grotesco es la realidad enaltecida por el arte, es asomarse a la visión dionisiaca del mundo. El espejo estético que permite la entrada a este laberinto, y en el que todos podemos contemplarnos, está en una novela búlgaro-sefardí, terminada después de un año de disciplina ascética, en el agosto feliz de 1931, por un hombre genial de 26 años que deseaba iluminar “desencandilando” al mundo.

NOTAS:

[1] *Auto de fe* es el primer libro publicado por Canetti, en 1935.

- [2] Elias Canetti nació en Bulgaria, en el seno de una familia búlgaro-sefardí, en Rustschuck. Sabía español, inglés, francés y alemán. Durante su vida se mudó constantemente (Bulgaria, Inglaterra, Alemania, Austria, Francia). Obras publicadas: *Masa y poder*, *Historia de una vida* (reúne sus tres libros autobiográficos: *La lengua absuelta*, *La antorcha al oído* y *El juego de ojos*), *La escuela del buen oír* (reúne *Auto de fe*, *El testigo oidor* y *Las voces de Marrakesch*), y *La conciencia de las palabras*, que reúne ensayos y teatro. Hay también algunos libros de apuntes y aforismos. En 1981 ganó el Premio Nóbel de Literatura.
- [3] Clara referencia a Franz Kafka, escritor muy admirado por Canetti: “Acababa de concluir el capítulo de *Auto de fe* que hoy se llama “La muerte”, cuando cayó en mis manos *La metamorfosis* de Kafka. ¡No pudo ocurrirme nada más feliz en aquel momento! Pues ahí encontré, en un grado de perfección sumo, la contrapartida de aquella ausencia de compromiso total con la literatura, que tanto odiaba; ahí estaba el rigor al que aspiraba, ahí se había logrado algo que yo deseaba hallar para mí solo. Me incliné ante semejante modelo, el más puro de todos, sabiendo que era inalcanzable; pero me dio fuerzas” (Canetti, 1973: 453). Tenemos entonces a dos Franz (Metzger y Kafka), torturados por la autoridad paterna, enfermos y ávidos de lecturas y pulcritud.
- [4] El término “deconstrucción” no es exclusivamente derridiano. Obsérvese cómo Adorno lo utiliza (*Auskonstruktion*).
- [5] El “Sin-fondo” es un término empleado por Deleuze para referirse al mundo de singularidades impersonales y preindividuales: “Fueron siempre momentos extraordinarios aquellos en los que la filosofía hizo hablar al Sin-fondo [...]: Boehme, Schelling, Schopenhauer. En principio Nietzsche era uno de ellos, discípulo de Schopenhauer, en *El nacimiento de la Tragedia*, cuando hace hablar a Dionisos sin fondo, oponiéndolo a la individuación divina de Apolo [...]” (1994: 122).

BIBLIOGRAFÍA:

- ADORNO, Theodor W. *Actualidad en la filosofía*. Barcelona: Altaya, 1994.
- ADORNO, Theodor W. *Dialéctica negativa*. Madrid: Taurus, 1975.
- CANETTI, Elías. *Auto de fe*. Bogotá: Círculo de lectores, 1982.
- CANETTI, Elías. “El primer libro: Auto de fe”. En: *La conciencia de las palabras*. Frankfurt: Verlag, 1973. pp. 443-455.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1994.
- DE MAN, Paul. *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Barcelona: Lumen, 1990.
- MAGRIS, Claude. “Los electrones enloquecidos: Elias Canetti y su Auto de fe”. En: *El anillo de Clariss: Tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Barcelona: Península, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El origen de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1973.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Barcelona: Paidós, 1984.

NIETZSCHE, Friedrich. *La gaya ciencia*. Madrid: Alianza, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich. *La voluntad de poder*. Madrid: Cátedra, 1988.

NIETZSCHE, Friedrich. *La visión dionisíaca del mundo*. Buenos Aires: Alianza, 1991.

© *Mar Estela Ortega González-Rubio 2006*

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

