

EL SALTO

La luz se clava en la superficie sin reflejos.
Yo salto de un color a otro con los ojos vendados:
En el aire se pierde el hilo de la trama;
puedo estar de cabeza, cayendo o subiendo,
o metido en un saco de correo sin fechas,
puedo no ser yo -el individuo de corazón rosado-
en el momento de dejar la orilla
con la cara del vértigo y el estómago arrugado.
¡Suspiro de las alas del ángel sin sueño!

Mi esqueleto plumífero se pierde;
pero sigue sosteniendo el mundo,
agudo y penetrante cuando el techo se abre.

EDUARDO ARELLANO ELIAS

EL SILENCIO ES

El silencio es una hermosa mujer que atraviesa una plaza sin gente
No es bueno hacer ruido.
Amo el momento en que no es preciso mover los labios
para entenderme con estos árboles a kilómetros de distancia,
cuando los azores luchan por llegar a puerto
y fijan la vista en el cúmulo de las montañas.
Ahora que nadie murmura,
solo, me siento a escuchar las horas que frecuento,
el otro atardecer, las otras lunas.
Adoro vagar en el silencio, sobrenadar en la última luz,
hundir el cuerpo en la galaxia muda.

PT2605
.A58
Z5

Fruta
Verde
Publicación del Taller de Creación Literaria
de la Facultad de Filosofía y Letras / UANL

EL SA

luz se clava en la supe
salto de un color a ot
el aire se pierde el hil
edo estar de cabeza, ca
metido en un sacó de c
medo no ser yo -el indiv
el momento de dejar l
n la cara del vé tigo y
suspiro de las alas del á

si esqueleto plumífero
ero sigue sosteniendo e
judo y penetrante cuar

PT2605

.A58

Z5

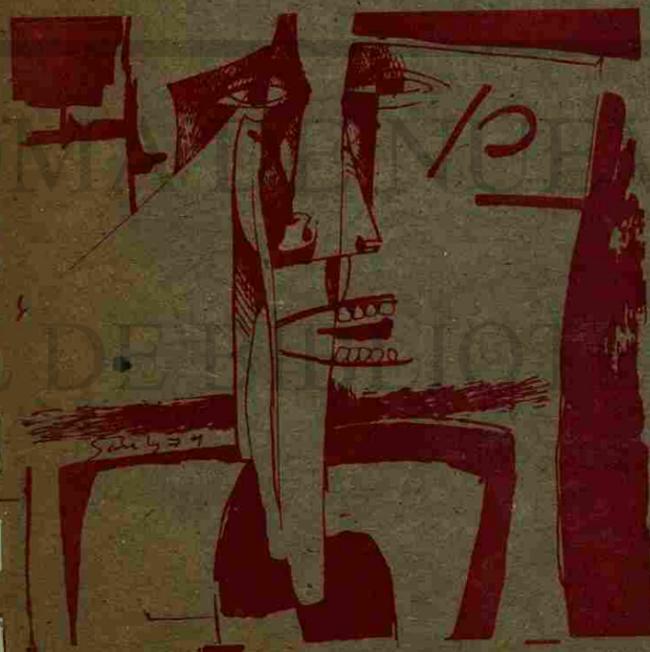
EL SALTO

A Sola

La luz se clava en la superficie sin reflejos.
Yo salto de un color a otro con los ojos vendados:
En el aire se pierde el hilo de la trama;
puedo estar de cabeza, cayendo o subiendo,
o metido en un saco de correo sin fechas.
puedo no ser yo -el individuo de corazón rosado-
en el momento de dejar la orilla
con la cara del viento y el estómago arrugado.
¡Suspiro de las alas del ángel sin sueño!

Mi esqueleto plumífero se pierde,
pero sigue sosteniendo el mundo,
agudo y penetrante cuando el techo se abre.

EDUARDO ARELLANO ELIAS



EL SILENCIO ES

El silencio es una hermosa mujer que atraviesa una plaza sin gente
No es bueno hacer ruido.
Amo el momento en que no es preciso mover los labios
para entenderme con estos árboles a kilómetros de distancia,
cuando los azores luchan por llegar a puerto
y fijan la vista en el cúmulo de las montañas.
Ahora que nadie murmura,
solo, me siento a escuchar las horas que frecuento,
el otro atardecer, las otras lunas.
Adoro vagar en el silencio, sobrenadar en la última luz,
hundir el cuerpo en la galaxia muda.

LA ESPADA MORTUORIA

Como nacen y vienen siendo las piedras,
como mojados panales que abren sus manos, tersamente

(iridiscente magnolia que se quiebra a plena altura)

pero realmente cuesta trabajo llorar, poner los utensilios en los visillos
para no devolver la imagen en la imagen misma de la espada.

Se acercan, van rodeando la torre, hacen suya la piedra,
cometas, constelaciones a los pies del milagro;

la fiesta de la muerte no bate más palmas, aguarda en el destello que la historia comience.



ESCALINATAS

Las hojas en el viento, o el viento entre las hojas.

El murmullo hondo. La piedra,

el avaricioso llanto de las escalinatas,

el bochorno de no alejarse lo suficiente; pero seguir descendiendo con los dientes apretados,

en espera de un ruido, de una tonada que nos haga alargar la mano

para manifestarnos de lleno en la provocación de la caricia,

de esa música que sube entre las medias y los calcetines;

que se enrolla amorosamente en el oído de la calle desierta,

de la plaza abandonada por orden de los dioses.

Ahora, continuar con nuestra penosa, monótona pendiente.

La vergüenza mancha la pared y un gesto nos asusta,

una leve caída de escarcha, una pregunta, un cerrar de ojos,

un no palpar más el pasamanos...

me detengo a mitad del invierno con los puños cerrados y los cabellos tristemente congelados,

entre ellos: el viento.

JOSE JAVIER VILLARREAL

SEMINARIO CANETTI

Libreto realizado por Miguel Covarrubias

Contenido

1. Seminario de literatura contemporánea (programa y bibliografía), por Miguel Covarrubias.

2. Bibliografía / Adicional.

3. Títulos póstumos de las obras de Elias Canetti.

4. Dos citas de Canetti.

5. "El Pseudónimo", por Elias Canetti.

6. "Fragmento de la conclusión de las palabras", por Elias Canetti.

7. Premio Nobel de Literatura a Elias Canetti (texto del discurso de J. Estel, de la Academia Sueca).

8. Elias Canetti: El hombre y el escritor.

9. Las relaciones de Canetti, El hombre y el escritor.

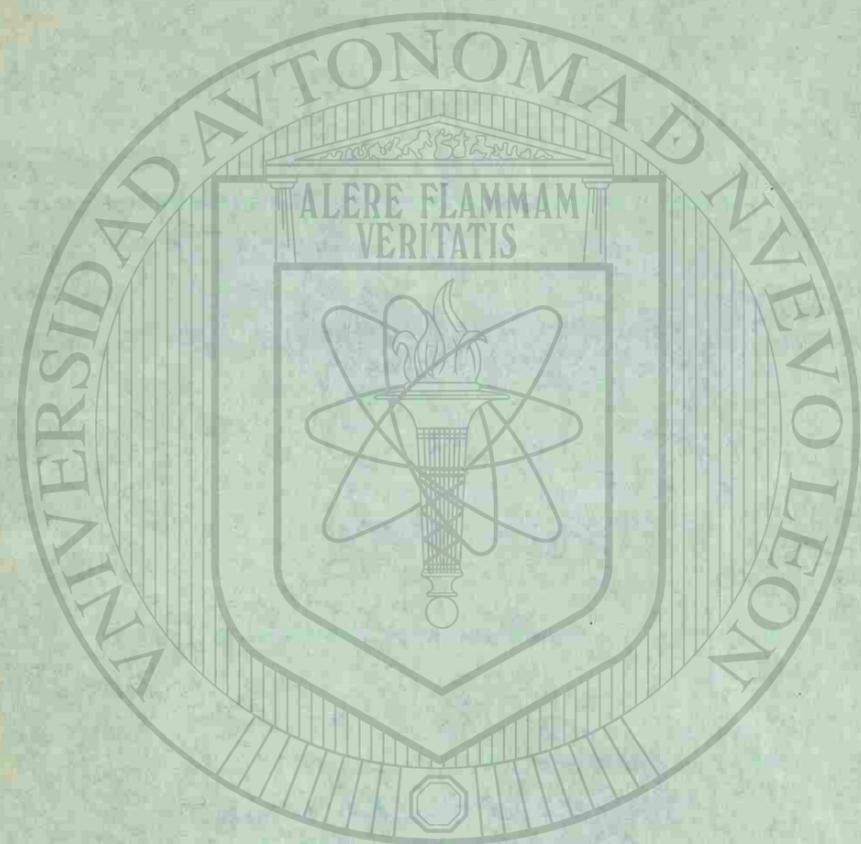
10. Canetti y el blanco Flourens.

11. Canetti guardião de los monumentos, por Alberto Frenkel.

12. Canetti y el "infancia", por Luis...

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DE BIBLIOTECAS



Seminario Canetti

Contenido

1. Seminario de literatura contemporánea (programa y bibliografía), por Miguel Covarrubias.
2. Bibliografía / Addenda.
3. Títulos originales de las obras de Elías Canetti.
4. Dos citas de Canetti.
5. "El Pseudorretórico", por Elías Canetti.
6. "Índice" de La conciencia de las palabras, por Elías Canetti.
7. Premio Nobel de Literatura a Elías Canetti (extracto del discurso de J. Edfelt, de la Academia Sueca).
- II
8. "Elías Canetti: Las voces de Marrakech", anónimo.
9. "Los aforismos de Canetti. El hombre al desnudo", por Francisco Blanco Figueroa.
10. "La conciencia de las palabras. Vivir con pasión", por Francisco Blanco Figueroa.
11. "Canetti: guardián de las metamorfosis", por Alberto Constante.
12. "Autobiografía. En prenda va mi infancia", por Luis de la Fuente.



PT 2605

.A58

Z5

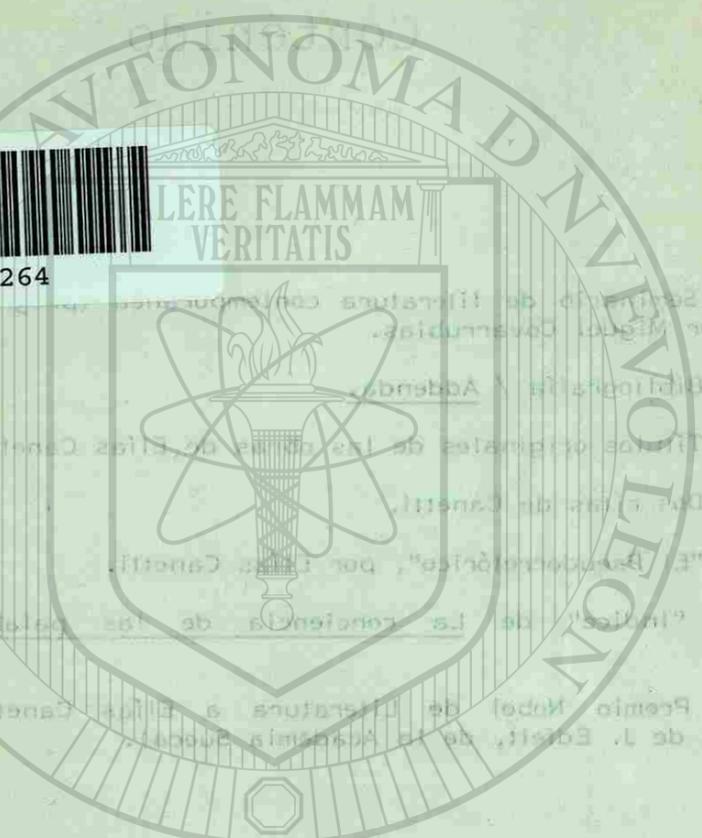


1020082264



FONDO UNIVERSITARIO

140447



VERERE FLAMMAM
VERITATIS

13. "Auto de fe", por Juan García Ponce.
 14. "Escribir: incendiar", por Alejandro Katz.
 15. "Elías Canetti. La búsqueda de la perfección en la palabra", por Sergio Nudelstejer.
 16. "Masa y poder. (Una lectura literaria)", por Francisco Segovia.
 17. "Elías Canetti, el yo amenazado por la masa", por Juan del Solar.
 18. "La mente como pasión", por Susan Sontag.
 19. "'Mis enemigos son los grandes pensadores.' Entrevista con Elías Canetti, nuevo Premio Nobel", por Gerald Stieg.
 20. "Praga en Nueva York. Entre Kafka y Canetti", por Marta Traba.
- III
21. "Hermann Broch (1886-1951)", por Rodolfo E. Modern.
 22. "Broch, Hermann", por F. C. Sainz de Robles.
 23. "Broch, Hermann", por José Sagredo.
 24. "Hermann Broch: lo mítico en la literatura", por Perla Schwartz.
 25. Bibliografía mínima sobre Hermann Broch.
- IV
26. Sumario de Eco, número dedicado a Elías Canetti.
 27. Sumario de Custodia de la metamorfosis. Homenaje a Elías Canetti en su 80º aniversario, por Mario Muchnik, Johannes Edfelt, et al.

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE NUEVO LEON
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

SEMINARIO DE LITERATURA CONTEMPORANEA

1. Este seminario, ofrecido a los estudiantes de la licenciatura en letras españolas, versará sobre la obra literaria de **Elías Canetti** (Bulgaria, 1905; Premio Nobel 1981).

2. Los alumnos tendrán acceso a los géneros cultivados por este autor: novela, ensayo, relato, memorias y teatro.

3. La primera sesión estará a cargo del conductor del seminario y se ocupará en ofrecer una visión panorámica de la obra de Canetti.

4. Como es usual en este tipo de seminarios, sus integrantes deberán hacer entrega de sus trabajos escritos, con una semana de anticipación, al resto de sus compañeros.

5. La calificación final se establecerá de acuerdo con el promedio de: a) la participación oral en cada una de las sesiones, b) el trabajo escrito para la sesión que corresponda, c) la redacción final de la investigación y su defensa.

6. Bibliografía de Canetti:

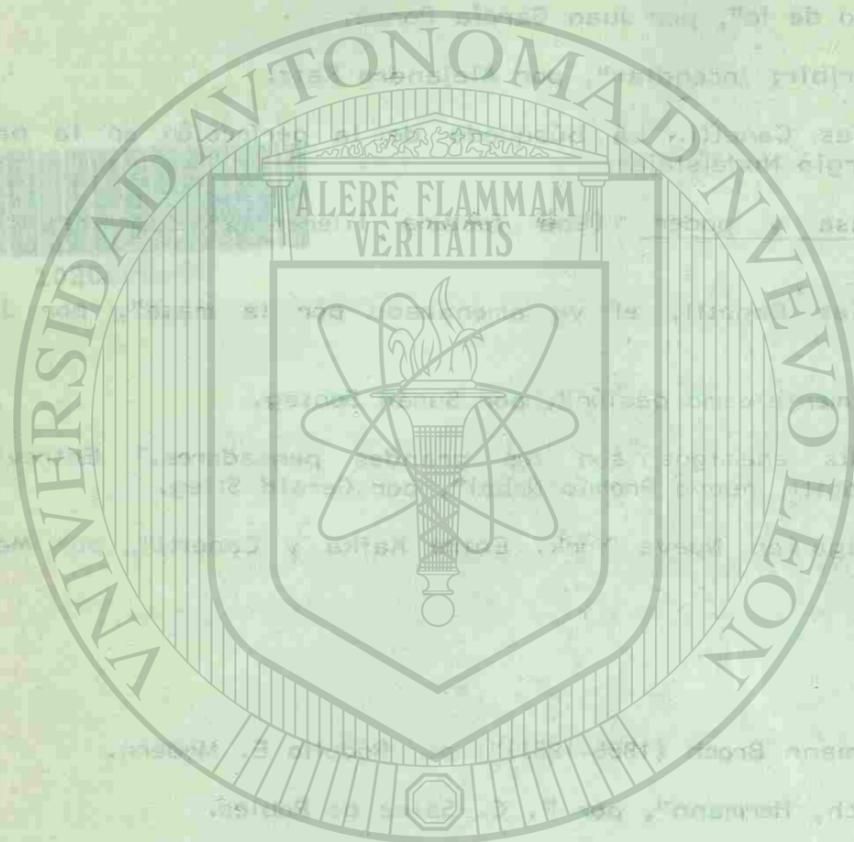
a. **La antorcha al oído. Historia de una vida: 1921-1931**, trad. de Juan J. del Solar, Muchnik, Barcelona, 1982. (También en Alianza Editorial, LB-1027.)

b. **Auto de fe**, trad. de Juan José del Solar, 2ª ed., Muchnik, Barcelona, 1981.

c. **Cincuenta caracteres. (El testigo oidor)**, trad. de Juan José del Solar, 2ª ed., Guadarrama, Barcelona, 1981.

d. **La conciencia de las palabras**, trad. de Juan José del Solar, 1ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1981.

e. **El juego de ojos. Historia de mi vida: 1931-1937**, trad. de Andrés Sánchez Pascual, Muchnik, Barcelona, 1985.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEON

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

f. **La lengua absuelta. Autorretrato de infancia**, trad. de Lola Díaz, 2ª ed., Muchnik, Barcelona, 1981. (También en Alianza Editorial, LB-979.)

g. **Masa y poder**, trad. de Horst Vogel, Muchnik, Barcelona, 1977. (También en Alianza Editorial, LB-931 y LB-932.)

h. **El otro proceso de Kafka**, trad. de Michael Faber-Kaiser y Mario Muchnik, Muchnik, Barcelona, 1976. (También en Alianza Editorial, LB-960.)

i. **La provincia del hombre. Carnet de notas 1942-1972**, trad. de Eustaquio Barjau, Taurus, Madrid, 1982.

j. **Teatro. La boda, La comedia de la vanidad, Los emplazados**, trad. de Emilio Alvarez, Muchnik, Barcelona, 1982.

k. **Las voces de Marrakech. Impresiones de viaje**, pres. y trad. de José-Francisco Yvars, Orbis, Barcelona, 1985. (También en Pre-Textos, Valencia, 1981.)

7. Bibliografía sobre Canetti:

l. Segovia, Francisco, "**Masa y poder**. (Una lectura literaria)", en **Ocho notas**, 1ª ed., SepCrea, México, 1984, pp. 17-30.

m. Solar, Juan del, "Elías Canetti, el yo amenazado por la masa" y "Elías Canetti: **Las voces de Marrakech**", en **Los premios Nobel**, Orbis, Barcelona, N° 33, 1985, pp. 236-240, s/p.

n. Sontag, Susan, "La mente como pasión", en **Bajo el signo de Saturno**, trad. de Juan Utrilla Trejo, 1ª ed., Lasser Press Mexicana, México, 1981, pp. 173-195.

8. Bibliografía complementaria:

ñ. Kafka, Franz, **Cartas a Felice**, ed. de Erich Heller y Jürgen Born, trad. de Pablo Sorozábal Serrano, ts. I-III, 2ª ed., Alianza Tres, Madrid, 1978-1979.

o. May, Georges, **La autobiografía**, trad. de Danubio Torres Fierro, 1ª ed. (Breviarios, 327), Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

p. Mayer, Hans, **De la literatura alemana contemporánea**, trad. de Juan José Utrilla, 1ª reimp. (Breviarios, 228), Fondo de Cultura Económica, México, 1975.

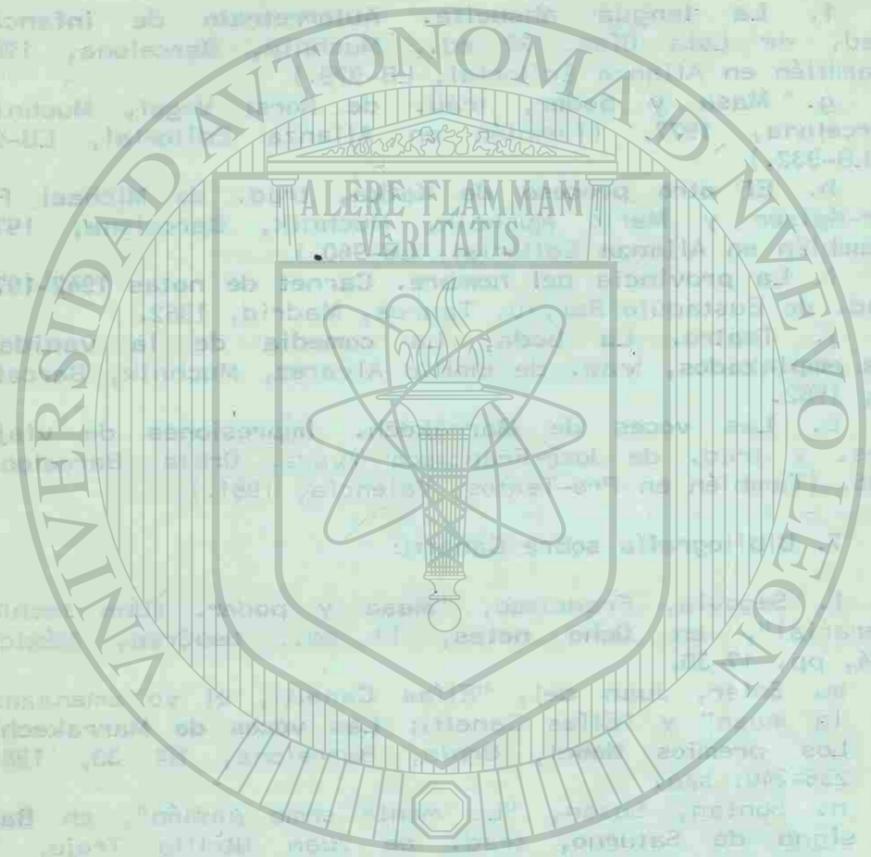
q. Modern, Rodolfo E., **Historia de la literatura alemana**, 1ª reimp. de la 2ª ed. (Breviarios, 159), Fondo de Cultura Económica, México, 1961.

r. _____, Estudios de literatura alemana. De Hölderlin a Peter Weiss, Nueva Visión, Buenos Aires, 1975.

s. Thoorens, León, "Alemania", en Italia y Alemania. El espíritu latino y germánico en sus manifestaciones literarias, trad. de J. A. Fontanilla y L. Rodríguez, Daimon, Barcelona, 1970, pp. 153-301.

Ciudad Universitaria. Enero 20 de 1986.

Lic. Miguel Covarrubias



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

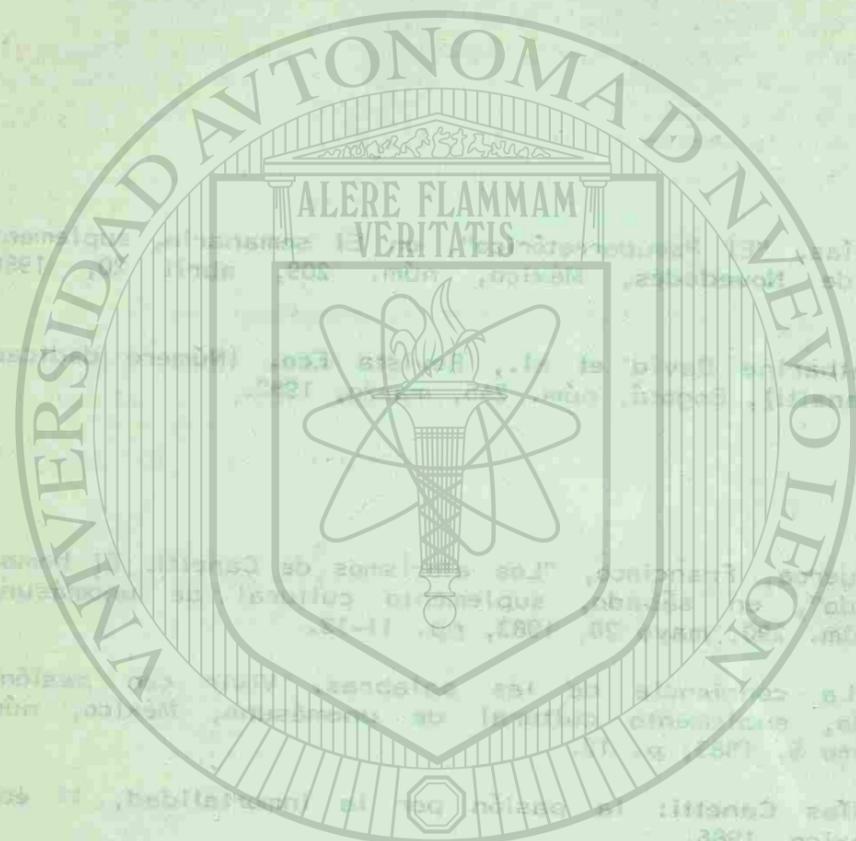
U A N L

Bibliografía. *Addenda*

- I
1. Canetti, Elías, "El Pseudorretórico", en *El semanario*, suplemento cultural de *Novedades*, México, núm. 209, abril 20, 1986, p. 16.
2. _____, Catharine David et al., *Revista Eco*. (Número dedicado a Elías Canetti), Bogotá, núm. 245, marzo, 1982.
- II
3. Blanco Figueroa, Francisco, "Los aforismos de Canetti. El hombre al desnudo", en *sábado*, suplemento cultural de *unomásuno*, México, núm. 290, mayo 28, 1983, pp. 11-12.
4. _____, "La conciencia de las palabras. Vivir con pasión", en *sábado*, suplemento cultural de *unomásuno*, México, núm. 274, febrero 5, 1983, p. 12.
5. _____, *Elías Canetti: la pasión por la inmortalidad*, 1ª ed., Katún, México, 1986.
6. Constante, Alberto, "Canetti: guardián de las metamorfosis", en *Diálogos*, México, núm. 111, mayo-junio, 1983, pp. 57-60.
7. Fuente, Luis de la, "Autobiografía. En prenda va mi infancia", en *sábado*, suplemento cultural de *unomásuno*, México, núm. 274, febrero 5, 1983, pp. 10-11.
8. García Ponce, Juan, "Auto de fe", en *Vuelta*, México, núm. 104, julio, 1985, pp. 15-18.
9. Katz, Alejandro, "Escribir: incendiar", en *La gaceta* (del Fondo de Cultura Económica), México, núm. 190, octubre, 1986, pp. 26-27.

10. Maldonado, Ignacio, "Canetti: conciencia crítica", en *sábado*, suplemento cultural de *unomásuno*, México, núm. 238, mayo 29, 1982, p. 10.
11. Muchnik, Mario, Johannes Edfelt et al., *Custodio de la metamorfosis. Homenaje a Elías Canetti en su 80º aniversario*, trad. de Sibila Hunzinger, Isidro Gelstein et al., Muchnik, Barcelona, 1985.
12. Nudelstejer, Sergio, "Elías Canetti. La búsqueda de la perfección en la palabra", en *El búho*, suplemento de *Excelsior*, México, núm. 51, agosto 31, 1986, pp. 1 y 4.
13. Stieg, Gerald, "'Mis enemigos son los grandes pensadores.' Entrevista con Elías Canetti, nuevo Premio Nobel", trad. de José M. Pomares, en *Quimera*, Barcelona, núm. 13, noviembre, 1981, pp. 12-17.
14. Traba, Marta, "Praga en Nueva York. Entre Kafka y Canetti", en *sábado*, suplemento cultural de *unomásuno*, México, núm. 215, diciembre 19, 1981, p. 3.

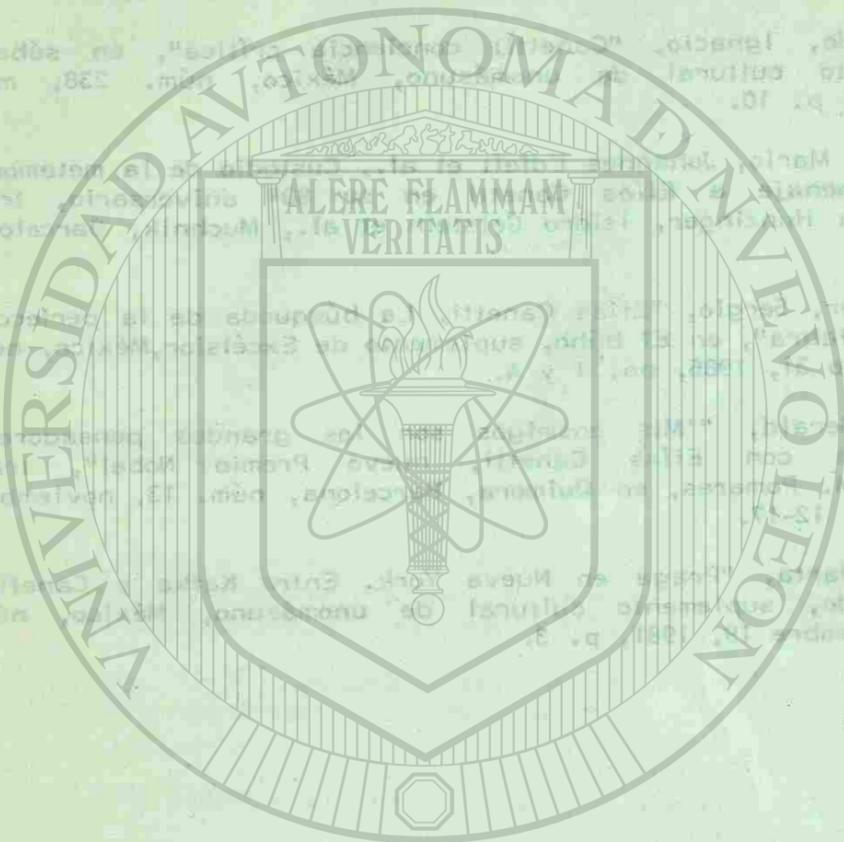
Kant, 14-XII-1986



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



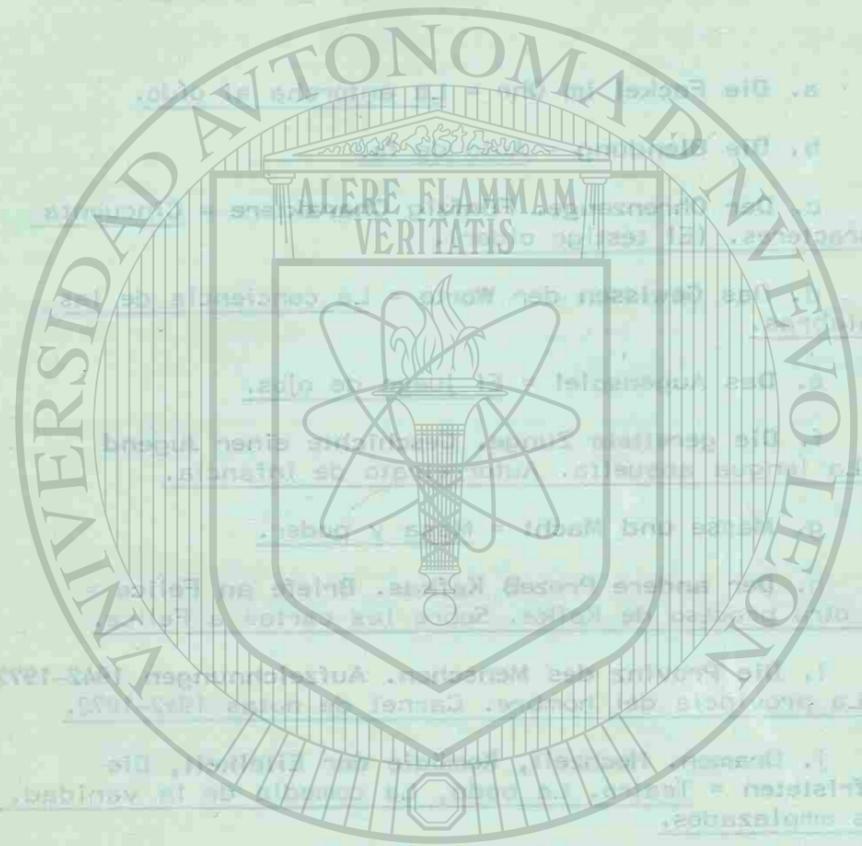
TÍTULOS ORIGINALES DE LAS OBRAS DE CANETTI

- a. Die Fackel im Ohr = La antorcha al oído.
- b. Die Blendung = Auto de fe.
- c. Der Ohrenzeuge. Fünfzig Charaktere = Cincuenta caracteres. (El testigo oidor).
- d. Das Gewissen der Worte = La conciencia de las palabras.
- e. Das Augenspiel = El juego de ojos.
- f. Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend = La lengua absuelta. Autorretrato de infancia.
- g. Masse und Macht = Masa y poder.
- h. Der andere Prozeß Kafkas. Briefe an Felice = El otro proceso de Kafka. Sobre las cartas a Felice.
- i. Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972 = La provincia del hombre. Carnet de notas 1942-1972.
- j. Dramen. Hochzeit, Komödie der Eitelkeit, Die Befristeten = Teatro. La boda, La comedia de la vanidad, Los emplazados.
- k. Die Stimmen von Marrakesch = Las voces de Marrakesh.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

EL VERDADERO LIBRO ES EL HOMBRE

"... el verdadero libro: cada ser humano individual, encuadrado en sí mismo."

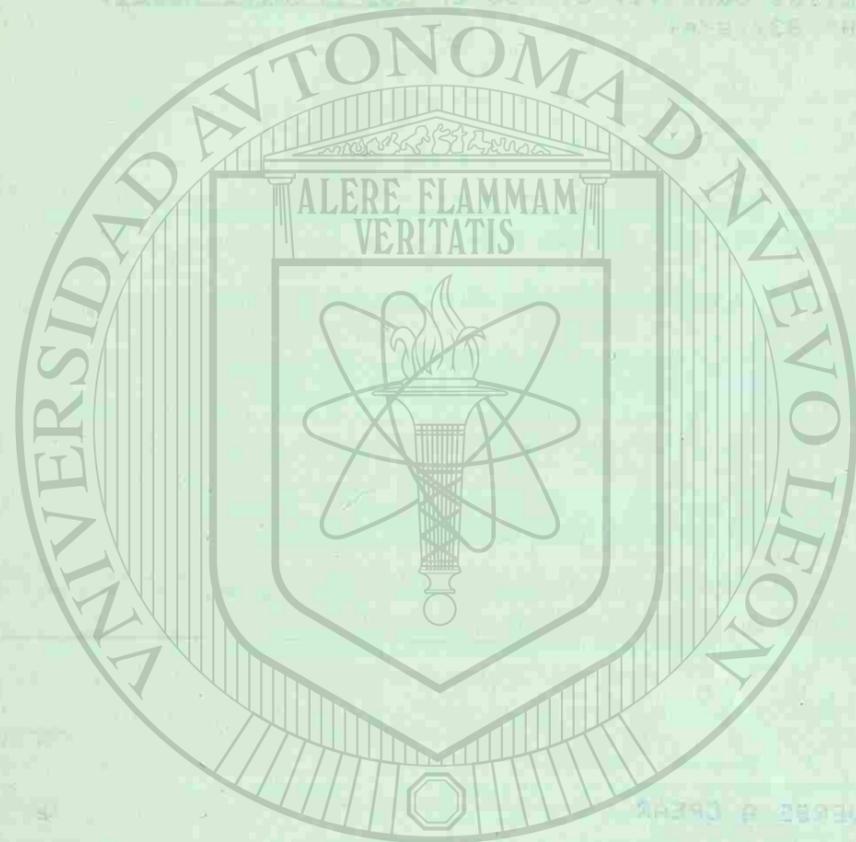
Eliás Canetti, citado en Los premios Nobel,
Nº 33, s/p.

U A N I L

ATREVERSE A CREAR

"No basta (...) con admirar lo que nos ha precedido, ni con darse cuenta de que jamás podremos alcanzarlo. Es preciso también atreverse a dar pasos en su misma dirección y correr el riesgo de que esos pasos acaben en un fracaso y nos sepulten en el ridículo. Es menester guardarse de la tentación de aprovechar lo inalcanzable, como si fuese suficientemente bueno para nuestras intenciones, pero sin duda hemos de permitir que nos estimule y nos espolee."

Eliás Canetti, El juego de ojos, Muchnik,
1985, p. 133.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL

mo, fue riquísimo, lo dejó todo por seguir a una ex amante de su padre y está hecho un lumpen; a ratos es un loco, a ratos es hiper-consciente (contra lo que se diga, yo sigo pensando que son dos cosas distintas). Me recordó al enano Fischerle de *Auto de fe*. El relato refleja el desorden de Befe; la estructura es como un rompecabezas, pero cuyas piezas se enciman unas con otras dejando muchos huecos. Aquí apunto lo único que me pareció rescatable: que Befe muere tres veces (sin resucitar ninguna), una de ellas por la impresión que le causa una pésima movida de ajedrez. El relato tiene tan poco sentido como el episodio con que termina: Befe entra a un café y pide un voluntario que haya leído a Dante, un viejito se une a él, le da una piedra y se queda con otra. Salen a la calle y el juego consiste en aventar las piedras para romper las vitrinas de un almacén y darse a la fuga.

Influencia o Servidumbre

Ignacio Maldonado, *De las cosas del camino*. Letras Nuevas, SEP- /CREA. México, 1985. 77 pp.

Umitar a los grandes maestros tiene muchos riesgos, aunque sea posible hacerlo bien, pues parte de un equívoco: no tiene sentido repetir. No entiendo a quienes quisieran que los músicos contemporáneos compusieran como Bach, Mozart, Beethoven, si Bach, Mozart, Beethoven ya están ahí (pero entiendo que no les guste la música contemporánea). Hay dos excepciones que nos da Borges; primero, nos dice, no existe la originalidad, luego todo es un poco lo mismo; y el caso de Pierre Menard, autor de *El Quijote*, porque si la creación de *El Quijote* se entiende en la España del siglo XVII es un reto repetir la hazaña en pleno siglo XX.

Sería una exageración decir que Ignacio Maldonado copia a Borges, pero tampoco puede negar, como dicen, la cruz de su parroquia. Afortunadamente, Borges ya es un clásico, y ¿quién no quiere acercarse a la perfección de los clásicos?

Hay en los cuentos de Maldonado una clara conciencia de que se está narrando; se siente mucho el peso del narrador, aun en los que éste habla en tercera persona. (En "La expiación", por ejemplo, el protagonista-narrador termina maldiciéndonos a todos.) Este peso nos trae una y otra vez a la memoria los cuentos de Borges, y el peligro es que uno deje *De las cosas del camino* para tomar *Ficciones*. Así comienza



Marcel Sisnega

"Los viejos": "Lo que he de relatarles requiere el superlativo, no lo lamento. No ignoro que el mundo ocurre en cualquier parte, por eso no deja de extrañarme que esta historia haya encontrado término en Pelalawan", etc. Más adelante leemos: "Esta vez soñó que un río geométrico le atacaba, un río de triángulos, de exámetros (sic), una acucosa multitud de prismas; de nuevo brincó del lecho, pero ahora sintió que la infinita nostalgia de aquella mañana en el zaguán le invadía y con honda compunción pidió perdón por todos los pecados que no había cometido." Lo "literario" parece rebasar al hecho narrado en sí, y el resultado es una impostura nada agradable. En "East Vegas" un relato está contenido en otro, pero este otro me parece innecesario; el primero se bastaría por sí solo, la fórmula no se jus-

tifica. Dentro de esta línea podría hablarse de "El redentor", dedicado "to old G. K." (Chesterton, supongo), un cuento policial con implicaciones teológicas, que pone al borde de la locura al investigador y a los protagonistas del caso. Sucede que Dios hace matar dos veces a un hombre y por lo tanto hubo testigos diferentes que presenciaron dos asesinatos que son el mismo, o un asesinato que sucedió dos veces. Pero de entre todo el libro prefiero "Isabel", por ser el que he sentido más personal, el menos "disecado".

Por último quiero elogiar el diseño y la fotografía de las portadas de la colección Letras Nuevas, debidos a Miriam C. Mabarak, Saturnino Reyes y Ma. de Lourdes Ortega. Su trabajo es absolutamente decoroso.

Pablo Boulosa Velázquez

Vuelta 113

REVISTA MENSUAL / AÑO X / ABRIL 1986 / 300 PESOS

Octavio Paz

EL PINTOR HERMENEGILDO BUSTOS

Carlos Fuentes

Gabriel Zaid

YO SOY CREADO DOLARES CENTRALISTAS

Dorothy Bussy

RECUERDOS DE PAUL VALERY



Poemas de
Eugenio Florit
Aurelio Asiain
Orlando
González Esteve

Entrevista
con
Fernando
del Paso

Siempre! la resurrección de un suplemento, el actual *La Cultura en México*, en los aciagos años sesenta. Algo faltó tal vez en el programa ideado por Zabludovsky: detenerse en las amistades de Pagés. Por ahí extrañamos siquiera una mención al gran periodista, uno de los artifices de la publicación, Francisco Martínez de la Vega. Quizá también algo sobró, como la entrevista a Mario Moreno Cantinflas, quien sin decir nada parecía creer que la similitud y el homenaje eran de y para él.

J. J. R.

Caracteres: El Pseudorretórico

Para hablar, el Pseudorretórico busca oyentes que no sepan de qué habla. Conoce las miradas perplejas y el parpadeo de desamparo cuando se dirige a alguien, y sólo se lanza a perorar si el desamparo le parece suficiente. Las ideas afuyen a su mente y pronto dispone de una cantidad pasmosa de argumentos que en otras circunstancias no se le hubieran ocurrido; sienta cómo puede ir enredándolo todo y se encumbra hasta el más recóndito de los delirios: en torno suyo la atmósfera se carga de oráculos.

Pero hay de él si por el rostro del interpelado cruza una iluminación repentina, algún atisbo de comprensión: el Pseudorretórico se derrumba por dentro, se atasca, tartamudea, se interrumpe, vuelve a probar sumido en la más penosa de las turbaciones y, cuando ve que todos sus esfuerzos son vanos, que el otro entiende y está dispuesto a seguir entendiendo, se rinde, enmudece y se aleja bruscamente.

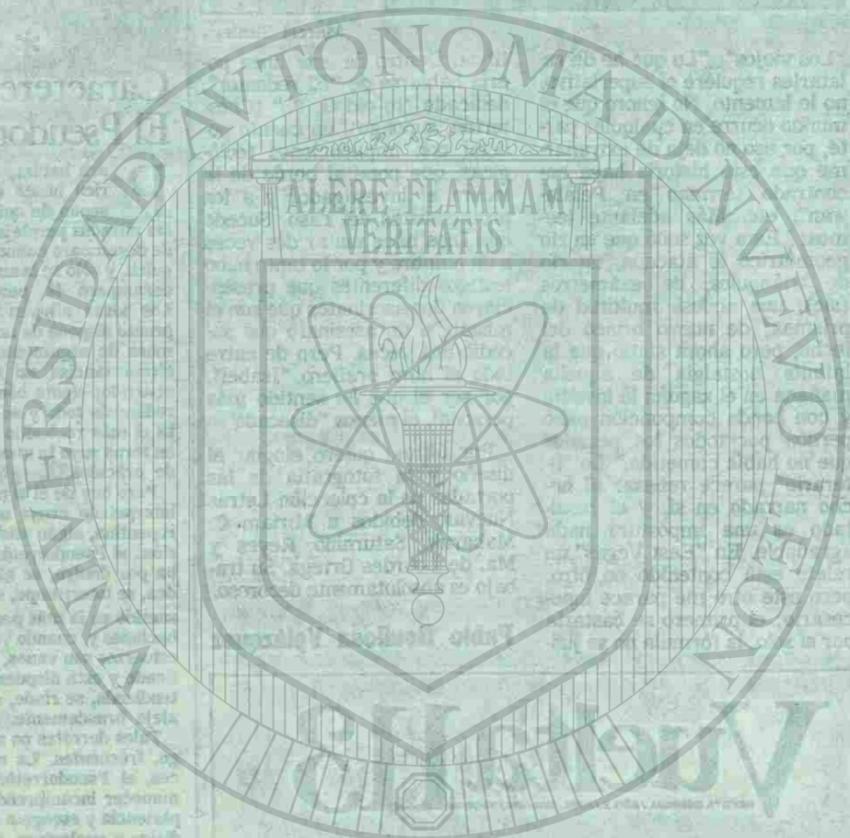
Tales derrotas no son, sin embargo, frecuentes. La más de las veces, el Pseudorretórico logra permanecer incomprendido. Tiene experiencia y escoge a su gente, no se dirige a cualquiera. Conoce esa especie que se presta a todo. ¡Como si alguien pudiera prever sus temas de conversación! Ni él mismo los conoce de antemano; en ningún sitio, ni siquiera en las estrellas, está escrito lo que va a decir, ¿cómo podría saberlo otra persona? El Pseudorretórico sospecha que la inspiración es ciega. Sólo en la nada le estaría permitido encenderse. Sería fácil partir de las aberraciones en que se complacen ciertos seres inferiores. El lleva en sí al mundo como caos. El caos, que le es innato, elige un portador cada cien años: él.

Podría creerse que lo más sublime es, para él, reconciliarse con el caos. Imaginamos al Pseudorretórico como alguien que sólo habla consigo. Error imperdonable. El Pseudorretórico no puede explayarse sino cuando los demás se obstinan en no entenderlo. En esta ciudad superpoblada anda de arriba abajo y en círculo, se detiene ante este o aquel, arroja un cebo anodino, observa sus efectos y sólo cuando advierte la perplejidad deseada se pone en marcha, encumbrándose hasta su caos.

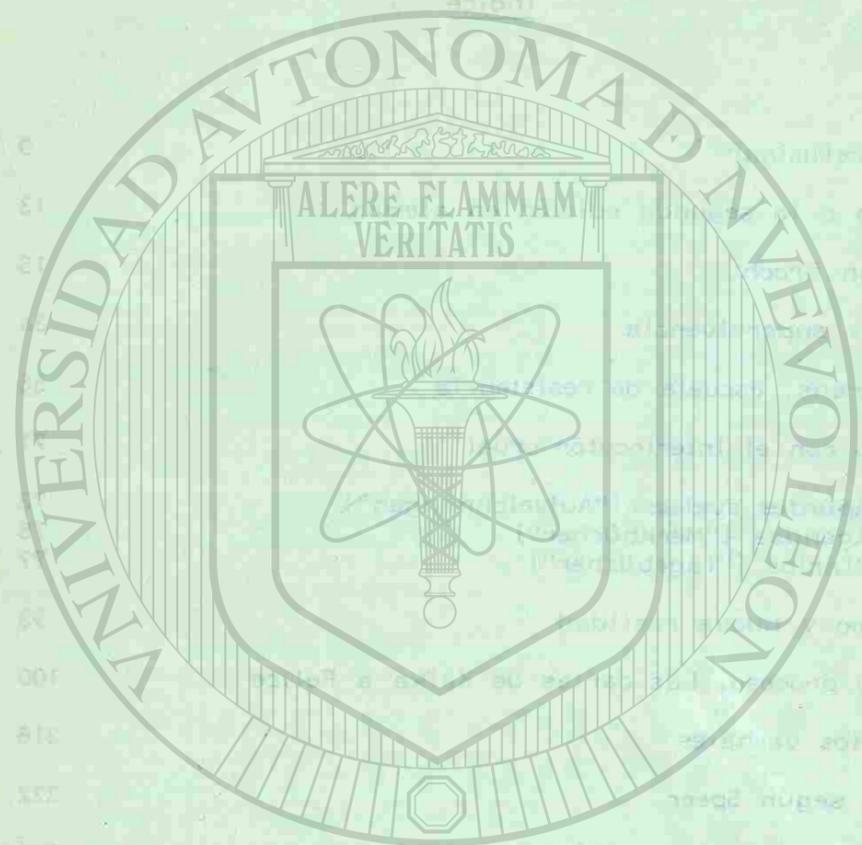
Elias Canetti

Índice

Nota preliminar	9
Prólogo a la segunda edición en alemán	13
Hermann Broch.	15
Poder y supervivencia	34
Karl Kraus, escuela de resistencia	56
Diálogo con el interlocutor cruel	71
Apuntes sueltos ("Aufzeichnungen")	73
Agendas ("Merkbücher")	75
Diarios ("Tagebücher")	77
Realismo y nueva realidad	93
El otro proceso. Las cartas de Kafka a Felice	100
Arrebatos verbales	216
Hitler, según Speer	222
Grandeza y duración	222
El arco del triunfo	233
¡Victorias! ¡Victorias!	235
La voluptuosidad del chorro numérico	239
Visitas rechazadas	241
Misterio y unicidad	244
Destrucción	248
Divisiones, esclavos, cámaras de gas	252
Delirio y realidad	254
Confucio en sus diálogos	259
Tolstoi, el último antepasado	267
El Diario de Hiroshima del doctor Hachiya	277



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



Georg Büchner

288

El primer libro: Auto de fe

303

El nuevo Karl Kraus

318

La profesión de escritor

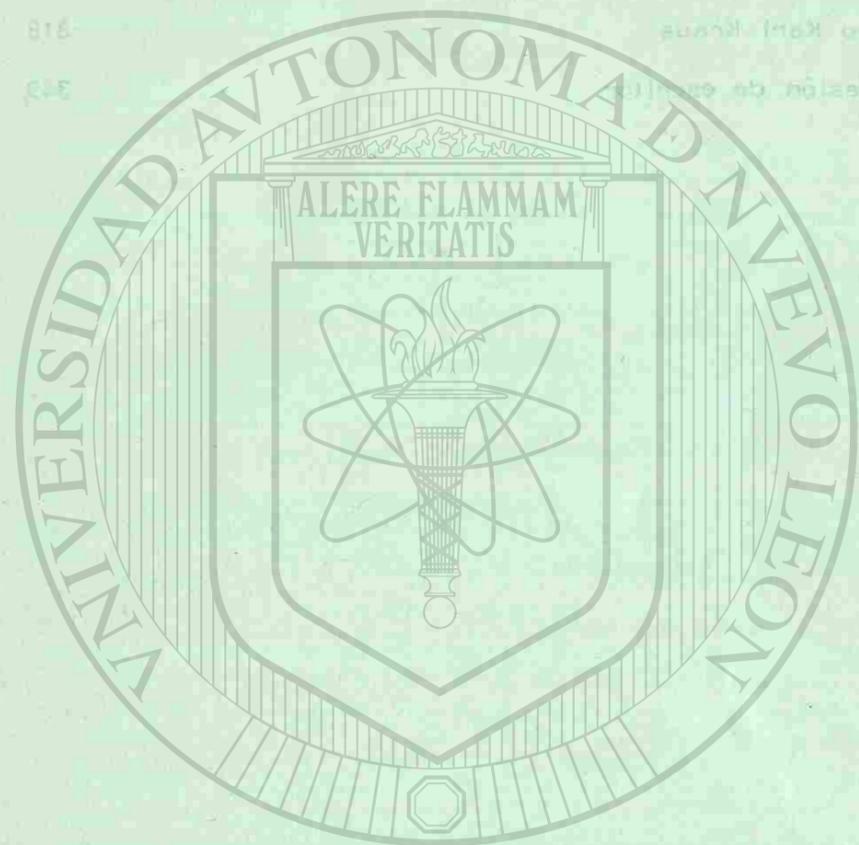
349

U A N L

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS Y TECNOLÓGICAS



La Academia Sueca decidió, el 15 de octubre de 1981, conceder el premio Nobel de literatura a

ELIAS CANETTI

por una obra literaria caracterizada por la amplitud de perspectivas, la riqueza de ideas y la potencia artística.

Canetti, el exiliado y cosmopolita autor, tiene una tierra natal, que es la lengua alemana. Nunca la abandonó y, a menudo, confesado su amor a las manifestaciones más altas de la cultura germánica.

En una charla en Viena, en 1936, Canetti tomó a Hermann Broch como uno de los pocos autores contemporáneos representativos. ¿Qué demandas irremisibles, según Canetti, deben hacerse a un hombre verdaderamente representativo? Debe estar sujeto a su tiempo como su

“humilde esclavo”, pero en oposición a él. En un deseo de universalidad, debe resumir su época, y debe tener la “concepción de las impresiones atmosféricas”. Este criterio marca también sus propios escritos.»

[Extracto del discurso de Johannes Edfelt, de la Academia Sueca, en Estocolmo]



La Academia Real de Ciencias decidió, el 13 de octubre de 1981, conceder el premio Nobel de ciencias económicas a

JAMES TOBIN

por su análisis de los mercados financieros y de sus resoluciones con los gastos totales y, en consecuencia, con el empleo, la producción y la evolución de los precios.

«Cuando se concedió este premio por primera vez, en 1969, Jan Tinbergen dijo: “Es como si desde ahora la economía hubiera llegado a ser una ciencia madura.” En aquellos días, la economía gozaba de prestigio, producto de la prosperidad, estabilidad y crecimiento sin paralelos de las dos primeras décadas de la posguerra. Hoy, después de una decepcionante década de stagflation (“estancación”), muchos críticos se preguntan si la economía es madura y aun si es una ciencia. Si bien los economistas podemos hacer algo por los resultados en economía, esto no hace más sensato valorar así la profesión que juzgar al meteorólogo por el clima.»

[Extracto del discurso de Johannes Edfelt, de la Academia Sueca]

De izquierda a derecha, Bloembergen, Schawlow, Siegbahn, Fukui, Hoffmann, Sperry, Hubel, Wiesel, Canetti y Tobin.



El Comité Nobel Noruego decidió, el 14 de octubre de 1981, conceder el premio Nobel de la paz al

ALTO COMISIONADO DE LAS NACIONES UNIDAS PARA LOS REFUGIADOS

«Permítanme que me dirija directamente a los refugiados del mundo, donde quiera que se encuentren, para decirles: sí, este premio Nobel de la paz constituye un testimonio de que vuestras voces están siendo escuchadas. Si nos hemos permitido por un momento la alegría de recordar lo conseguido en el pasado, creemos que los desafíos del presente no ofrecen motivo para el regocijo. Tienen que ser asumidos con urgencia y determinación. El mundo está pendiente hoy de vuestras peticiones y renueva su compromiso de ayudarlos. Esto nos autoriza a enviaros un mensaje de esperanza en el futuro.»

»Desde esta plataforma de paz, quiero hacer un llamamiento a los que tienen en sus manos el futuro de la humanidad a fin de que utilicen su poder no para destruir o matar, no para crear sufrimiento en una absorbente búsqueda de objetivos egoístas, sino para ayudar a aliviar la situación de los menesterosos, para conseguir justicia y libertad para todos los hombres.»

[Extracto de la conferencia Nobel de Poul Hartling en Oslo, el 11-XII-1981]



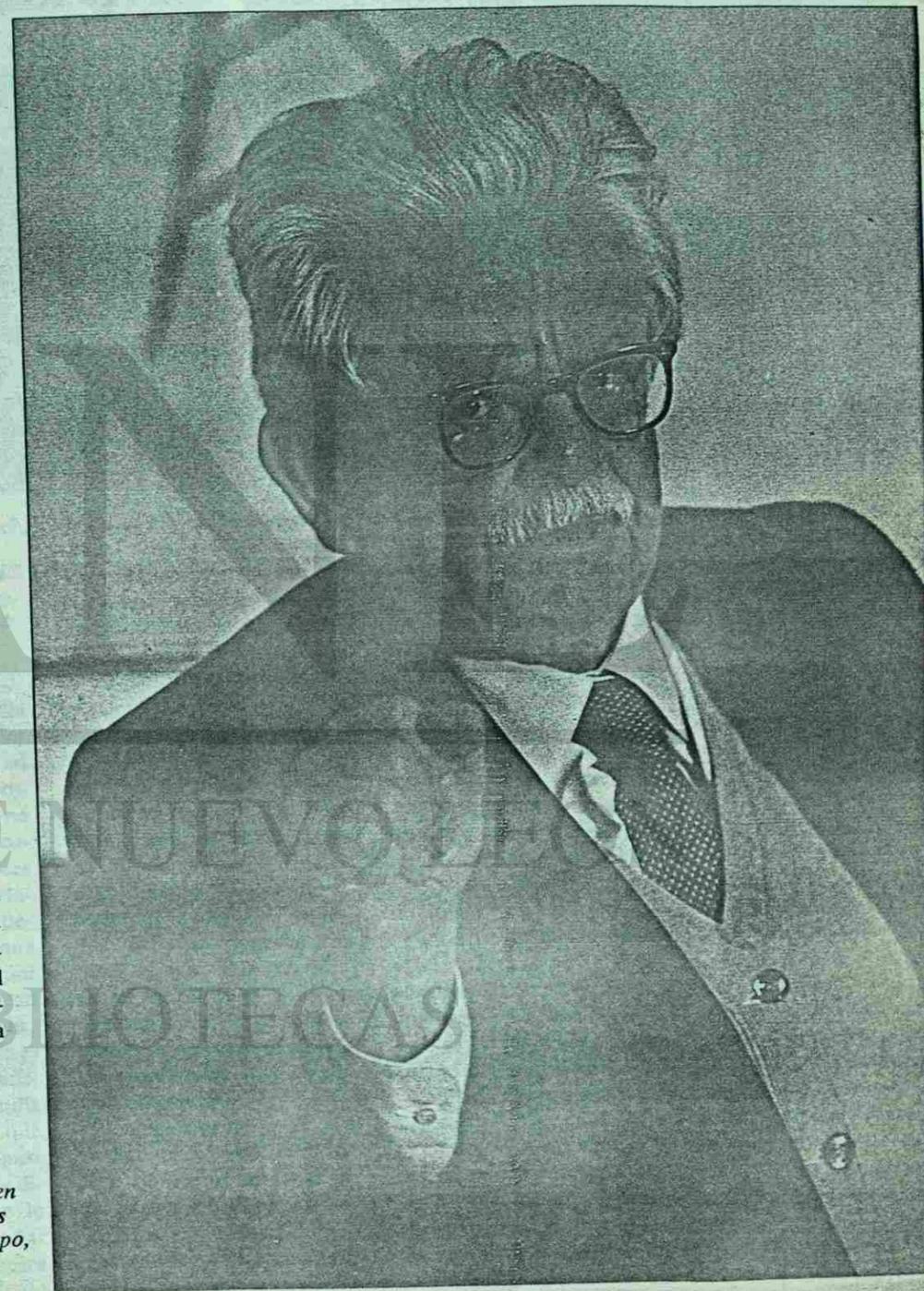
ELIAS CANETTI

Las voces de Marrakech

«Viajando lo toleramos todo, los prejuicios se quedan en casa. Se observa, se escucha, se siente uno fascinado ante lo más atroz porque es nuevo. Los buenos viajeros son despiadados.» En estos términos resume Elias Canetti su actitud de aperturismo apasionado —y de entrega casi total a ratos— durante un viaje que realizara en 1954 a Marruecos en compañía de un grupo de cineastas británicos, y cuyas impresiones visuales, sonoras y atmosféricas quedaron recogidas en esa deliciosa colección de notas de viaje, articuladas en catorce capítulos, que es *Las voces de Marrakech*.

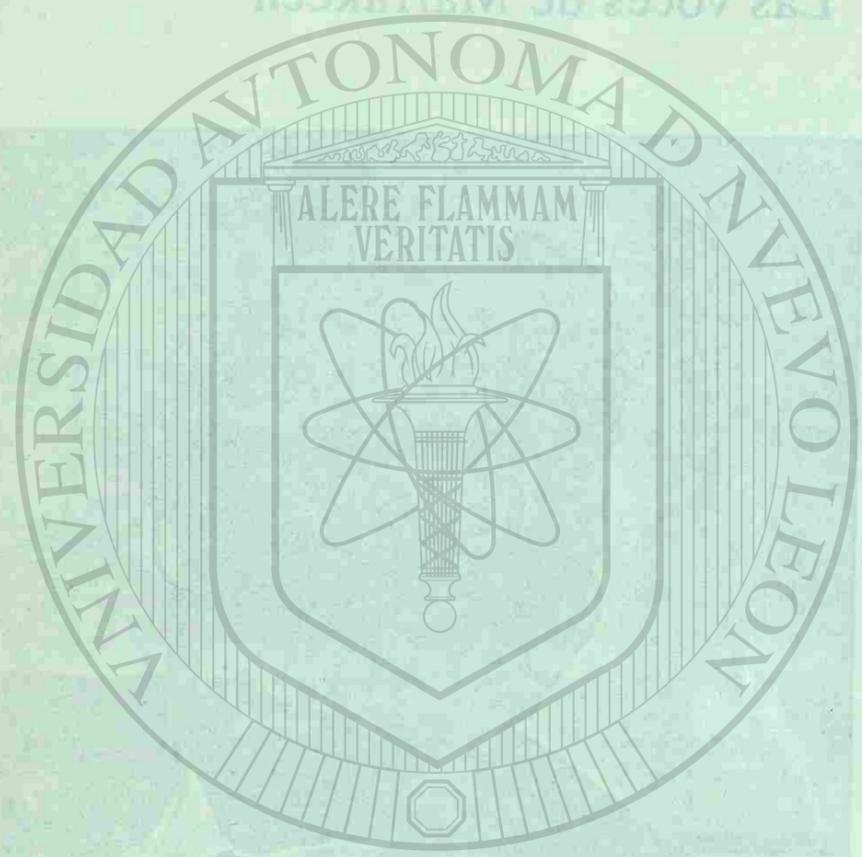
El personalísimo sesgo humano de Canetti campea a todo lo largo del libro, que se abre sin ningún preámbulo explicativo, situando al lector *in media res* ya desde el primer párrafo: «Por tres veces entré en contacto con camellos y aquello concluyó en circunstancias trágicas.» El título mismo de la obra parece apuntar prioritariamente a la esfera de lo acústico, tan cara a su autor desde siempre. En efecto, al repasar otras obras canettianas sorprende la insistencia

Con sus diversos escritos, en los que ataca las tendencias enfermizas de nuestro tiempo, Canetti pretende servir a la causa de la humanidad.



Original/Canetti

ELIAS CANETTI
Las voces de Marrakech



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE VIENA
DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES



X. Misnerche/Elm Foto

En Las voces de Marrakech, el «testigo-oidor» que es Canetti transmite una viva visión del ambiente de esta población. En la foto, una calle de Marrakech.

con la que se refiere a ella desde que, en la Viena de los años veinte, su maestro Karl Kraus le abriera los oídos. «Desde que lo escuché, no me ha sido posible no escuchar. Empecé con las voces de la ciudad, con las exclamaciones, los gritos y las deformaciones verbales que captaba casualmente a mi alrededor», confiesa en un notable ensayo sobre Kraus.

En *La antorcha al oído* es aún más lapidario al afirmar: «Muerto estaré el día que ya no escuche lo que alguien me cuente de sí mismo.» Su interés por esta dimensión de lo humano lo llevaría más tarde a acuñar el concepto de «máscara acústica»: es aquel conjunto

de giros, expresiones, muletillas, aquel bagaje verbal que cada ser humano utiliza en forma repetida y cuya reiteración acaba creándole una especie de fisonomía sonora de signo definitorio e inconfundible.

En la ciudad marroquí, el «testigo oidor» que es Canetti empieza por manifestarnos su asombro e interés ante el lenguaje mismo, cuyos rudimentos se niega a aprender para no perderse nada «de la fuerza de aquellas extrañas voces». En otros pasajes —como el de la mujer de la reja— vemos que hasta se arriesga a interpretar a su aire mensajes transmitidos en una lengua que desconoce.

Las letanías de los ciegos de Marrakech que, numerosos, repiten el nombre de Dios diez mil veces al día, tejiendo auténticos «arabescos acústicos» en torno a Él; el bullicio de los suks, plazas

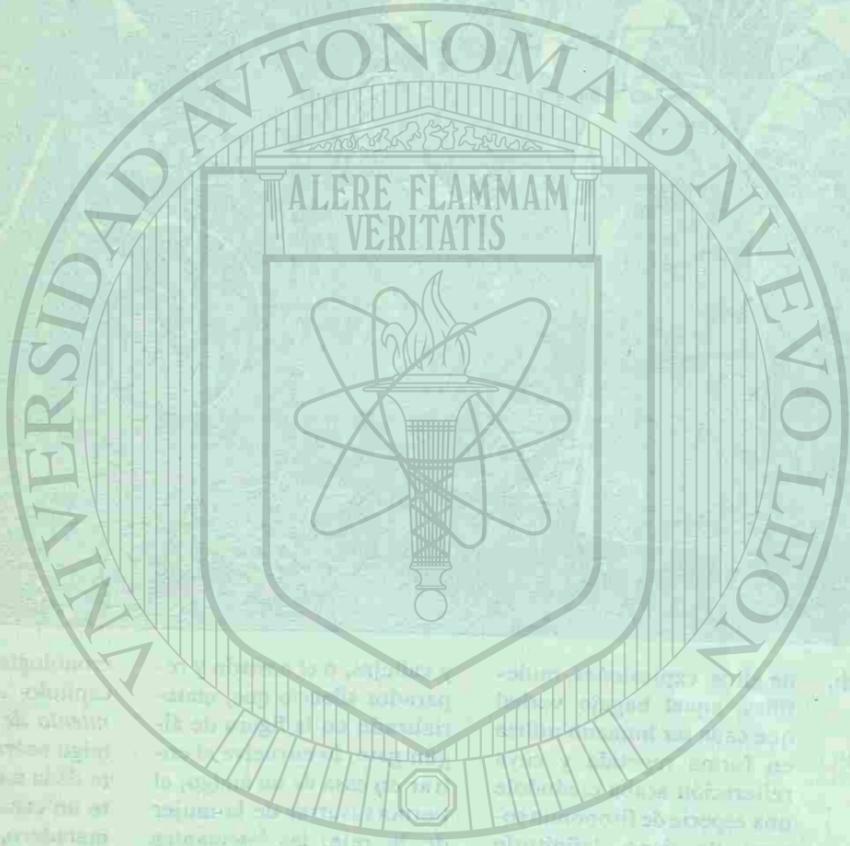
y callejas, o el ansiado y reparador silencio que, materializado en la figura de algún gato, lo envuelve al entrar en casa de un amigo; el tierno susurrar de la mujer de la reja; las fascinantes historias de los cuenteros de la plaza, «cuyas palabras llegan desde lejos y permanecen flotando en el aire más tiempo que las de la gente común», y, por último, el sonido único e invariable —«a-a-a-a-a-a-a»— que se eleva de un pequeño fardo marrón instalado en la plaza de Xemáa el-Fná, constituyen otras tantas epifanías con las que Canetti nos va obsequiando en el curso de su recorrido.

Ecos de *Masa y poder* resuenan, además, en la visita al cementerio del Melah, el barrio judío: la imagen del superviviente que se pasea entre las tumbas comparando las fechas inscritas en esas lápidas con las de su

cronología personal, en el capítulo *Acerca del sentimiento de cementerio*. Enemigo acérrimo e impenitente de la muerte, Canetti, ante un camello condenado al matadero, experimenta algo así como «gratitud» por los escasos y engañosos instantes en que el matarife lo deja solo, y se siente orgulloso de que el invisible personaje del fardo en Xemáa el-Fná todavía estuviera vivo, aunque su único signo exterior de vida fuera esa obstinada y monótona salmodia.

En todo el libro se respira, en suma, ese cálido amor por lo individual-concreto que Canetti tanto admira en Stendhal, su indesmayable pasión por lo que en un pasaje de su autobiografía denomina «el verdadero libro: cada ser humano individual, encuadrado en sí mismo».





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL



Dios tendría que envidiar a un hombre demasiado bueno. Y entonces, ¿en qué papel quedaría Dios? Tendría que considerarse al hombre, como Dios. Y entonces ¿en qué papel quedaría el hombre? Cada hombre está a la altura de su Dios.

El poder es tan subyugante que a todos se les sube a la cabeza, incluso a los que se encuentran lejos de él. A los imbéciles el poder les queda bien, se sienten a gusto. Los inteligentes sufren con el poder, sobre todo cuando se olvidan que lo tienen.

Hay aforismos de Canetti que sacuden y propician la

búsqueda de borrar el odio del hombre hacia la muerte son despreciables. Nada más inhumano que presentar a la muerte como el inicio de la salvación. Lo más atrevido de la vida es el odio a la muerte. Para revivir a un muerto haríamos uso de cuanto se nos ocurriera, así fuera inmoral.

Pocas veces el hombre se detiene y reflexiona sobre las palabras. Poner las palabras al descubierto, mirarlas, interrogarlas, reclamarles los largos períodos en que por desinterés pasan desapercibidas.

Hay palabras que se van desgastando, que pierden credibilidad. En los períodos en que las falsedades logran encaramarse en los primeros escalones, las palabras se lucen dando apariencias, festines de desfachatez, hasta que las palabras moribundas logran tener momentos más claros de supervivencia; a través de ellas llegamos a la verdad.

trabajo le mantendría ocupado varios años. Su profesionalismo lo llevó a olvidarse y a rechazar cualquier actividad paralela que le pidiera parte importante de su tiempo. De hecho, también se olvidó de la literatura. La tensión llegó a ser terrible. Las notas fueron una válvula de escape que permitió al escritor la cordura.

Los textos seleccionados por Canetti para este libro tienen valor por sí mismos, son una invitación cálida para adentrarse en el pensamiento del bulgaro, en la fuente más íntima de su vida; asimismo, propician la reflexión gozosa sobre todos los temas posibles, entre los que resaltan la muerte, la escritura, el poder y Dios.

Los vivos se alimentan de amor, los muertos de juicios. Canetti arremete con furia contra la muerte. Sabe que en su lucha pocos lo acompañarán. Las religiones que

LITERATURA LOS AFORISMOS DE CANETTI

Francisco Blanco Figueroa

El hombre al desnudo



El libro *La provincia del hombre* contiene una selección de notas de Canetti escritas entre los años 1942 y 1972. Al empezar a redactar *Masa y Poder* el escritor sabía que ese

Americanos. Los textos que ahora han sido recopilados y editados con el título *Apogeo del mito* fueron escritos entre 1942 y 1948. Este es el cuarto volumen de la nueva *Colección Cuadernos Americanos*, un homenaje que el Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo ha decidido rendir a la legendaria revista con motivo de su cuadragésimo aniversario cumplido en 1982, rescatando sus valiosos materiales.

Con un prólogo de Teresa Waisman, el volumen reúne más de 15 artículos que aluden a diferentes cuestiones. Evoca a Vallejo y a Martí, polemiza con Pablo Antonio Cuadra, defiende a Dario, intercambia cartas con José Iturrigaray, reflexiona sobre la guerra, diserta sobre el "Guernica", hace una síntesis del surrealismo, y por sobre todo cree en la poesía y en el futuro y destino de América. Temas de ayer que siguen de hoy.

En el ensayo "Nuestra Alba de Oro", Larrea, desgarrado por la Guerra Civil española y ardiente defensor de la República, convierte a una de sus reflexiones en postulado: "La causa del pueblo español era la causa de la poesía", puesto que discurre el autor, los poetas españoles habían abrazado la causa de la República.

Larrea no escribe dictando cátedra, muy por el contrario todo él está involucrado en su escritura. Así en la "Comemoración de César Vallejo" el autor trasunta toda la admiración y amor que le tiene al genial peruano. En "Vaticinio de Ruben Dario" (1942), firme y certeramente, Larrea utiliza su apasionada pluma en una defensa cerrada de Dario frente a

ra de la Universidad Veracruzana fue suspendida y sólo hasta el año 79 Sergio Galindo pudo reanudar su trabajo como director, que hasta la fecha sigue cumpliendo brillantemente.

En esta segunda etapa, la editorial está orientada principalmente a la publicación de colecciones: Ficción, que incluye títulos como *Deméter* de Agustín Bartra, *Los misterios del reino de Juan Tovar*, *Imagen primera* de Juan García Ponce o *Infierno de todos* de Sergio Pitlor, y la Serie Biblioteca que ha publicado, entre otras cosas, *Letras vericidas* de Salvador Novo, *La reforma política* de Rafael Junquera, *87 cartas de amor y otros papeles* de María Antonieta Rivas Mercado, etc.

Arturo Serrano, quien se encarga de la distribución de los libros, explica que "uno de los aspectos más significativos de esta editorial ha sido la publicación de obras de creación literaria", éstos y la colección Biblioteca —cuyas ediciones sirven de apoyo a estudiosos y especialistas— son las dos áreas sobre las que hemos centrado nuestra producción.

—¿Cómo seleccionan los títulos que publican?

—Tenemos un consejo de redacción que se encarga de leer los originales y seleccionar la publicación. No obstante, si llega algún trabajo sobre un tema que no conozca el consejo, se entrega para su dictamen a un especialista en la materia.

—¿Cuántos títulos publican por año?

—Son más de 300. El 80 por ciento de ellos está agotado.

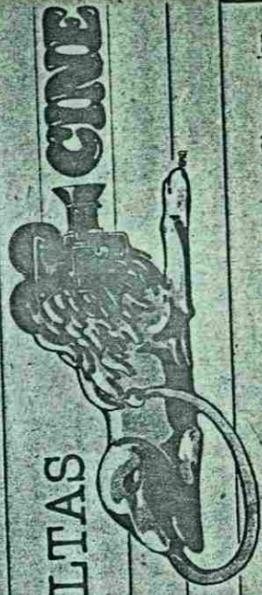
—¿Sólo publican autores mexicanos?

—No. Por ejemplo hemos publicado *La memoria* com-

CON LAS BOTAS SUELTAS

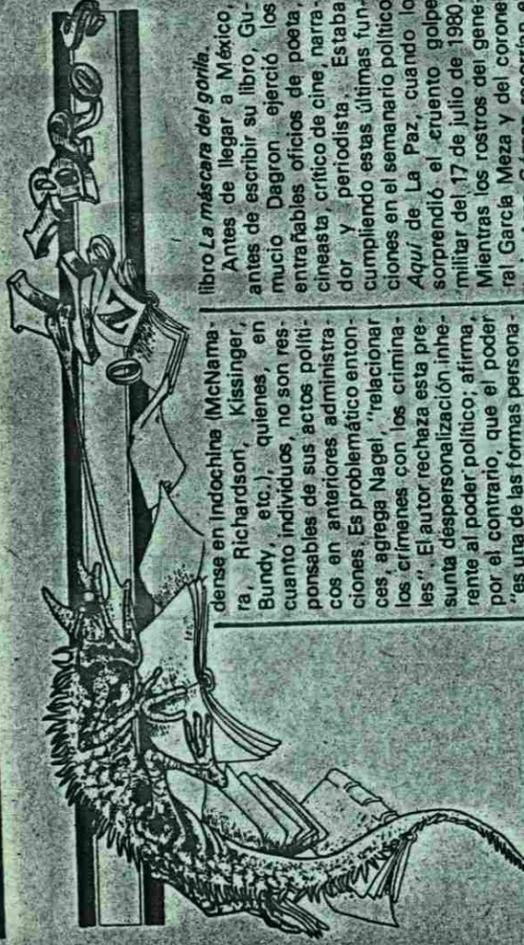
Gustavo García

De uno que se fue con Pancho Villa



La memoria puede ser un laberinto o una cordillera de querencias separadas por abismos y caminos truncos o equivocados; escribiría es un reto aún no resuelto; del monumento a sí mismo, en la ciudad de México, se mira atenta de Bernard Shaw, quien platicaba con Mirna Loy"; ahí está el nacimiento del cine norteamericano de primera mano; la filmación de *El nacimiento de una nación*, donde Walsh interpretó a John Wilkes Booth y dirigió la

Los párrafos difíciles (como en la incompleta traducción de Grijalbo *Shopie's Choise de Stron*) y hasta capítulos o apéndices enteros, como en la versión de Argos Vergara de *Executives*, son de Mailer a la que resta-



reflexión, como en este caso. Para terminar, bien cabe reproducir una frase del escritor, de 1960: "Sin libros (como el suyo, afortunadamente nosotros) las alegrías se pudren".

Elias Canetti. *La provincia del hombre*. Carnet de notas. 1942-1972. Taurus Ediciones, Madrid, 1982. 336 pp. ISBN: 84-306-1216-5.

FILOSOFIA

MORAL PUBLICA Y PRIVADA

Bernardo Lima

El gobernante sin responsabilidad moral

Debido a que las relaciones entre la política y la moral han sido siempre complejas y variadas, parece difícil proponer definiciones que obtengan un consenso aprobatorio. Stuart

dense en Indochina (McNamee, Richardson, Kissinger, Bundy, etc.), quienes, en cuanto individuos, no son responsables de sus actos políticos. Es problemático entonces, agrega Nagel, "relacionar los crímenes con los criminales". El autor rechaza esta presunta despersonalización inherente al poder político; afirma, por el contrario, que el poder "es una de las formas personales de expresión individual, además de una rica fuente de placer puramente personal". Una manera de resolver este problema es aclarando si la moral pública deriva de la privada, o si es exclusiva de una práctica social específica. Sin embargo, aun cuando una no se derive de la otra, eso no significaría que fueran independientes entre sí.

El desempeño de algunas funciones públicas justifica, por lo general, el uso de métodos que están prohibidos y sancionados para el individuo, como pueden ser la coerción o la manipulación. Esta diferencia tiene aceptación porque supone que las decisiones políticas son impersonales que buscan favorecer a la mayoría y que, teóricamente, todo funcionario actúa imparcialmente. Pero en la realidad frecuentemente las cosas suceden de otro modo. El individuo que ocupa un cargo público está obligado a servir primordialmente a un grupo social y a trabajar en función de los intereses o de las personas que

libro *La máscara del gorila*. Antes de llegar a México, Gumucio Dagron ejerció los entrañables oficios de poeta, cineasta crítico de cine, narrador y periodista. Estaba cumpliendo estas últimas funciones en el semanario político *Aquí*, de La Paz, cuando lo sorprendió el cruento golpe militar del 17 de julio de 1980. Mientras los rostros del general García Meza y del coronel Luis Arce Gómez recorrían el mundo en su doble condición de gobernantes y organizadores de las mafias de narcotraficantes

a las palabras en las que ellos, por sí mismos, no están. Y es lo que ha logrado, con un altísimo nivel de calidad, Gumucio Dagron".

Con un sostenido ritmo narrativo que atrapa desde el inicio el interés, con una singular fortuna en recrear imágenes que permite una lectura casi cinematográfica, *La máscara del gorila* va reconstruyendo para nosotros lo excepcional y lo cotidiano de la asonada militar. Una permanente mirada burlona, una amarga ironía que sirve para describir masacres o heroísmos, denuncia la desmorbozada participación argentina en la preparación y ejecución del golpe o el cumplimiento de un preso que se niega a abandonar

donar la cárcel para festejarlo con sus compañeros.

Así, también nos enteramos de la falsedad del mito de que Bolivia sufrió tantos golpes como años pasaron desde su independencia. Los militares ocuparon 41 veces el poder, pero sólo 31 por la fuerza. Tanto contabilidad debe dejar un resquicio, permitirlo, para que junto con el autor comencemos a sumar también las veces que el pueblo boliviano se sacudió orgulloso las dictaduras más feroces. Con ello, *La máscara del gorila* habrá logrado sobradamente su objetivo.

Alfonso Gumucio Dagron, *La máscara del gorila*, Editorial Oasis, México, 1982. 99 pp. ISBN 968-6052-69-0.

MALCOLM LOWRY: EL JADEO DEL INFIERNO

Javier Molina

Malcolm Lowry. *El jadeo del infierno*, ha sido publicado por la editorial de la Universidad Veracruzana. Miguel Espejo (Jujuy, Argentina, 1948) también ha publicado en México un libro de poemas (*Fragmentos del universo*, UNAM, 1981).

"Fundamentalmente me he dedicado a poesía y ensayo —nos dice—, a pesar de que mis primeros escritos han sido también de prosa narrativa (desde los 22 años estoy trabajando dos novelas). Hasta unos tres años de filosofía, así que mi formación filosófica en la juventud un poco ha determinado los enfoques —tanto en ensayo como en poesía— en esa dirección".

— Podría decirse que se trata de una poesía de ideas.

— Las ideas más han sido experimentales.

sentido se hace evidente en todos lados de la Tierra".

El ensayo *El jadeo del infierno* fue terminado en 1980. "Lo que intenté hacer es, sí, el ensayo, pero manteniendo su independencia respecto a los sistemas conceptuales. Podría acompañar el movimiento de una novela y, en este sentido, lo que me propuse es restituir algo de la creación literaria al ensayo".

El ensayo sobre Malcolm Lowry está dividido en dos grandes partes. La primera (Más allá de la literatura) "es una reflexión acerca de la situación del artista en una sociedad industrial —ya sea periférica o central—. Esta sociedad tiende a producir las cosas en serie, a normalizarlo todo. A mi juicio, allí hay un conflicto muy fuerte, puesto que la

te de lo que en la tradición literaria o filosófica de Occidente se denomina el Libro. El Libro, en esta tradición, es la escritura absoluta, lo que hace que toda palabra que está fuera de él esté de más. *Bajo el volcán* es un libro de múltiples significaciones que miraba hacia esa posibilidad: un libro que diga todo".

En estos momentos, Miguel Espejo se encuentra trabajando sobre Heiddegger y la cuestión de la técnica, en el Centro de Filosofía de la Universidad Autónoma de Puebla, que dirige Oscar del Barco. Nos explica que "el problema gira fundamentalmente sobre cómo la técnica moderna se ha expresado a nivel planetario, creando un entramado por toda la Tierra, del que es muy difícil detectar el lugar de su origen".

ENSAYOS
**LA CONCIENCIA
DE LAS
PALABRAS**
Francisco
Blanco Figueroa
Vivir con pasión

Hermoso título el del libro de Canetti publicado por el Fondo de Cultura Económica y más hermoso el manejo del lenguaje y las ideas en la serie de ensayos que incluye el volumen del Premio Nobel de literatura. La historia personal de

Canetti viene a confirmar de nuevo que no se puede hacer literatura sobre algo que no se ha vivido con pasión. El orgullo del escritor, nos dice el austriaco, consistirá en enfrentarse a los emisarios de la nada y destruirlos. Su ley suprema rezará: No arrojarás a la nada a nadie que se complazca en ella. Sólo buscarás la nada para encontrar el camino que te permita eludirla, y mostrarás ese camino a todo el mundo. Perseverarás en la tristeza, no menos que en la desesperación, para aprender cómo sacar de ahí a otras personas, pero no por desprecio a la felicidad, bien sumo que todas las criaturas merecen, aunque se desfiguren y destruyan unas a otras. Para decir algo sobre el mundo, el escritor debe tomar conciencia de él. Debe oponerse al caos absoluto en el que finalmente se ha convertido el ímpetu avasallador de su esperanza.

Los temas son interesantes y su tratamiento novedoso. Desfilan Kafka, Tolstói, Karl Kraus, Hitler, Borch, Buchner. Los ensayos fueron escritos entre los años 1962-1974. En *La conciencia de las palabras* encontramos al escritor frente a su época. Metido en la enorme y aterradora tensión moderna que se ha apoderado de todas las esferas, incluyendo una de las más puras y libres, la del asombro. Y las consignas son determinantes: un escritor es original o no es escritor. Un escritor debe estar en contra de su época. Y contra la muerte, ese hecho real lo suficientemente horrible como para involucrar todo en sí mismo.

El poder ha obsesionado a Canetti. Y qué mejor para reflexionar sobre el tema que Hitler. Canetti comenta las

memorias de Alberto Speer, el arquitecto del Führer. A Hitler le gustaba mucho ver el entusiasmo de la masa, por eso construía plazas inmensas. Deambula por el texto el Hitler más despreciable, el Hitler íntimo. Al hablar de Han fei Tse, estudioso chino del poder que vivió 250 años después de Confucio, Canetti asienta que es muy significativo que todos los pensadores de la historia de la humanidad que tienen alguna idea del poder efectivo, lo afirmen. "Los pensadores que están *contra* el poder, penetran a duras penas en su esencia. La aversión que les produce es tan grande que prefieren no ocuparse de él; temen que los contamine: su postura tiene algo de religioso".

El ensayo más extenso es "El otro proceso", en el que comenta con erudición y profundidad las cartas de Kafka a Felice. Leí esas cartas con una emoción que ninguna obra literaria me había producido en muchos años, dice el escritor. Ambos escritores se encuentran. Canetti desmenuza las cartas de amor del autor de *El Castillo* y muestra al Kafka literario de carne y hueso. Se entrelazan sus aversiones: el matrimonio como forma de vida, la medicina, los niños, el poder supremo. Los sentimientos que Kafka tuvo por las tres mujeres más importantes de su vida, Felice, Grete Bloch y Milena, nacieron a través de cartas. Canetti descubre y valora las cartas y las considera documentos literarios e históricos.

La frescura en el lenguaje y la claridad en las ideas envuelven los textos de Canetti. Frescura literaria y claridad de pensamiento. Más que nada lucidez, a prueba de balas del mejor calibre.

Elías Canetti. *La conciencia de las palabras*. Fondo de Cultura Económica, México, 1981. 368 p. ISBN: 968-16-1022-9.

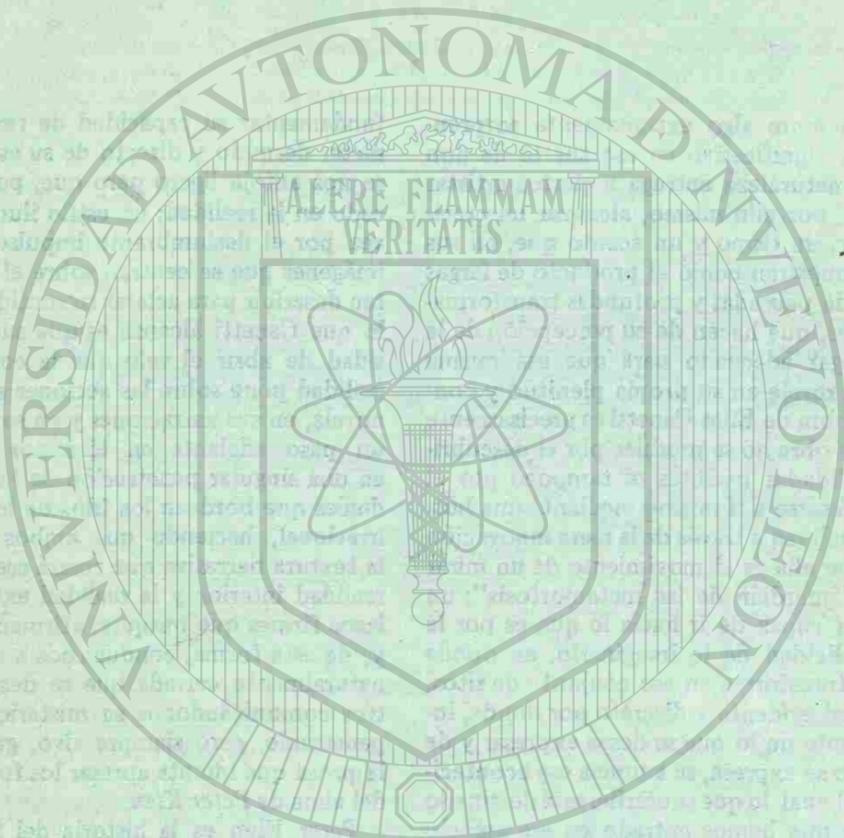
A Ricardo

Existe siempre algo extrañamente sorprendente y significativo en esa suerte de don que la naturaleza entrega a ciertos artistas permitiéndoles, por ello mismo, alcanzar un crecimiento interior, un ritmo y un acento que, en sus obras, se nos muestran como el producto de largas meditaciones, de pausadas y profundas transformaciones interiores, que hacen de su percepción de la realidad un lugar adecuado para que esa misma realidad se nos revele en su propia plenitud y contradicción. La obra de Elías Canetti es precisamente de este tipo; su obra no se produce por el descubrimiento de realidades insólitas ni tampoco por el interés de expresarse a sí mismo mediante una búsqueda de originalidad a través de la mera innovación formal, sino que ella es el movimiento de un mirar ensimismado, "guardián de las metamorfosis"; un peligroso poder capaz de ir hacia lo que es por la infinita multiplicidad de lo imaginario, en donde la escritura se transforma en ese conjunto de ritos, en el ceremonial evidente y discreto por donde, independientemente de lo que se desea expresar y de la manera como se expresa, se anuncia ese acontecimiento según el cual lo que se escribe está destinado a hacernos oír que hemos entrado en ese espacio cerrado, separado y sagrado que es el mundo literario. Y, sin embargo, es en este espacio donde se elaboran las "metamorfosis", donde se hace disponible lo real para sernos devuelto, eso mismo real, en la infinitud de sus imágenes, en la multiplicidad centelleante e ilimitada que sólo encontramos, vertiginosamente, en el fondo de nuestro deseo por comprender aquel mirar y aquellas metamorfosis.

Canetti es un escritor que recorre aquellas zonas oscuras y subterráneas del campo de la experiencia vital, aquellas zonas en las que la conciencia toca sus propios límites y se diluye en el terreno vedado de las fuerzas irracionales; pero al hacerlo, Canetti busca, en cada momento, la forma de iluminarlas con la transparencia de un lenguaje que no se aparta del camino del discurso lógico y, asimismo, poder

fundamentar su capacidad de revelación en el carácter desnudo y directo de su estilo; un estilo que se nos antoja ligero pero que, por lo mismo, atracado en la realidad; un estilo iluminado una y otra vez por el deslumbrante impulso de una serie de imágenes que se centran sobre el objeto que intentan describir para aclarar su sentido. De esta manera lo que Canetti alcanza es que su exasperada necesidad de abrir el velo que la contradicción de la realidad pone sobre las acciones se convierta en su novela, en sus narraciones y en su autobiografía, en un paso adelante en términos de profundidad, en una singular penetración de las fantasías individuales que bordean los filos de lo racional y de lo irracional, haciendo que ambos terrenos formen la textura narrativa que creará ese espacio donde la realidad interior y la realidad exterior establezcan lazos firmes que busquen afirmarse una y otras vez y, de esta forma, conducirnos a abrir una realidad naturalmente cerrada que se despliega ante nosotros comunicándonos su misterio, un misterio impenetrable, pero siempre vivo, gracias al poder de la prosa que intenta apresar los fondos más oscuros del alma de *Peter Kien*.

Peter Kien es la historia del hombre-libro, del hombre-biblioteca, del hombre-pasado. Peter Kien no sólo es el personaje central de la novela *Auto de fe*, sino que es el desarrollo de la idea del carácter desinteresado del espíritu, que lo hace ajeno a todo valor moral y atento sólo al desarrollo de sí mismo. Pero buscando su presencia en la realidad, Canetti ha encontrado hasta qué extremo el espíritu de este hombre-libro está en conflicto con ella. "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 sólo si uno se atrevía a mostrarlo en su disolución era posible ofrecer de él alguna imagen verosímil. Esto no significaba, sin embargo, que hubiera que escribir un libro caótico en el que nada fuera ininteligible; por el contrario, 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.” De esta manera nació el hombre-libro, Peter Kien, del que Canetti nos dice “que su relación con los libros era mucho más importante que él mismo. Componerse de libros era su único atributo”. Sólo importa el libro, tal como es, lejos de los géneros, fuera de las secciones, prosa, poesía, novela, testimonio, en las cuales no quiere ordenarse, negándose el poder de asignarle su sitio y de determinar su forma; sólo importa el libro porque éste es el testimonio de un orden que se confronta al caos predominante, un orden que pertenece al pasado y que, al mismo tiempo, se deja ordenar. Peter Kien, el hombre-libro, aparece pues obsesionado por la necesidad de tocar los más intrincados resortes de la arquitectura de la conciencia a través de sus manifestaciones interiores en la relación con la realidad grotesca y brutal que representa, como contrapartida, Teresa, el ama de llaves, la esposa, el mundo en su irrefrenable contradicción, dureza y vulgaridad. Toda la relación de Teresa con Kien no es más que la realización del propósito de enfrentamiento, que Canetti nos presenta, entre el orden aspirado y la textura brutal de la realidad.

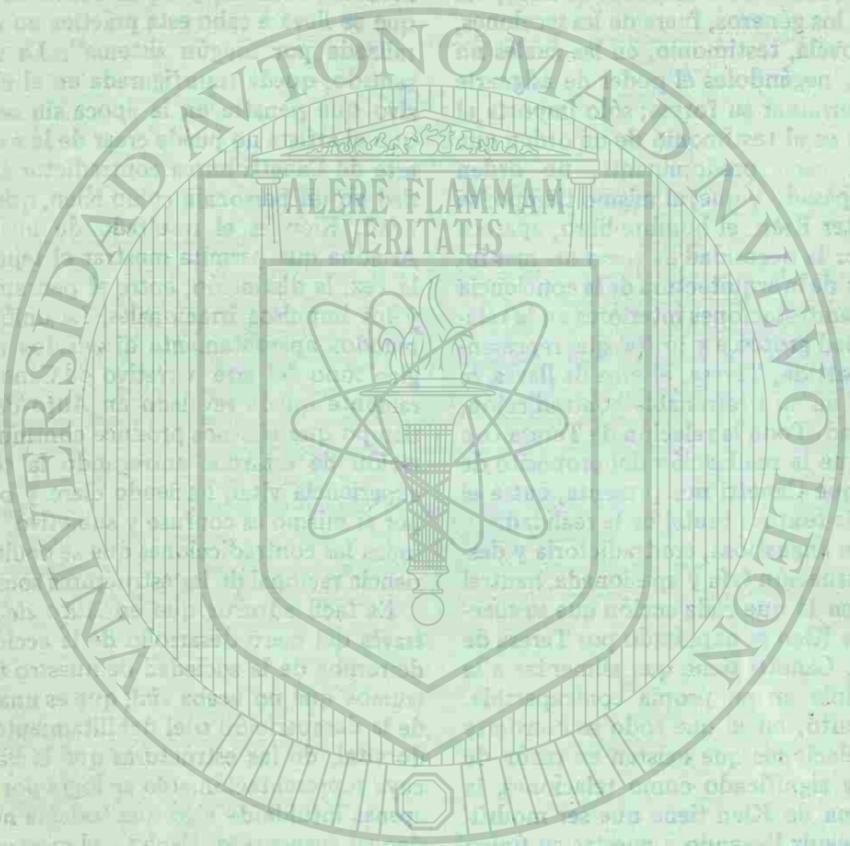
En esta relación angustiosa, contradictoria y destructiva, en esta situación fría y apasionada, neutral e incandescente, en la que cada acción que se sucede a partir de que Kien es expulsado por Teresa de su propio mundo, Canetti tiene que alimentar a la novela sosteniéndola en su propia contrapartida. Desde este momento, en el que todo se convierte en un juego de relaciones que existen en razón de su propio valor y significado como relaciones, la personalidad misma de Kien tiene que ser modificada para poder seguir llevando a cuestras su único atributo, su único valor, su única realidad: la biblioteca, que es su propio ser y su miseria. De esta manera, Kien consigue convertirse en el requerimiento ineludible de la voluntad del autor para imponer su realidad a la de la época contradiciéndola, llevándola más allá de sí misma y haciendo realidad sus posibilidades potenciales, pues Kien ya no es sólo el hombre-libro, el hombre-biblioteca, sino el eslabón que une lo real y lo posible, lo real y lo fantástico.

Canetti sabe y reconoce que las condiciones de su época han hecho inabordable la objetividad cerrada de la narración clásica, en tanto que el escritor no posee el sentido de la acción que los elementos de la época le brindan, por esto tiene que salir en busca de ellos a través de la misma narra-

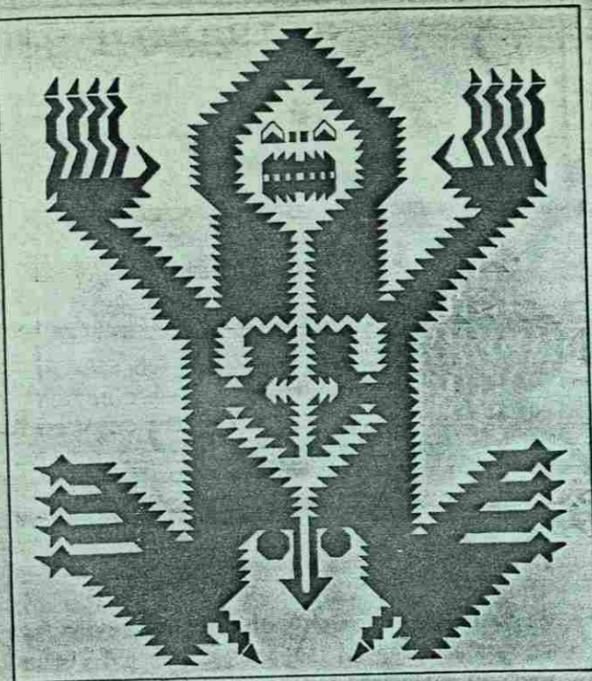
ción, a través del contacto real y concreto con los diversos tipos humanos que han de cobrar su propia voz en el destino de la narración pues, para Canetti, “la verdadera profesión de escritor consistiría en una práctica permanente, en una experiencia forzosa con todo tipo de seres humanos, con todos, pero en particular con los que menos atención reciben, y en la continua inquietud con que se lleva a cabo esta práctica no mermada ni paralizada por ningún sistema”. La novela, en este sentido, queda transfigurada en el elemento corrosivo que penetra en la época sin servirla. Es claro que el artista no puede crear de la nada y aunque el arte de Canetti busca contradictoriamente su realidad en un personaje como Kien, que carece de realidad, Kien es el resultado de buscar el hilo de Ariadna que permita mostrar el tejido secreto y, a la vez, la distinción, entre el pensamiento racional y los impulsos irracionales. La unión de estos dos mundos aparentemente dissociados produce el mágico tono del arte narrativo de Canetti que tan claramente queda revelado en *Auto de fe*, al mismo tiempo que ella nos produce continuamente la sensación de estarnos entregando la totalidad de la experiencia vital, haciendo claro y objetivo lo que por sí mismo es confuso y subjetivo, mostrándonos todas las contradicciones que se ocultan tras la apariencia racional de las estructuras sociales.

Es fácil advertir que en *Auto de fe*, Canetti, a través del mero desarrollo de la acción, muestra el derrumbe de la sociedad de nuestro tiempo, un derrumbe que no acaba aún, que es una consecuencia de la desaparición o el debilitamiento, en un sentido vital, de las estructuras que la hacen posible y cuya representación sólo se logra por la posibilidad apenas intuida de algo que todavía no es la muerte sino su suspensión. Canetti, al mostrar la irrealidad de la realidad, la distancia entre las acciones y los conceptos que las apoyan, el rompimiento entre la conciencia y el mundo exterior, hace patente hasta qué punto esa irrealidad nace del hecho de que las acciones, los sentimientos y las pasiones particulares carecen del elemento unificador que debe darles sentido. Es por esto que toda la acción de *Auto de fe*, buscando el punto de fusión entre esos dos mundos, culmina en la expresión del caso límite, la última aventura: el incendio del hombre-libro, el fuego devastador que consume y nulifica pero que, al mismo tiempo, exalta a Kien.

Al leer *Auto de fe* y luego esas obras autobiográficas como son *La lengua absuelta*, *La antorcha en el oído*, e incluso *Las voces de Marraquesh*, uno se siente impulsado a pensar que la obra de Canetti ha



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO
DIRECCIÓN GENERAL DE

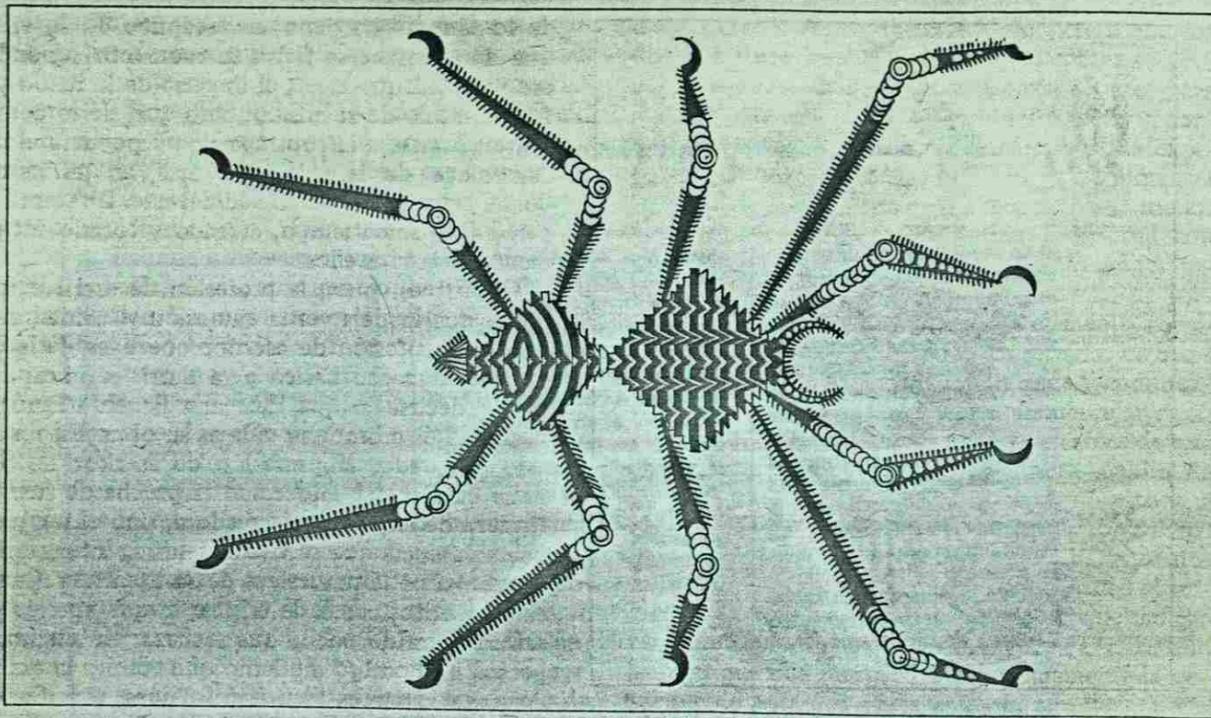
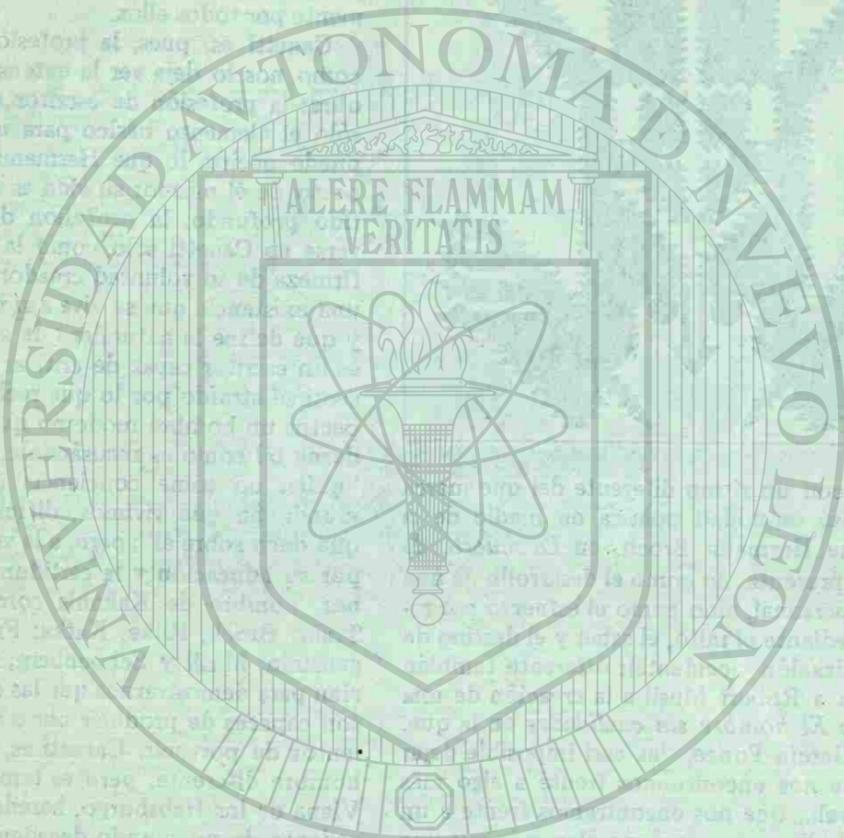


U
A
T
sido creada con un ritmo diferente del que marca esa asombrosa serenidad poética en medio de la tormenta que Hermann Broch, en *La muerte de Virgilio*, nos presenta, no como el desarrollo de una experiencia personal, sino como el esfuerzo por representar, mediante el mito, el saber y el destino de toda la civilización occidental; diferente también del que lleva a Robert Musil a la creación de una novela como *El hombre sin cualidades* en la que, como dice García Ponce, "es casi imposible dejar de sentir que nos encontramos frente a algo más que una novela, que nos encontramos frente a un nuevo tipo de libro que encierra algo más que una obra de arte, que encierra la vida misma de su creador, que sólo existe realmente en él; pero también es imposible olvidar que el libro es antes que nada una novela, una forma de arte, que sólo comunica esa sensación de totalidad como tal y que como obra de arte obtiene su grandeza del hecho de hacer totalmente accesible su carácter, por muy esotérico que éste sea o pueda parecer"; diferente de Thomas Mann quien en *Doktor Faustus* recrea la figura del artista, del verdadero espíritu del artista como el "falsificador nato" para, a través de él y simbolizado en él, configurar y dibujar al hombre contemporáneo; pero que, al mismo tiempo, ese artista se hace expresión total del espíritu de su creador. Adrián Leverkühn, en este sentido, no es sólo el artista recreado y configurado tras el velo

de lo demoníaco, sino un escéptico de su época que de mantenerse fiel a su momento supondría ese vacío al que invita el imperio de la razón y el frío dominio de sí mismo; pero que, de lo contrario, entregarse a la contrapartida supondría el don demoníaco de la vida y el arte, en un mundo donde reina la imposibilidad del arte. Diferente, sí, pero, al mismo tiempo, cercano y tocado íntimamente por todos ellos.

Canetti es, pues, la profesión de escritor tal y como nos lo deja ver la extensión y calidad de su obra; la profesión de escritor que hace de la vida sólo el elemento básico para nutrir su obra; de él puede decirse lo que Hermann Broch afirmó respecto de él mismo: su vida es su obra. En un sentido profundo, la profesión de escritor no debe verse en Canetti sólo como la prueba de fuerza y firmeza de su voluntad creadora, sino el temple de una existencia que se vive a sí misma intensamente y que define la naturaleza de su literatura. Canetti es un escritor capaz de criticar lo que aprecia y de sentirse atraído por lo que rechaza; en muchos aspectos un hombre moderno que admite la era moderna tal como es recusándola, pues, para Canetti, "quien no tome conciencia de la situación del mundo en que vivimos, difícilmente tendrá algo que decir sobre él"; pero, a la vez, por sus orígenes, por su educación y la certidumbre de las tradiciones, hombre de Kakania como kakanios fueron Trakl, Broch, Rilke, Kafka, Freud, Husserl, Wittgenstein, Musil y Schoenberg; nombres que bastarían para demostrarnos que las culturas moribundas son capaces de producir obras revolucionarias y talentos de porvenir. Canetti es, en este sentido, un hombre diferente, pero es también heredero de la Viena de los Habsburgo, heredero de la cultura decadente de un mundo decadente que nos muestra la realidad de lo que Thomas Mann había expresado anteriormente: "tal vez de lo grotesco florezca lo más bello".

Se ha dicho que el hombre es un ser que está ya en un mundo cuando se contempla a sí mismo como hombre. Pero es claro que este mundo no lo hizo el hombre: estaba ahí y desde que está ahí, el hombre no puede hacer otra cosa que admitirlo y contar con él. Sin embargo, cuando desde sí surge una obra, ese mundo queda transformado y enriquecido. También queda transformado el creador, porque su acto ha trascendido la radical limitación de su destino. En este sentido, Canetti es creador. Lo es porque no se somete a la naturaleza, tanto cuando parece aceptarla e imitarla como cuando la recusa para someterla afirmando su libertad; esa libertad



que su obra afirma y realiza. Por la obra, la posesión se vuelve poder de poseer y la servidumbre se despierta emancipada. Se puede decir de Canetti que éste perpetúa el espíritu que representa, que revela y que transforma dándole un sentido, afianzando esa realidad que es su propia creación, más allá de lo perecedero, más allá de la inquietud del tiempo y de la potencia destructora del puro cambio. Como en un discurso ininterrumpido, descubriéndose encadenado, como dice Foucault, a "una voz sin nombre" que proviene desde hace mucho tiempo y, en la cual, el creador se convierte en un instante dentro de esa temporalidad eterna.

Canetti nos habla desde ese discurso, desde esa narración que parece ser capaz de actuar sobre la realidad y transformarla mostrándonos la multiplicidad de sus posibilidades secretas. La obra de Canetti nace de su propia capacidad que, como creador tiene para hacer del juego de las contradicciones el alimento del equilibrio.

De esta manera, lo que hace posible la amplitud del discurso de Canetti, eso que Musil llamó el "orden narrativo", es la vuelta a la capacidad del lenguaje para penetrar en el oscuro terreno en el que se busca no sólo la experiencia sino el sentido de ésta; es la vuelta a la palabra que ya no es sólo lo que ella es y ha sido como tampoco su disponibili-

dad ni la libertad de obrar que posee como uno de sus rasgos distintivos, sino que la vuelta se ejecuta sobre el secreto de nombrar que se dirige y orienta a provocar una corriente de vida donde, por momentos, lo real y lo imaginario, lo racional y lo irracional y, también, el todo del escritor en movimiento se anuncia desde las potencias nocturnas para entregarse a la búsqueda de nuevas soluciones a través del camino de la creación imaginaria. En este sentido, la tarea del escritor, como nos dice el propio Canetti, es convertirse en "custodio de las metamorfosis", pues "El escritor *está* más próximo al mundo si lleva en su interior un caos; pero a la vez se siente, y éste ha sido nuestro punto de partida, responsable de dicho caos; no lo aprueba, no se encuentra a gusto en él ni se considera un genio por haber dado cabida a tantos elementos contrapuestos y sin ilación entre sí; aborrece el caos y no pierde la esperanza de superarlo tanto por él como por los demás. Para poder decir algo mínimamente valioso sobre este mundo, no podrá alejarlo de su persona ni evitarlo. Tendrá que llevarlo en su interior como ese caos absoluto en el que finalmente se ha convertido, pese a todos los objetivos y proyectos propuestos... Pero no deberá sucumbir a dicho caos, sino hacerle frente y oponerle, a partir justamente de sus experiencias con él, el ímpetu avasallador de su esperanza."



ALUMNOS DE LA BIBLIOTECA

EN PRENDA VA MI INFANCIA

Luis de la Fuente

El niño Canetti

Las buenas autobiografías son aquellas que le hubiera gustado al lector vivir. El entusiasmo por la vida de un personaje singular va en relación con las ilusiones perdidas de su generación. Canetti presenta en su libro *La lengua absuelta* su autorretrato de infancia: De 1905 a 1921. Del alumbramiento a los dieciséis años.

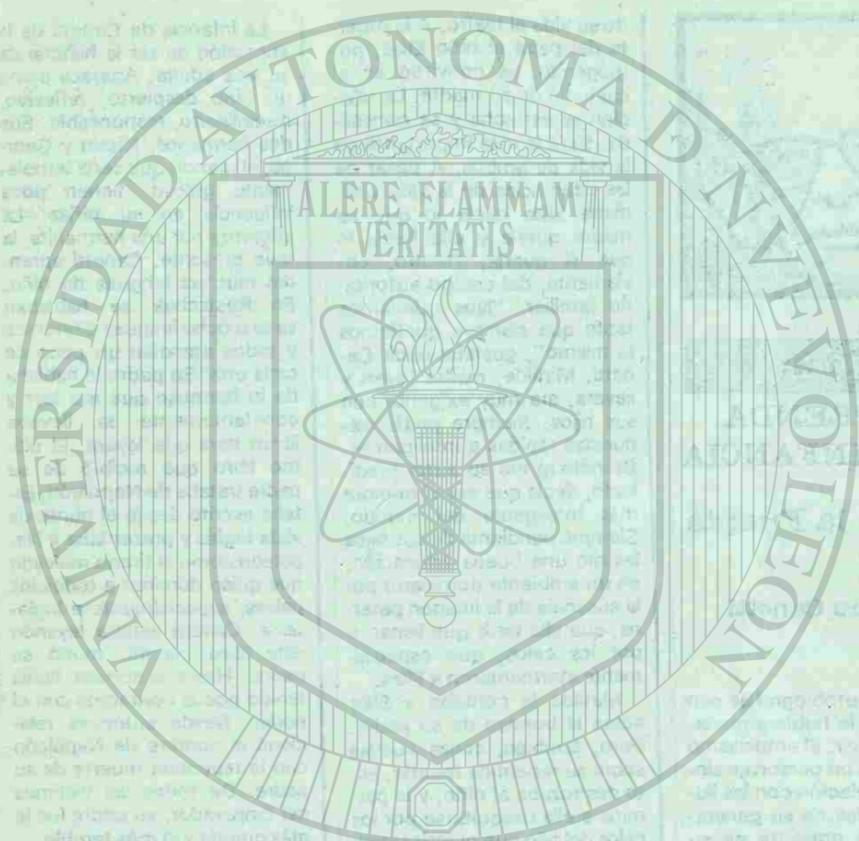
La figura predominante a lo largo de las más de trescientas páginas del libro es la de la madre. Madre fuerte, dominante, hermosa, implacable. Matilde había quedado viuda cuando tenía veintisiete años. Con tres hijos. El mayor, Elías, había cumplido siete. Los papás de Canetti eran personas agradables, cultas, que gustosamente hubieran dedica-

do su vida al teatro. A la muerte del papá el niño Elías, primogénito, se convirtió en el custodio de su madre. La relación se estrecha y se consolida. Será la más importante en la vida de ambos. A pesar de las diferencias de la vida cotidiana Elías hacía lo que su madre quería y ella hacía lo que él quería. Dentro, obviamente, del código autoritario familiar. "Nos queríamos tanto que siempre queríamos lo mismo", gustaba decir Canetti. Matilde, madre joven y severa, era muy exigente con sus hijos. Siempre pedía respuestas rápidas e inteligentes. Strindberg era su autor predilecto; decía que era el hombre más inteligente del mundo. Siempre pendiente de sus hijos, les dio una buena educación, en un ambiente dominado por la ausencia de la imagen paterna, que ella tenía que llenar, y por los celos, que especialmente atormentaron a Elías.

Matilde le contaba a Elías sobre la bondad de su padre. Pero, también, cosas nuevas sobre su repentina muerte. Esto destrozaba al niño, y le permitía a ella desquitarse por los celos del hijo que prácticamente le hacía la vida imposible. Los celos más importantes de este período se los causó Herr Professor, un médico que cortejaba a su madre. Estos celos lo trastornaron toda la vida. "Se convirtieron en mi verdadera pasión, una pasión que no atendía argumentos ni razonamientos de ningún tipo". La amenaza era muy clara: "¡Si te casas me tiro por una ventana!", gritaba el niño Canetti. Y lo decía en serio. El tema del sexo siempre fue silenciado por la madre. Por eso, Canetti ni siquiera se imaginaba de lo que se estaba privando su madre, que tenía treinta y dos años y vivía sola. Gran mujer, pero también con debilidades: ante un ratón perdía todo valor y autodominio.

La infancia de Canetti da la impresión de ser la historia de su vida adulta. Aparece como un niño despierto, reflexivo, disciplinado, responsable. Sus dos hermanos, Nissin y George, el menor, que sería terriblemente goloso, tienen poca influencia en su niñez. La añoranza por una hermanita, la tuvo presente. Canetti aprendió muchas lenguas de niño. En Rustschuk se hablaban siete u ocho lenguas diferentes y todos atendían un poco de cada una. Su padre le hablaba de lo hermoso que era leer y constantemente le llevaba libros para que leyera. El último libro que recibió de su padre trataba de Napoleón. Estaba escrito desde el punto de vista inglés y presentaba a Napoleón como el tirano malvado que quiso dominar a todos los países, especialmente a Inglaterra. Canetti estaba leyendo este libro cuando murió su padre. Hasta entonces había tenido pocos contactos con el poder. Desde entonces relacionó el nombre de Napoleón con la repentina muerte de su padre. De todas las víctimas del Emperador, su padre fue la más grande y la más terrible.

Odiseo se convirtió en un modelo singular. Tenía una gran admiración por él. Canetti amaba o aborrecía personajes sólo por su nombre. Los nombres de Menelao y Paris le parecían ridículos. Aborrecía Zeus, Ares y Hodes. Le gustaban Ajax, Casandra, Perséona, Afrodita, Hera, Poseidon y Hefesto. A los catorce años escribió una tragedia en cinco actos *Junius Brutus*, de 121 páginas, con 2258 versos libres. El futuro le preocupaba en cuanto al efectivo de libros en el mundo. Le aterraba la idea de haber leído todos los libros del mundo. Y, después qué?, se preguntaba. El Canetti mayor reflexiona que no hay



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECA

nada más sano para un niño: con facilidad para los estudios; que fracasar estrepitosamente en algún campo. El niño Canetti siempre fue el peor en dibujo. Sin embargo, le gustaba mucho la pintura. En Viena, a los diecinueve años apreció los cuadros de Brueghel, que le fascinaron. En ellos reconoció los personajes del fuego de su infancia. La labor de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina le enseñó cuán creativa puede ser la obstinación cuando va unida a la paciencia.

La muerte de su esposo obsesionó toda la vida de la madre de Canetti. Asimismo, aborreció con particular coraje a la guerra. La guerra era la multiplicación de la muerte del esposo, el absurdo elevado a la categoría de masas. En mayo de 1921 Matilde llegó a Zurich a regañar a su hijo. "Tienes que irte de aquí. ¡Te estás volviendo imbécil!", le dijo. De cualquier manera, su madre quería sacarlo de Suiza. Lo acusó de haberse convertido en una rata de biblioteca, de no haberse ganado nunca lo que se comía, de despreciar el dinero, de no haber hecho nada en su vida. Le reprochó que su única preocupación consistiera en que hubiera suficientes libros para leer. "Piensas que es suficiente leer algo para saber cómo es en realidad. Pero no es suficiente. La realidad es otra cosa. La realidad lo es todo. Quien rehúye la realidad no tiene derecho a vivir". El joven Canetti tiene que abandonar Zurich, su paraíso, una expulsión más, con antecedentes por demás remotos y mitológicos.

Canetti investigó y analizó el poder tan despiadadamente como su madre los procesos en los que se metía su familia. La presencia de la madre, determinante: "Yo soy exactamente como ella". El orgulloso niño reconocía que lo que crece con más fuerza es el miedo. "Es impensable lo poco que seríamos sin haber padecido miedo". Y la risa, era un enigma, un misterio insoluble. Los dos catástrofes que más impresionaron al niño fueron el hundimiento del *Titanic* y la desaparición del capitán Scott en el Polo Sur. Del *Titanic* le asombró que la orquesta siguiera tocando hasta que el barco se hundió. A partir de los diez años Canetti se convence de una idea: se sabe hecho por mucha gente de la que en absoluto es consciente.

El verano de 1914 lo pasaron en Baden, cerca de Viena. En un concierto informan que Alemania le había declarado la guerra a Rusia. Se sentía animadversión contra Inglaterra. Canetti, que había vivido en Manchester, por costumbre o despecho, se puso a cantar lo más fuerte que pudo el himno inglés. Sus hermanos lo imitaron. Estaban en el centro de la multitud. De repente empezó a ver caras descompuestas por la furia, al tiempo que recibían golpes. El niño Canetti no acertaba a comprender qué había hecho, pero esta primera experiencia ante una masa hostil le quedó grabada para siempre. Desde entonces Canetti empezó a odiar todos los bestiales slogans de guerra que oía en la escuela. En su viaje a Bulgaria en 1915 empezó a comprender, de manera directa, algo acerca de la propagación de los odios nacionales. Cuando Canetti tenía doce años estalló la Revolución Rusa. Lenin vivía en Zurich. En una ocasión, en la calle, su madre le dijo: "Míralo bien. Es Lenin. Vas a oír hablar mucho de él". Su madre, ¡oh contradicciones familiares!, que pertenecía a una de las familias más prudentes de Bulgaria, admiraba a Lenin, lo

consideraba un bienhechor de la humanidad.

Canetti era un joven lleno de vida y de ideas, con una sensibilidad especial por las madres. Muchas madres le llegaron a gustar. Admirador de trotamundos, como Colón, Cook, Humbolt, Livingstone, Stanley, Amundsen. Combatiente implacable del mayor enemigo del hombre: la muerte. Nunca aceptó el suicidio. Jamás comprendió que Sócrates tomara tranquilamente la copa de cicuta. Sin duda una niñez y una primera juventud vividas intensamente

Elias Canetti. *La lengua absuelta*. Muchnik Editores, Barcelona, 1981. 340 pp. ISBN. 84-85501-33-3.

Juan García Ponce

AUTO DE FE

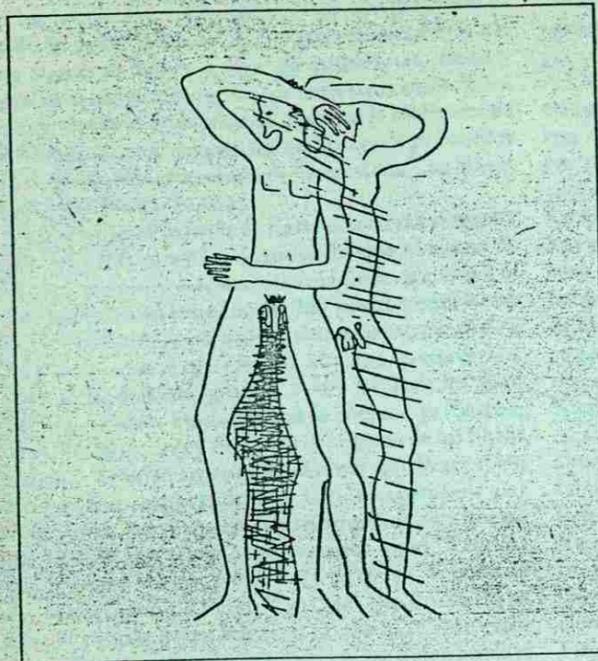
“Nada teme más el hombre que ser tocado por lo desconocido”, afirma la primera frase de *Masa y Poder*, el monumental libro de Elías Canetti. Es una primera frase sobrecogedora. Su inme-

diata y elemental verdad no se nos transmite a través de ninguna reflexión anterior sino de nuestro propio sentimiento al leer y reconocer el sentido de la frase. Lo desconocido es la muerte. Pero Canetti, en vez de decirnoslo, nos hace sentir la verdad de ese temor como una experiencia cotidiana. Todos hemos pasado por ella, aún sin saberlo o sin reconocerla; muy pocos la hemos reflexionado al reconocerla. En esos mismos términos, en el último párrafo de ese primer apartado que ocupa menos de dos páginas en un libro enorme, se afirma también que: “Sólo inmerso en la masa puede el hombre redimirse de este temor al contacto”. Temor a lo desconocido en la vida cotidiana dentro de la soledad de cada hombre; anulación del temor mediante el rompimiento de la soledad al participar de los movimientos de masa. No ser uno sino todos. Pero también se deja de ser uno con la muerte y se entra a la más grande Masa de todas: la de los muertos. El temor a lo desconocido se pierde cuando se es parte de lo desconocido. Pero sólo se es parte de lo desconocido perdiéndose a uno mismo. La Masa temporal finalmente se desintegra; la Masa de los muertos está fuera del tiempo y nos convierte para siempre en sus participantes. No es improbable que, antes de la definitiva afirmación del progresivo descubrimiento del lugar de la masa y su verdadero carácter, su origen y su relación con el poder, Canetti pensara también en la locura como una forma de perder la individualidad. Al menos esto nos relata él mismo en relación con su primer libro en uno de los ensayos de *La conciencia de las palabras*.

De acuerdo con Canetti, este primer libro se desprendió de un proyecto mucho más vasto que, para el estudiante de Química que era entonces y que proyectaba ser escritor, debería formar parte de un grupo de ocho novelas en las que se realizaría una especie de “*Comédie Humaine* de la locura”. Varias circunstancias fortuitas alimentaron ese proyecto. El estudiante se había cambiado del centro de Viena a una habitación en las afueras que ocupaba todo el segundo piso de una casa. Desde las ventanas podía contemplar los viejos árboles del zoológico y también las instalaciones de Steinhof, el manicomio municipal, la ciudad de los locos que tenía más de seis mil habitantes. La dueña de la casa, cuya personalidad le impresionó desde que expuso ante ella sus condiciones para rentar el cuarto, usaba una larga y gruesa falda e inclinaba ligeramente la cabeza para escucharlo. Se convertiría, transformada de acuerdo con las exigencias de la

novela, en Therese, la protagonista femenina de ese primer libro, titulado *Die Blendung* y traducida, de acuerdo con el propio autor, con el no menos apropiado título de *Auto de Fe*. Otro suceso, que también lo decidió a estudiar el comportamiento de la Masa como misterio fundamental a desentrañar en su obra, influiría definitivamente en que *Auto de Fe*, separado del proyecto original de la “*Comédie Humaine* de la locura” se convirtiera en su primer libro, fue el incendio del Palacio de Justicia en Viena, ocurrido el 15 de julio de 1927. Impulsado a participar en esa acción general, asimilado a la Masa que protestaba contra la sentencia que declaró inocentes a los asesinos de un grupo de obreros en el Burgenland y en la que la policía disparó sobre los manifestantes provocando más de noventa muertos, Canetti vio a un hombre extremadamente delgado que en una calle lateral, a un lado de los manifestantes, mientras el Palacio de Justicia ardía, ignorando los muertos, ajeno a la agitación a su alrededor, movía los brazos gritando: “¡Las actas se queman! ¡Todas las actas!”. La dueña de la casa y el hombre delgado que se preocupaba por los papeles quemados. Canetti tenía de pronto a los protagonistas de su novela. El hombre delgado sufrió las mismas transformaciones que la dueña de la casa y finalmente, dejando muy atrás su modelo original pero no el recuerdo de su obsesión por las actas a las que colocaba por encima de los muertos, se convirtió en Peter Kien, último nombre, nombre definitivo, del Hombre-libro, un sabio sinólogo cuya locura es una razón: en tanto hombre de saber ama por sobre todas las cosas a su biblioteca en la que se encuentra encerrado el conocimiento o más bien ama los libros de esa biblioteca, ama a los libros, es un Hombre-libro. Su departamento, con las ventanas tapiadas, se ha convertido en una biblioteca y rodeado de sus libros, Peter Kien duerme en un estrecho sofá en la habitación de al lado donde se encuentra también su escritorio, en el cual realiza sus tareas como eminente sinólogo y come frugalmente. El Hombre-libro pone un escueto aviso solicitando una sirvienta para que limpie su biblioteca y se ocupe de sus mínimas necesidades. Therese, fascinada por la forma en que está redactada la solicitud y segura de que en ella se encuentra la oportunidad de su vida, se presenta a pedir el trabajo. Entrada en años, con su aspecto vulgar, con su tiesa falda azul, es aceptada de inmediato.

Pere Therese, en su ignorancia, posee una profunda sabiduría y está segura de que no hay hombre que no oculte un defecto secreto. Espera pacientemente a descubrir el de Peter Kien. ¿Será la morfina, la cocaína, a qué hora sirve a ese vicio secreto? Por el primer capítulo de la novela, titulado “Paseo matinal”, sabemos que Peter Kien sólo



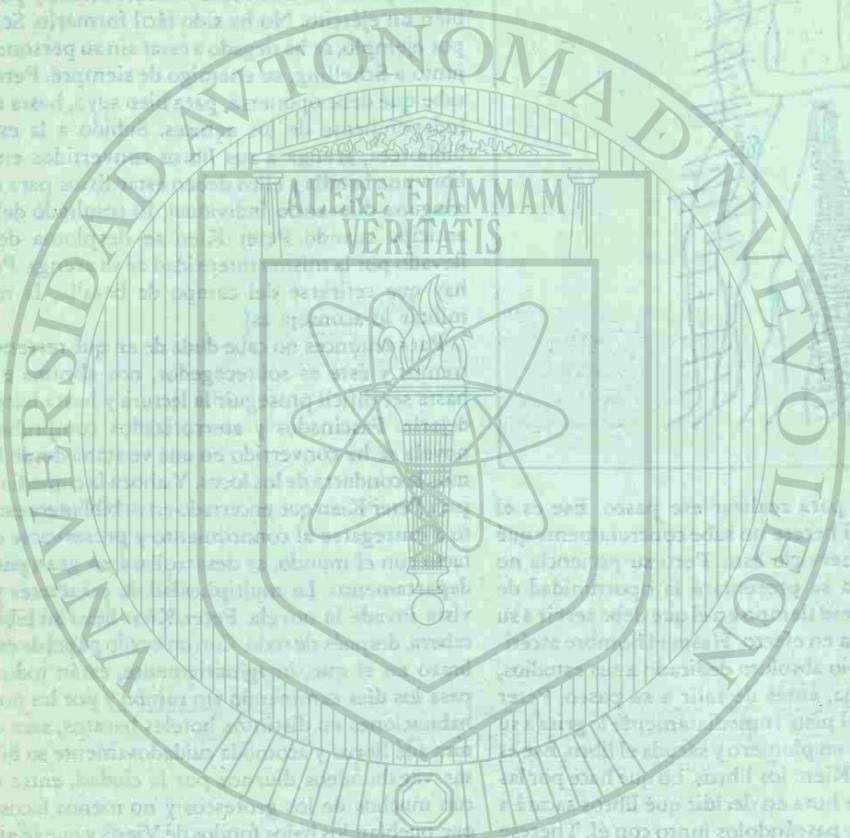
abandona su biblioteca para realizar ese paseo. Ese es el único momento en que Therese no sabe concretamente qué hace el hombre a cuyo servicio está. Pero su paciencia no tiene límites. Algún día se presentará la oportunidad de averiguar cómo emplea ese tiempo en el que debe servir a su vicio secreto. Y ésta llega en efecto. Hasta el hombre ascético por excelencia, el sabio absoluto dedicado a sus estudios, es humano. Una mañana, antes de salir a su paseo, Peter Kien deja caer un libro al piso. Inmediatamente le grita a su sirvienta para que traiga un plumero y sacuda el libro. Ese es el vicio secreto de Peter Kien: los libros. Lo que hace por las mañanas es emplear una hora en decidir qué libros sacará a pasear y luego otra hora paseándolos junto con él. Therese ya lo sabe todo. Enseguida procede a mostrar un respeto y un amor semejante por los libros. Le pide a Peter Kien un prestado. Peter Kien cree en el saber. Busca en su biblioteca un libro de infancia que considera apropiado para la mentalidad de Therese. Luego la encuentra leyendo ese libro con todo respeto, con unos delicados guantes cubriendo sus rudas manos para no estropear ese objeto sagrado. Therese ama también a los libros. Peter Kien empieza a respetar a su criada. Guiado por los consejos que encuentra en Confucio, el sabio sinólogo decide que su deber es casarse con ella. El matrimonio se realiza. Therese es ahora dueña también de la casa que Peter Kien, dedicado por completo al estudio, no abandona ni siquiera para asistir a algún congreso de sabios sinólogos, que sólo lo conocen por los ensayos que lo han convertido en una indiscutible autoridad en su materia.

El Hombre-libro y la burda criada, la absoluta entrega al saber y la obstinada decisión que llevará finalmente a tener un mundo propio, un lugar en el mundo. Cuando llega el momento de cumplir con su deberes maritales, Peter Kien cubre suntuosamente de libros el estrecho sofá-cama en el que tomará a su esposa. Esta tira violentamente los libros al suelo, ocupa el diván y deja a su marido llorando en el baño como un niño, mientras los libros conocen el polvo del suelo. El matrimonio se convierte en una desigual lucha de voluntades. No es difícil saber que Peter Kien será derrota-

do por Therese. La biblioteca cede el paso cada vez más a una verdadera casa habitación. Al borde de la derrota total, Peter Kien opta por un último acto heroico: pone al revés sus libros de manera que los lomos queden hacia atrás y sólo se vean las espejeantes hojas indistintas entre sí. La biblioteca ya no está formada por libros individuales que forman un conjunto: es una Masa indiferenciada y por tanto también un ejército. No ha sido fácil formarlos. Schopenhauer, por ejemplo, se ha negado a estar sin su personalidad propia junto a Schelling, su enemigo de siempre. Pero Peter Kien sabe que debe oponerse, para bien suyo, hasta a la voluntad independiente de los autores. Subido a la escalera de su biblioteca, arenga a sus libros convertidos en ejército. Se libra una batalla y ellos deben estar listos para combatir sin ninguna diferencia individual. El resultado del combate se anticipa cuando Peter Kien se desploma de la escalera llevado por la misma intensidad de su arenga. Por lo pronto, hay que retirarse del campo de batalla, la mejor táctica militar lo aconseja así.

Para entonces no cabe duda de en qué terreno nos encontramos y éste es sobrecogedor, nos abruma e impresiona hasta ser difícil proseguir la lectura y hasta hacer imposible dejarla. Fascinados y aterrorizados comprobamos que la novela se ha convertido en una ventana desde la que espiamos la conducta de los locos. Y ahora la comedia de la locura, para Peter Kien que encerrado en su biblioteca estaba dispuesto a entregarse al conocimiento y preservarse de todo contacto con el mundo, se desarrollará en gran parte fuera del departamento. La multiplicidad de caracteres y puntos de vista invade la novela. Peter Kien lleva su biblioteca en la cabeza, después de todo. Con un burdo papel de estraza bajo el brazo en el que, imaginariamente, están todos sus libros, pasa los días caminando sin rumbo y por las noches alquila habitaciones en distintos hoteles baratos, saca de su envoltura sus libros y acomoda cuidadosamente su biblioteca. En sus vagabundeos diurnos por la ciudad, entra en contacto con muchos de los grotescos y no menos locos personajes que pueblan los bajos fondos de Viena y que se aprestan, por supuesto, a sacar provecho del loco que lleva su biblioteca bajo el brazo.

Los sucesos siguen siendo dolorosos, terribles y cómicos. Entre las prostitutas, los borrachos, los ladrones, destaca un enano que sueña con ser campeón mundial de ajedrez y juega a veces con los clientes de la prostituta bajo cuyo camastro la escucha ejercer sus funciones. Este enano, llamado de Fischerle, ve, de una manera igual a la de Therese, las posibilidades que ofrece la locura de Peter Kien y se apresura a ofrecerle sus servicios. Por supuesto, Peter Kien cae en el engaño: Fischerle es un alma gemela. Todas las noches él lo ayudará religiosa y meticulosamente en la cansada tarea de desempacar y ordenar sus libros. Pero Fischerle también sabe cómo sacar provecho de sus servicios. Mientras sueña con imaginarios combates en los que llega hasta ser campeón mundial de ajedrez, en el campo de la "realidad" entra en contacto con Therese que ya vive como dueña y señora en el antiguo departamento del Hombre-libro y se ha hecho amante de otro personaje con su correspondiente locura: el conserje del edificio que atesora entre sus recuerdos la feliz época en que no vivía solo en su covacha de conserje, sino que era el amante y dueño absoluto de su hija hasta que ésta murió por los malos tratos de él y que, antes de irse a vivir con Therese, estaba siempre de rodillas en la portería del edificio espionando por el ojo de la cerradura las entradas y



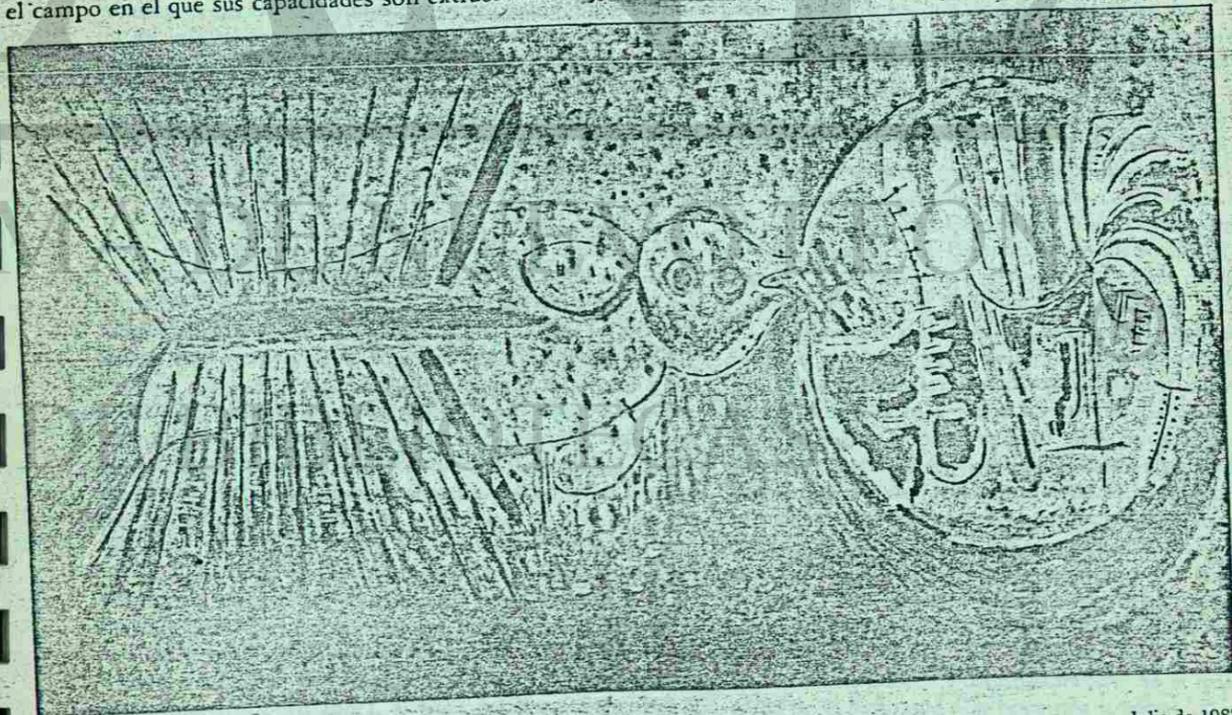
calidas de los inquilinos, como todo conserje con un verdadero sentido de su oficio en cualquier gran ciudad. Fischerle forma una suerte de banda a base de prostitutas, viejas y viejos mendigos, amigos suyos en los siniestros cafés de los bajos fondos y con la complicidad de Therese la biblioteca de Peter Kien empieza a ser empeñada en la casa de préstamos de Viena bautizada con el nombre de "Teresiana", en honor de la emperatriz María Teresa.

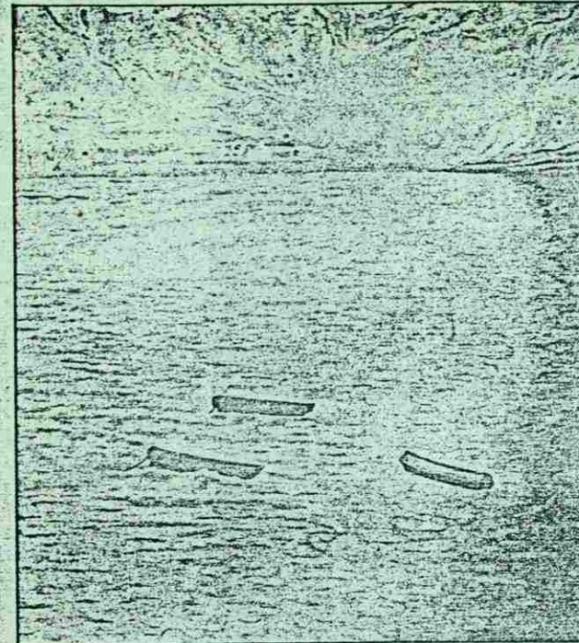
Pero, sin embargo, Fischerle le tiene una cierta simpatía al sinólogo cuya locura está permitiéndole que el sueño de realizar la suya prospere haciéndole imaginar que ahora la riqueza obtenida con el empeño de los libros podrá hacer que se traslade a América para retar al campeón mundial de ajedrez. Un sastre, con el que entabla amistad, lo convertirá en un apuesto ajedrecista gracias a sus habilidades para cambiar su fisonomía y Fischerle que se supone ya Fischer, nuevo campeón de ajedrez y descuida el negocio de los libros abandonándolo definitivamente al advertir que Peter Kien lo está arruinando comprando a la banda organizada por Fischerle los libros que ellos llevaban a empeñar para que no tengan un destino tan triste, abandonados en el "Teresiano", antes de en sus sueños partir para América, le pone un telegrama al hermano de Peter Kien, del que Fischerle ha oído hablar al propio Peter Kien en el que dice: "Me estoy volviendo chiflado", como si fuera Peter Kien quien envía el telegrama.

Este hermano, llamado George, es un doctor que vive en París como un *bon vivant*, al que Peter Kien desprecia y que ha abandonado la ginecología para dedicarse a la psiquiatría por un mero accidente. Cuando visitaba como amante a la mujer de un banquero, el marido llegó inesperadamente y la mujer tuvo que presentarlo como un médico que había ido a ver al hermano del banquero, recluido en un pabellón de la casa porque está loco. Su locura consiste en sentirse gorila. El mundo de la ciencia supone que George Kien abandonó la ginecología para convertirse en psiquiatra porque éste es el campo en el que sus capacidades son extraordinarias y,

como Peter en el campo de la sinología, es reconocido y aplaudido mundialmente, con la diferencia de que George goza con su éxito dentro del mundo. Sus apasionados admiradores y discípulos asisten asombrados o conocen a distancia las milagrosas curaciones mediante las que George Kien trae de nuevo a la realidad a los locos. Pero George Kien los engaña a todos. Su secreto como psiquiatra, la auténtica razón por la que abandonó la ginecología, es que, durante su forzada visita al hermano del banquero, se quedó fascinado con el loco que se sentía gorila hasta el grado en que logró, a base de paciencia, admiración y comprensión, entender y hablar por completo el lenguaje del loco mediante el recurso de identificarse totalmente con la locura que lo hacía sentirse gorila. Así, su verdadera pasión, su convicción más firme, no está del lado de la razón sino del de la locura. Para George Kien los locos están en lo cierto, no han descendido en la escala humana sino que han ascendido hasta el punto más alto de ella: lograr que en él los extremos se toquen, dejar el carácter humano y volver a ser animales. El desprecia a los locos que logra "curar". Habla perfectamente con sus "enfermos", los visita de continuo llevado por el placer que le proporciona el conocimiento que ellos poseen y sus admiradores ven en este hecho el aspecto humanitario del gran científico. Cuando George lee el telegrama que le envió Fischerle decide ir a ver a su hermano porque advierte que él jamás emplearía la palabra "chiflado" en vez de loco, a pesar de que, desde luego, hace mucho que la pureza de Peter Kien lo ha decidido a romper toda relación con ese hermano que vive entregado a los placeres de un mundo ajeno al puro conocimiento.

Al llegar George al edificio donde está el departamento de su hermano, la situación es crítica. Peter, cuyo dinero se ha terminado y ha sido abandonado por Fischerle, ya no realiza trabajos de sinología sino que ha pasado a ocupar el lugar del conserje que vive con Therese en la casa de él y está de rodillas todo el día espiando a los inquilinos por el ojo de la cerradura. Sin ningún esfuerzo, Georges Kien vuelve a



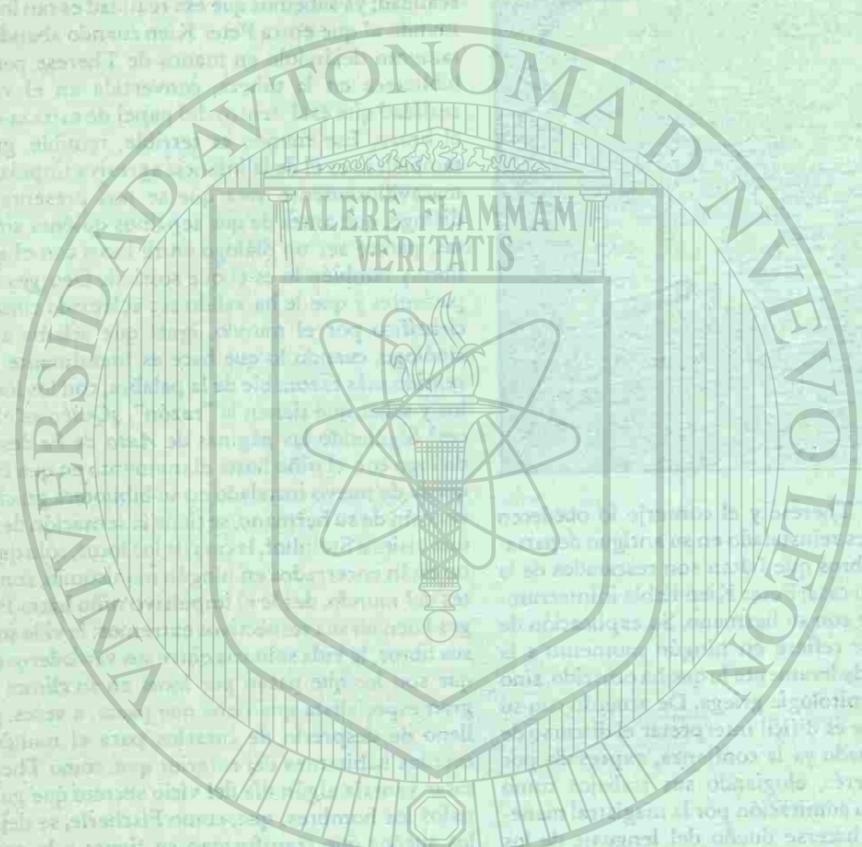


U
poner todo en orden. Therese y el conserje lo obedecen aterrados. Peter Kien es reinstalado en su antiguo departamento-biblioteca. Los libros que faltan son rescatados de la casa de empeños. En su casa, Peter Kien habla ininterrumpida y maniáticamente con su hermano. Su explicación de todo lo ocurrido no se refiere en ningún momento a la realidad, no cuenta verdaderamente lo que ha ocurrido, sino que es trasladada a la mitología griega. De acuerdo con su sistema a Georges no le es difícil interpretar el discurso de su hermano. Se ha ganado ya la confianza, expresada por supuesto como desinterés, elogiando sus trabajos como sinólogo, expresando su admiración por la magistral manera en que ha logrado hacerse dueño del lenguaje de los sabios chinos de la antigüedad para reconstruir lo que sería el equivalente de los textos presocráticos. Peter Kien no se interesa por esos elogios, pero en cambio empieza a hablar de su propio caso en términos de ejemplos de la mitología griega. Georges sabe a qué corresponde cada uno de los ejemplos escogidos. El lenguaje de la razón sirve a la locura e interpretar en términos de locura el lenguaje de la razón debe conducir a la curación. Pero tal vez también todo diálogo es un diálogo entre locos. La novela empezó cuando un niño le habla a Peter Kien, que ha sacado a pasear sus libros, en una forma que puede tomarme por un diálogo entre locos cuando no se sabe quiénes son los que hablan. Poco a poco se aclara, pero los intereses infantiles y los intereses maduros de un científico como Peter Kien que resulta ser uno de los protagonistas del diálogo y habla con el niño son, en su distancia real, sorprendentemente parecidos en los dos, sin que tengan ningún otro punto de contacto, les interesa la ficción de la realidad encerrada en los libros. El niño la ama como representación de la realidad; Peter Kien como la realidad encerrada en el objeto que son los libros. Cuando de acuerdo con la promesa que le ha hecho Peter Kien al niño, que vive en su mismo edificio, va a visitarlo para que le enseñe los grabados de alguno de sus libros, Therese ya vive en el departamento y lo despide de mala manera. Pero ahora, al final del libro, Peter Kien,

habiendo ya despedido a su hermano después de prometerle que no le escribirá pues no tiene tiempo para ello; habiendo sido dejado en su biblioteca por su hermano que también tiene prisa por regresar a estar entre sus pacientes —¿sus colegas?— que lo esperan, se encuentra de nuevo entre sus libros. Ya sabemos que para él tienen una cambiante y viva realidad; ya sabemos que esa realidad es tan loca como la del mundo al que entra Peter Kien cuando abandona su departamento dejándolo en manos de Therese para llevarse su biblioteca en la cabeza, convertida en el vacío lleno de realidad que está dentro del papel de estraza que lleva bajo el brazo. Ese mundo es terrible, temible, grotesco. Pero también lo es el de la infancia agresiva impulsiva, terrible o maravillosamente viva que se nos presenta en el breve diálogo, que antes de que sepamos quiénes son sus agonistas, parece ser un diálogo entre locos con el que se abre el libro y también lo es el que sostiene Georges Kien con sus pacientes y que le ha valido ser aclamado como un notable científico por el mundo, igual que aclama a Peter como sinólogo, cuando lo que hace es literalmente hablar, en el sentido más razonable de la palabra, con los locos, admirarlos y saber que tienen la "razón". ¿Quién es el loco entonces? Siguiendo las páginas de *Auto de Fe* desde el primer diálogo con el niño hasta el momento en que Peter Kien se queda de nuevo instalado en su biblioteca gracias a la intervención de su hermano, se tiene la sensación de haber hecho una visita a Steinhof, la casa de los locos, sólo que estos locos no están encerrados en ningún manicomio, son los habitantes del mundo, desde el impulsivo niño hasta Peter y Georges Kien en sus respectivos extremos: la vida solitaria entre sus libros, la vida solitaria entre sus verdaderos compañeros que son los que pasan por locos en su clínica mientras el gran especialista que tiene que pasar, a veces, por el dolor lleno de desprecio de curarlos para el mundo, hasta los cuerdos habitantes del exterior que, como Therese, espera sacar ventaja algún día del vicio secreto que guía la vida de todos los hombres, que, como Fischerle, se deja llevar por los sueños que transforman su figura y lo convierten en campeón mundial de ajedrez, que como el conserje del edificio en que vive Peter Kien espía el mundo por un agujero y recuerda los tiempos felices en que usaba a su hija de acuerdo con su libre voluntad. Y, finalmente, solo en su biblioteca, dueño otra vez del campo del saber, Peter Kien se pone a jugar, como jugaría un niño, con unos cerillos en el último breve capítulo. Quema su biblioteca y se quema junto con ella. "Las actas se queman, todas las actas". El saber se destruye a sí mismo y destruye el saber en medio de un ataque de risa ¿loca?

Libro de difícil y maravillosa lectura. Sus páginas son tan densas que muchas veces resultan casi insoportables a través de esa mezcla en que lo maravilloso se convierte en terrible, en su locura todos los personajes desde el niño hasta los sabios y los locos soñadores son sobrecogedores por su capacidad de resultar inevitablemente consecuentes. Tan loco está Peter Kien en su aislamiento como Therese en su empecinado propósito, tan loco está Georges Kien como los locos que para él poseen la verdad, locos están cada uno de los personajes y, sin embargo, al entrar al ámbito de la locura, Elías Canetti logra presentarlo como el espejo, el puro y despiadado espejo, el indiferente espejo de la razón que alimenta su arte. No podemos dejar de pensar en Rainer Maria Rilke: "Porque lo terrible no es más que ese grado de lo bello que aún podemos soportar". □

El libro de poesía de Carlos Fuentes es un libro de poesía que no se puede leer en un solo día. Es un libro que se lee y se relee, que se vive y se siente. Fuentes es un poeta que sabe lo que habla, que sabe lo que siente, que sabe lo que vive. Su poesía es una poesía que se vive y se siente, que se lee y se relee.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCION GENERAL

El libro de poesía de Carlos Fuentes es un libro de poesía que no se puede leer en un solo día. Es un libro que se lee y se relee, que se vive y se siente. Fuentes es un poeta que sabe lo que habla, que sabe lo que siente, que sabe lo que vive. Su poesía es una poesía que se vive y se siente, que se lee y se relee.

El libro de poesía de Carlos Fuentes es un libro de poesía que no se puede leer en un solo día. Es un libro que se lee y se relee, que se vive y se siente. Fuentes es un poeta que sabe lo que habla, que sabe lo que siente, que sabe lo que vive. Su poesía es una poesía que se vive y se siente, que se lee y se relee.

Maceta

del Fondo de Cultura Económica



■ Octavio Paz: El peregrino en su patria

■ Ezra Pound: Canto CXX

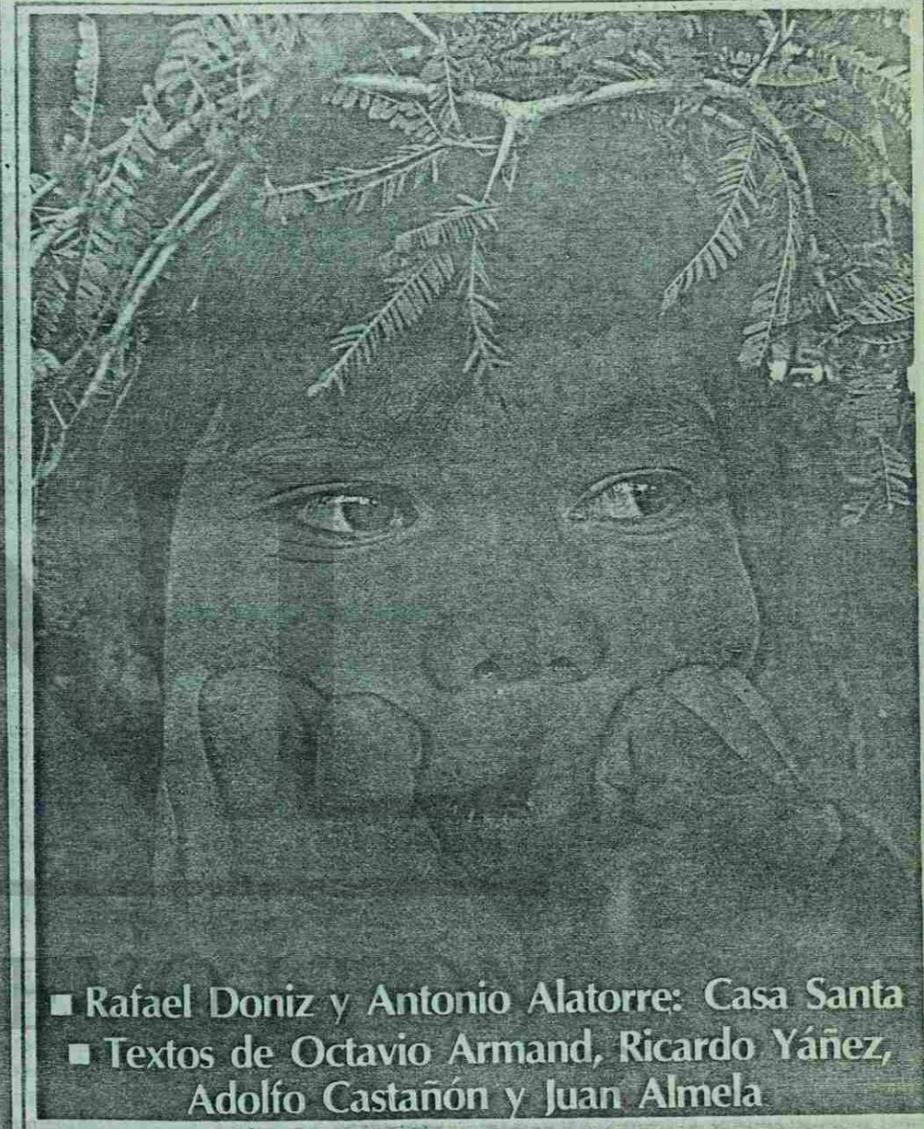
■ Juan Rulfo visto por Cobo Borda

Carlos Fuentes: Cristóbal Nonato

Poemas de Gonzalo Rojas, José Luis Rivas, G. Rothschuh, Elsa Torres y A. Sarignana

Gerardo Deniz: El Goethe de Cansinos

\$ 500.00



■ Rafael Doniz y Antonio Alatorre: Casa Santa
■ Textos de Octavio Armand, Ricardo Yáñez, Adolfo Castañón y Juan Almela

Nueva época

Número 190

Octubre de 1986

Escribir: incendiar

Alejandro Katz

Cuando por fin las llamas lo alcanzaron se echó a reír a carcajadas, como jamás en su vida había reído.

Eliás Canetti. Auto de fe

El juego de ojos –tercer tomo de las memorias de Eliás Canetti– es mentiroso. Esto era sin duda inevitable. No me refiero, claro está, a que Canetti falte a la verdad, tampoco a que la verdad haga falta en esa obra. Ni siquiera pienso en el volumen completo. Más modesta, mi queja, mi observación atañe a lo dicho en pocas líneas (aunque quizá esto comprenda todo el libro, todos los libros). En la primera página de *El juego de ojos* Canetti escribe: “*Kant se incendia* –así se titulaba entonces mi novela– me había dejado convertido en un desierto. La quema de los libros era algo que no podía perdonarme”. Y, más adelante: “El hecho de que ellos perecieran en las llamas lo sentí como si me hubiera ocurrido a mí mismo. Tenía la sensación de haber sacrificado no sólo mis propios libros, sino también los del mundo entero, pues la biblioteca del sinólogo albergaba todo cuanto poseía importancia para el mundo, albergaba los libros de todas las religiones, los libros de las literaturas orientales en su totalidad, los de las occidentales sólo en la medida en que hubieran conservado un mínimo de vida.”

Antes de Canetti nadie lamentó el incendio de una biblioteca. Y si la historia nos recordara que alguien se atrevió a hacerlo alguna vez, deplorando que las llamas devoraran la memoria de la humanidad, ella misma nos recuerda igualmente la respuesta: “Déjala arder, dice alguien, es una memoria de infamias”. “Déjala arder” es también la sentencia de otra edad y de otra geografía: “Déjala arder: o bien los libros que contiene repiten el libro, y son innecesarios, o bien lo traicionan, y son inexistentes”.

La imagen de la biblioteca en llamas convoca afectos contrarios: es la consumación del saber y es asimismo la mayor traición que éste puede sufrir: no hay herejía, ya lo hemos aprendido, sin la vocación hereje del inquisidor.

No es difícil aceptar que si en el principio la biblioteca construye el orden, luego, muy pronto, lo aniquila. Ordenar sus volúmenes es, como quiere Borges, ejercer con humildad el arte de la crítica; mas la biblioteca misma se ocupa de acabar con la ilusión de la taxonomía. Todo aquel que convive con una biblioteca lo sabe: ésta prolifera, el orden de ayer es

el caos de hoy y la advertencia de un mañana igualmente caótico, y ello no sólo por la incorporación de nuevos tomos, sino también, sobre todo, porque nadie fluye dos veces por la misma página, porque ninguna página acepta dos veces la misma lectura: todas las inquisiciones son siempre otras inquisiciones.

Cuando la biblioteca deviene total –y toda biblioteca lo es en ocasiones– el deseo de lectura es deseo de fuego: deseo de comunión, de com-penetrarse con lo ya dicho, de consumir en lo ya escrito. Es deseo asimismo de

suficiente causa para desconfiar de ese lamento.

Eliás Cannetti, un joven de escasos veinte años, sabe, sin saber por qué –pero esto no interesa–, que su destino serán, son las letras. No es una revelación, no es una conversión; él no adopta la fe de las letras; es, en todo caso, adoptado por ellas. Un tema lo obsiona, y presente (aceptar su certeza parece excesivo) que le dedicará toda su vida. Descubre así que perderá su vida, que ésta será desde entonces



fin, de instalar de una vez y para siempre el punto final. Es deseo, por último, de cancelación: acabar con la biblioteca es destruir el pasado. Pero los monstruos del logos engendran la astucia de la memoria: suprimir la historia es actualizarla, es repetirla en las innumerables bibliotecas que ya fueron quemadas.

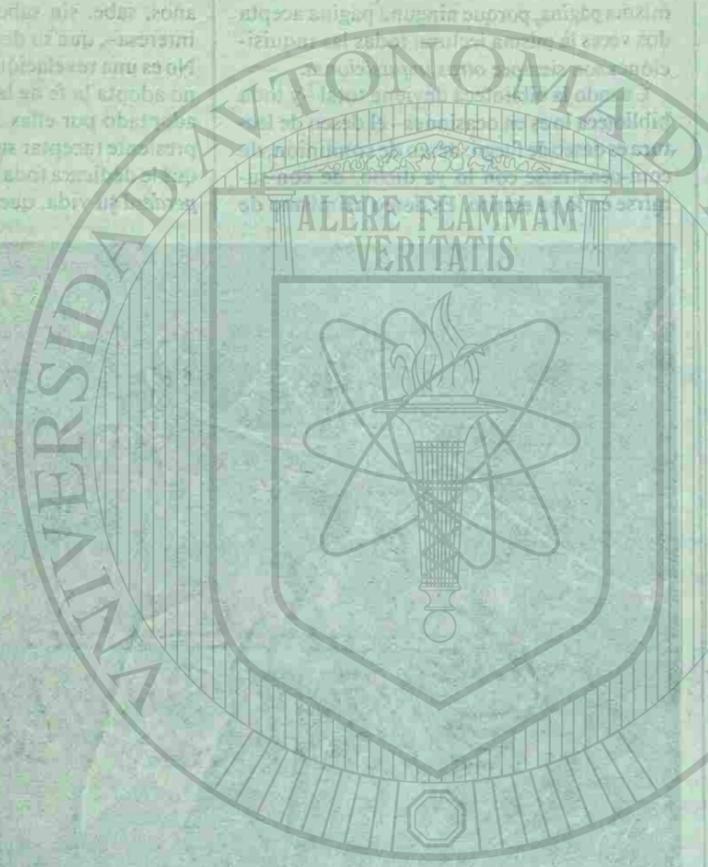
El lamento de Canetti se torna así imposible. Quiero decir: no se trata de que él no lo haya pronunciado, sino de que pronunciarlo es imposible y, por tanto, en el inicio de *El juego de ojos* se oculta una afortunada mentira: Canetti escribe, a sabiendas, lo que no puede ser escrito.

No indago aquí los motivos de Canetti sino las razones de esa imposibilidad. Conviene sin embargo anotar que él incendió la biblioteca de Kien y luego, sólo luego, lamentó haberlo hecho; hay en ello, intuyo,

de su tema y de su oficio, no suya. Dice tener paciencia. En realidad no puede dejar de tenerla.

Todos aquellos que han padecido ese destino compartieron una igual escena: una mesa, oscura, quizá recostada sobre una ventana, quizá iluminada por una pequeña lámpara de pie. Sobre ella, papeles. Detrás, a los costados, estantes repletos de libros. Quien escribe gira sobre sí, escoge un volumen, lo consulta, lo devuelve a su sitio: los libros pueden quedar por un rato encima de la mesa, pero él sabe que ése no es su sitio, que si están allí es provisionalmente. Todos los que han padecido ese destino comparten una voluntad: que la hoja en que escriben no participe del mismo espacio que los libros ya escritos. Éstos pueden estar allí, es más, deben estar allí, pero no deben ser vistos.

Me pregunto por qué y ensayo una primera



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO

DIRECCION GENERAL

Alejandro Katz

Cuando se trata de libros, el orden, luego, muy pronto, lo adquiere. Ordenar sus volúmenes es como darle fuerza a la biblioteca misma. El arte de la lectura, más que el arte de la escritura, es el arte de guardar. Todo aquel que vive con una biblioteca debe saber que el orden de sus libros es el orden de su vida.

Me es difícil aceptar que si en el principio la biblioteca construye el orden, luego, muy pronto, lo adquiere. Ordenar sus volúmenes es como darle fuerza a la biblioteca misma. El arte de la lectura, más que el arte de la escritura, es el arte de guardar. Todo aquel que vive con una biblioteca debe saber que el orden de sus libros es el orden de su vida.

respuesta: porque quien escribe lo hace por vanidad, y ésta no es solidaria del genio. No me convence y ensayo otra: porque quien escribe lo hace por necesidad, y no soportaría encontrar esa necesidad ya satisfecha en páginas ajenas. Tampoco me convence. No diré que encuentro la respuesta, pero aventuro una que tiene al menos la virtud o, más simplemente, la ventaja de ignorar los insondables motivos de la escritura. Es ésta.

Ese joven de veinte años no está ahora en su mesa. Sentado en una esquina de la sala, conversa con alguien. Su interlocutor parte y la atención del joven, ya libre, permanece indiferente durante unos minutos. Luego, el azar, el misterioso azar, fija su vista en la biblioteca. Esta es pequeña. No cubriría ninguno de los hexágonos de la de Babel ni llenaría ninguno de los estantes de la de Alejandría. De todos modos es inmensa: él sabe que nunca agotará su prolíficos volúmenes.

Su vista se posa primero en los presocráticos, edición Diels-Krañz. La observa, fascinado primero, luego con repugnancia. Vacila y deja que su mirada resbale —ésta es la palabra— hasta Schopenhauer, el hermoso tomo empastado de *Ueber die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichen den grunde* (edición de 1813). Igual: de la fascinación a la repugnancia, y el mismo devenir de la mirada, que esta vez se detiene más rápidamente. Es ahora Nietzsche, compañero de Schopenhauer: *Ecce Homo*; luego, *Zur Genealogie der Moral*. La fascinación y el asco se repiten cada vez con mayor intensidad. Es ya incapaz de recorrer con la vista un estante completo, pasa de libro a libro, de tomo a tomo. Está alienado.

En un instante de lucidez, que sabe aprovechar, se dirige a su mesa, se sienta. Los libros han quedado atrás, a los costados, en el sitio que les corresponde; fuera del alcance de su vista —quiero decir, fuera de él.

Que los ortodoxos aclamen la unánime pertinencia de la biblioteca es algo previsible. Subyugados por la ilusión de un Orden, suponen que cada nuevo tomo justificará a los precedentes, será justificado por los que vendrán. Él recordó, empero, que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres. No menos abominables, se dijo, no menos inevitables son los libros, que multiplican innecesariamente los horripilantes mundos. No menos impronunciado es la sentencia de Canetti, pensó; sólo la risa de Kien es posible, pues escribir un texto, una línea, es incendiar bibliotecas.

Armando Sarignana

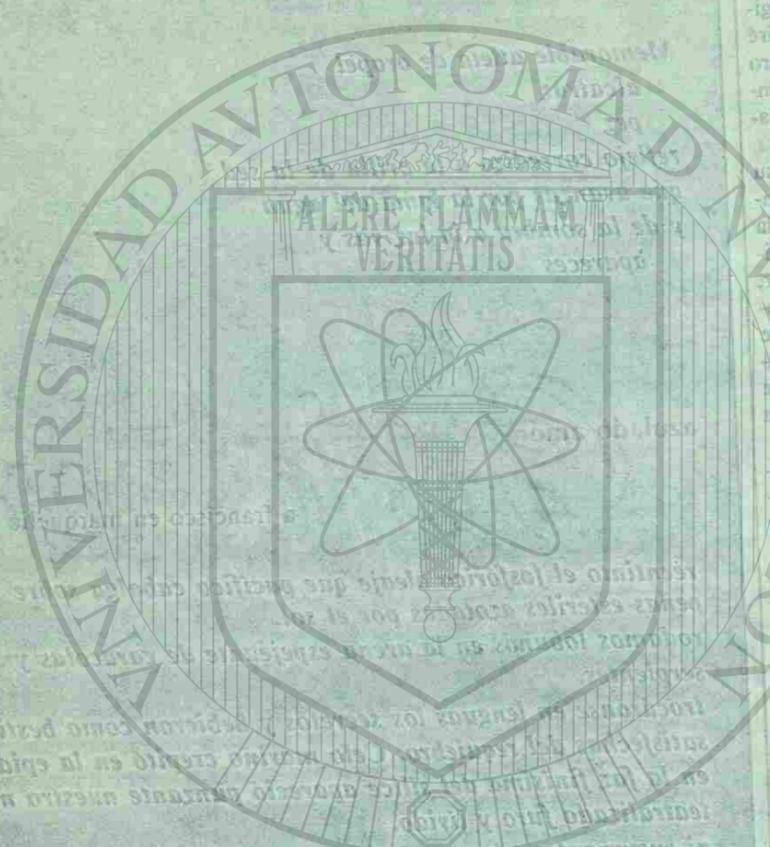
boceto

*Memorable atleta de oropel
alcastraz
pez
reflejo corridizo a la orilla de la sed
que avanzas por la lama del agua
y de la sombra a la luz vas y
apareces*

azulado amor

a francisco en marquelia

*reentinto el fosfórico oleaje que pacífico cabalga sobre
peñas estériles azotadas por el sol.
rodamos lobunos en la arena espejeante de caracolas y
serpientes.
trocáronse en lenguas los secretos y bebieron como bestias
satisfechas del requiebro. Celo marino crepité en la epidermis.
en la faz finísima del sílice apareció punzante nuestro mar
teatralizado furo y lívido.
ni susurrantes tritones-sirena ni moluscoides de fragatas
hundidas invoqué. Sólo, remiendo los días de agua y tierra,
ansioso de volver a ser en él, a su lado.*



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

ELÍAS CANETTI

EXCELSIOR Domingo 31 de Agosto de 1986

La búsqueda de la perfección en la palabra

Mi productividad nace en última instancia, de la más inmediata admiración hacia la vida, el diario e inagotable asombro ante ella.
RILKE

SERGIO NUDELSTEJER

En una pequeña vivienda de Viena, en la calle Hagenbergstrasse, desde la cual se divisa el manicomio de Steinhof, un hombre de pequeña estatura escribe allá por el año 1930 una novela. Tiene veinticinco años y se trata de la primera de un ciclo de ocho novelas, una especie de *Comédie Humaine*. Escribe en alemán a pesar que de niño, en su lugar natal de Rustschuk, la ciudad del Danubio, hablaba búlgaro, y en la casa de sus padres el judeo-español, la lengua que llevaron a los Balcanes aquellos sefaraditas expulsados de la península ibérica. E incluso antes del alemán aprendió inglés y francés ya que los padres emigraron a Manchester cuando él tenía sólo seis años.

Así lo cuenta el escritor Elías Canetti en sus obras autobiográficas, sirviéndose precisamente del alemán que realmente aprendió en quinto lugar, pero en el que sin embargo, escribiría toda su obra. Hoy en día, Canetti, premio Nobel de Literatura 1981 se encuentra trabajando en el cuarto tomo de su autobiografía, siguiendo la misma línea de *La lengua absuelta*, un autorretrato de infancia que abarca el periodo 1905-1911; *La antorcha al oído*, que va de los años 1921 a 1931 y *El juego de ojos con el que cubre la etapa de su vida en los años 1931 a 1937*.

Aunque en 1973 nos dio a conocer un impresionante carnet de notas que abarcan el periodo de 1942 a 1972 bajo el sugerente título de *La provincia del hombre*, se señala que en la obra en la que viene trabajando en su estudio en Londres, recoge los recuerdos de una época pletórica de acontecimientos, tanto para el mundo como para el propio autor, quien ha dejado en todos los libros antes mencionados un sentido del exilio como su tema central. Elías Canetti, al igual que el poeta polaco Czeslaw Milosz, premio Nobel 1980, son sensibili-

dades supervivientes de la cultura europea de la pre-guerra. Las obras de Canetti reflejan, a pesar de su gran diversidad, su profunda pasión por tres escritores en lengua alemana: Karl Kraus, Franz Kafka y Herman Broch. Ha escrito y publicado acerca de cada uno de esos tres escritores, dispuesto claramente a emular a cada uno de ellos. A Kafka en *Auto de Fe* y *El otro proceso*; a Herman Broch en *Masa y poder* y a Karl Kraus en un ensayo que le dedicó en *La conciencia de las palabras*.





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE

En el libro *La lengua absuelta*, su retrato de infancia, Canetti escoge para contarnos su vida; hace hincapié en los por él admirados, aquellos de los que ha aprendido. Relata cómo marcharon las cosas y no justamente contra él; la suya es una historia de la liberación; una meta, un lenguaje, una lengua liberada para vagar por el mundo. Canetti está ansioso por hacer justicia a cada una de sus admiraciones, lo que es un modo de mantener a alguien con vida. Típicamente, Canetti también quiere decirnoslo literalmente. Mostrándonos su acostumbrada mala voluntad a reconciliarse con la extinción, Canetti recuerda un maestro suyo, en un internado donde estudió y llega a la conclusión: "En caso de que todavía hoy siga en este mundo, a los noventa o cien años, me gustaría que supiera que me inclino ante él".

Este primer volumen de su biografía —al que seguiría después *La antorcha al oído*— está dominado por la historia de una profunda admiración, la de Canetti por su madre. Es el retrato de uno de los grandes progenitores-maestros, de alguien apasionado de la alta cultura europea, confiadamente entregado al trabajo antes del momento en que el tiempo convirtió a ese progenitor en un tirano egoísta, frente a un niño y joven con precocidad y serio ardor intelectual. Es en esta obra donde podemos comprobar cómo el lenguaje es el medio para su pasión; palabras y más palabras, cada una con un sentido y con su expresión precisa.

El año de 1935, después de obtener su doctorado en química, Elías Canetti publicó su única novela *Auto de Fe*. En esta obra nos describe a un hombre ingenioso, embrutecido por los libros que ha ido acumulando en su biblioteca y que tiene que sufrir todo un poema de humillaciones.

El serenamente célibe profesor Kien, un afamado sinólogo, vive recluido en su buhardilla con sus veinticinco mil libros, libros de todos los temas, que alimentan una mente inextinguible de avidez. No sabe cuán horrible es la vida; no lo sabrá sino hasta que se vea separado de sus libros. Aparece en su vida una mujer, generalmente identificada con el principio de la antimente y lo antiintelectual. El retraído estudioso encerrado en su cielo, se casa con su ama de llaves, un personaje monstruoso, y se ve lanzado al mundo. Cuando al final de la novela, Kien vuelve a tomar posesión del cielo del que se ha visto exiliado, su propio hogar y sus numerosos libros, es para quemar su biblioteca y autodestruirse a sí mismo con ella.

Inconscientemente, este tema de bibliomanía más que otra forma de locura que niega el derecho del prójimo a existir, puede haberle sido además sugerido a Canetti por la quema de libros hecha por los nazis en 1934. A este respecto, *Auto de Fe* quizá sea inconscientemente profética; acosado ya por las premoniciones del holocausto y de las cámaras de gas de Auschwitz. Además, *Auto de Fe* es una especie de alegoría de un género literario similar al de *El proceso* y *El castillo* de Kafka, o en el otro lado de Alfred Kubin, así como en las novelas suizas de Robert Wolser de las que se sabe todas ellas influyeron en Kafka después de su primer encuentro con Kubin en Praga.

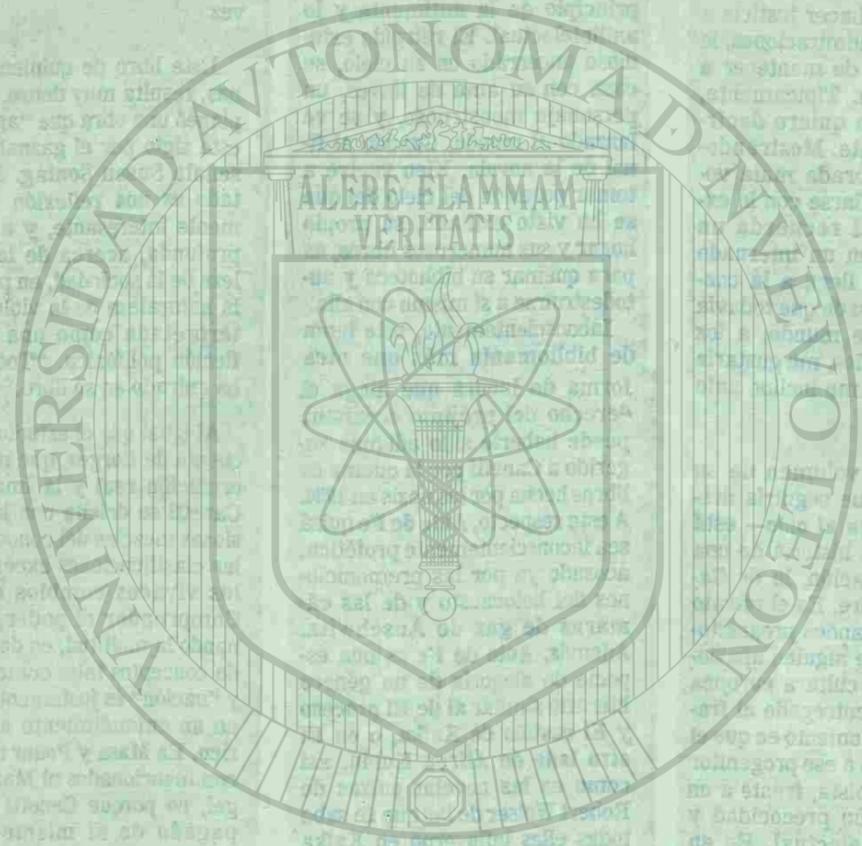
Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, Elías Canetti huye a Inglaterra y allí permanece, encerrado en sus pensamientos por un cuarto de siglo. El resultado de ese encierro es su magna obra *Masa y poder* que publicó en 1960. Es una especie de *Anatomía de la Melancolía* del posholocausto, endeudado con Freud, Frazer, Burton, Gandhi y Jung. En esta obra la labor de Canetti está plena de observa-

ciones idiosincráticas: "el fuego es peligroso para los seres humanos como lo es para los animales —señala; es el símbolo más antiguo y extraño de las masas". Adolfo Hitler aparece en cada página, pero Canetti comprende el valor del silencio. En los muchos ejemplos que ofrece de poder autocrático, el Führer es mencionado sólo una vez.

Este libro de quinientas páginas, resulta muy denso. El autor planeó una obra que "agarrase a este siglo por el gaznate" como señala Susan Sontag. El resultado es una reflexión inmensamente interesante, y a menudo profunda, acerca de la naturaleza de la sociedad, en particular la naturaleza de la violencia, interpretada como una obra de ficción polifónica. "Todo", dice, ha entrado en su libro.

Al igual que el estudioso de un cuento de Borges, que mezcla la erudición real y la imaginaria, Canetti se deleita con las fantásticas mezclas del conocimiento, las clasificaciones excéntricas y los vivaces cambios de tono. Comprender el poder, examinando la multitud, en detrimento de conceptos tales como "clase" y "nación" es justamente insistir en un entendimiento antihistórico. En *Masa y Poder* no aparecen mencionados ni Marx ni Hegel, no porque Canetti esté tan pagado de sí mismo que no quiera dejar caer los nombres usuales, sino debido a las implicaciones del enfoque de Canetti que son tajantemente antihegelianas y antimarxistas. Su método antihistórico y su temperamento políticamente conservador acercan a Canetti más bien a Freud, aunque no es en modo





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO
DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA

51

EL ABISMO

La Cultura al Día

FUNDADOR:
RAFAEL ALDUCIN

DIRECTOR GENERAL:
REGINO DIAZ REDONDO

MEXICO, D. F. · DOMINGO 31 DE AGOSTO DE 1986

GERENTE GENERAL:
JUVENTINO OLIVERA LOPEZ

NUMERO 25.2

alguno un freudiano. Canetti es más bien lo que Freud hubiese sido de no ser siquiatra, llegando Canetti a conclusiones totalmente distintas acerca de la sicología de grupo y de la conformación del ego.

¿Cómo se domestica una muchedumbre; cómo se llega a su grado de erupción; qué asegura su permanencia; cómo sobrevive a través del fuego de la destrucción? Estas son las interrogantes básicas de esta obra. Elías Canetti es el poeta de la desconfianza en el poder, narrador de esta desconfianza, sociólogo de este vacío que el poder crea en nosotros.

Particularmente en una de sus obras: Las voces de Marrakesh Canetti destaca el órgano del moralista, el oído, y resta importancia al ojo. Mas junto a ello, nos ha mostrado su profundo don del manejo de la palabra con precisión, inclusive con pasión por la perfección de lo descrito, buscando y hurgando en el léxico hasta encontrar la palabra apropiada, indicada, que describa lo que su mente ha captado y desea transmitir al lector. Esto lo apreciamos sobre todo en sus tres tomos autobiográficos, donde hace gala de un fácil manejo del idioma y la selección de cada una de las palabras para describirnos las imágenes, no sólo con pulcritud, sino, yo diría, con genialidad literaria.

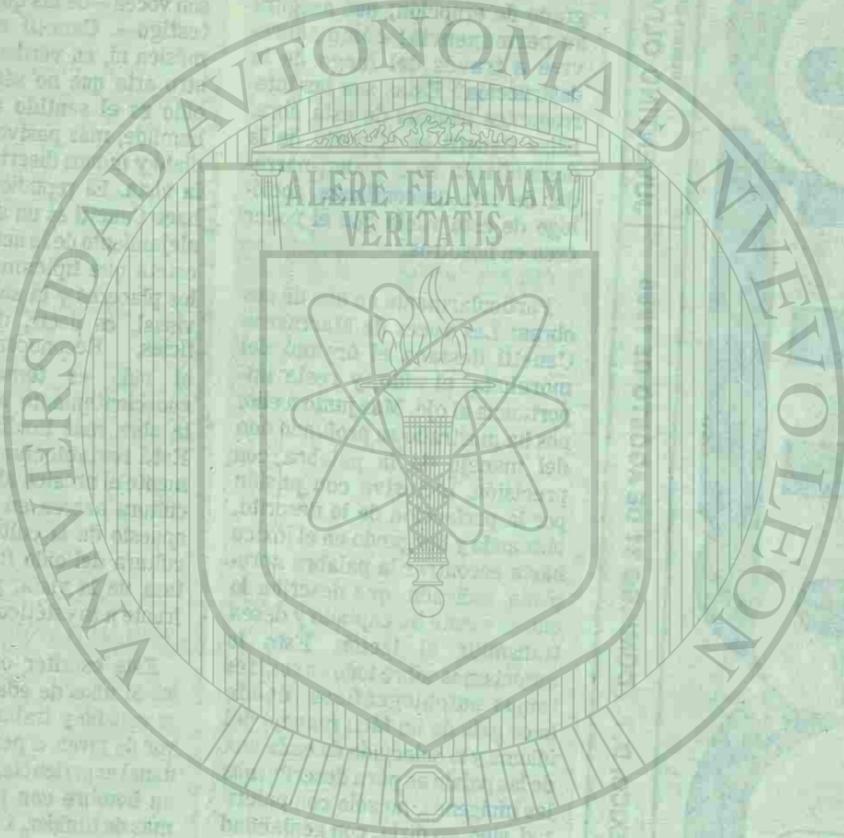
Es precisamente en Las voces de Marrakesh: Testimonio de una visita, escrita en 1967, donde Canetti se adentra en la vitalidad de Africa del Norte. La atención que le brinda a limosneros, bazareros y ciegos, es una transformación de la literatura, en donde el filósofo, aforista, poeta y narrador colaboran en un himno a lo humano. Acerca de esta técnica literaria, el propio autor escribe: "No me interesa afeerrarme a un hombre que es el que precisamente conozco, sólo me interesa exagerarlo con precisión". Esta distorsión se ha

convertido en parte de la propia psique de Canetti. Como lo señalara en un estudio crítico Susan Sontag, su verdadera labor no es ejercitar su talento, sino ser testigo de la época y dejar constancia de los más grandes, de los más edificantes momentos que en su vida ha experimentado.

Para este autor, lo que se oye son voces —de las que la oreja es testigo—. Canetti no habla de música ni, en verdad, de ningún otro arte que no sea verbal. El oído es el sentido atento, más humilde, más pasivo, más inmediato y menos discriminador que la vista. El repudio del ojo que hace Canetti es un aspecto de su alejamiento de la sensibilidad del esteta que típicamente, afirma los placeres y la sabiduría de lo visual, es decir, de las superficies, Reconocer soberanía al oído es tema indiscreto, conscientemente arcaizante de la obra más tardía de Canetti. Está restableciendo implícitamente el arcaico abismo entre la cultura hebrea en cuanto era lo opuesto de la cultura griega, la cultura del oído frente a la cultura de la vista, y de lo moral frente a lo estético.

Este escritor original, hoy a los 81 años de edad, recluso en su estudio y trabajando con fervor de joven, a pesar de su mundanal experiencia, es en el fondo un hombre con profundas normas de timidez. La obra de Elías Canetti, aunque mejor conocida en Europa, ya es leída, comentada y elogiada en Estados Unidos y en la América hispana. El crítico norteamericano George Steiner ha dicho que su prosa de "tensa elegancia, al mismo tiempo sinuosa y lapidaria, es de un estilo tal que una y otra vez reta al autor alemán Kleist, el gran maestro de la amenaza y lo sucinto".

Si se me permite, yo agregaría que Elías Canetti es un escritor en la permanente búsqueda de la perfección en la palabra. Y la función de la palabra es humanizar el pensamiento.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DIRECCIÓN GENERAL



Francisco Segovia (México, D.F., 1958) ha publicado las plaquettes: *Dos extremos* (1977) y *Alquimia de la luz* (1979), editadas por el Taller Martín Pescador. Además tiene el poemario *El error* (Cuadernos de Poesía, UNAM, 1980) y participó en la obra colectiva *Triga* (Ediciones de la revista *Punto de Partida*, UNAM, 1983). Actualmente colabora en diversos diarios y revistas. Este es su primer libro de ensayos.

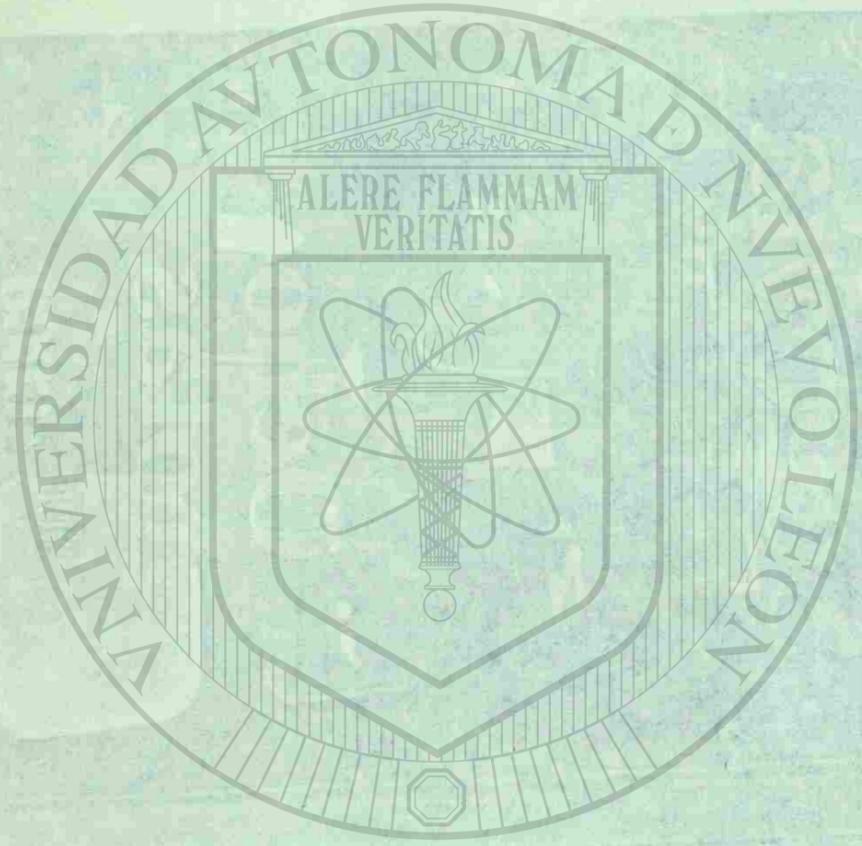
Letras nuevas

Francisco Segovia

Deho
notas

CREA

SEP
ESTADOS UNIDOS MEXICANOS



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



MASA Y PODER* (Una lectura literaria)

Escribir sobre un libro es casi siempre una manera de fijarlo en nuestro gusto, o en nuestro disgusto, de una manera más o menos clara y, sobre todo, comunicable; es acomodarlo en nosotros o acomodarnos en él, moldearlo a nuestra imagen. Pavese decía que nadie aprende de un libro más que lo que ya sabe. Pero esto no quiere decir que, en principio, sepa lo que sabe como lo aprende después, cuando lo ve expresado y escrito de una manera que puede fijar en su memoria. Para Pavese, supongo, la importancia de la literatura no reside en su valor didáctico sino en la fuerza con que provoca un reconocimiento. En este sentido, que a su manera es platónico, uno no sabe si lo que dice un libro tiene o no algún valor; no lo sabe, lo reconoce, de manera que su efectividad no está basada en una tabla de verdades o en un criterio establecido de una vez por todas sino que descansa en algo mucho más vago y general. Supongo que podríamos decir, desde este punto de vista, que los buenos libros son aquellos en que mejor reconocemos las cosas.

Este reconocimiento, sin embargo, suele ser dema-

*Nota sobre: *Masa y poder*, de Elias Canetti. Muchnik Editores, Tercera edición, España, 1981. Traducción de Horst Vogel.



siado sutil para las groseras palabras de un reseñador, especialmente si se trata de un libro tan vasto, ensordecedor y deslumbrante como *Masa y poder*. ¿Y entonces? Frente a un problema así hay varias alternativas. Una de ellas sería darle publicidad al libro como si se tratara de una película: citar abundantemente, recortar los trozos que nos parezcan más emocionantes, "pasar coritos". Otra manera sería tratar de resumirlo, así fuera sólo en sus líneas más generales e importantes. Pero resumir *Masa y poder* es casi imposible y citar unos cuantos pasajes de sus muchas páginas sería empobrecerlo demasiado. Escogi, pues, una tercera posibilidad: ensayar por el lado fragmentario de las sugerencias, las evocaciones y el reconocimiento de unas cuantas cosas. Hay que admitir que de alguna manera esto no es escribir sobre *Masa y poder*; es más bien escribir a propósito de él, o desde él. Confío en que, para el caso, sea más efectivo mostrar algunas inquietudes a imagen del libro que describirlo, resumirlo o editarlo cinematográficamente.

1 (Ejemplo)

El terror y, más precisa y permanentemente, la paranoia, son enfermedades provocadas por el oído, o por la piel; en todo caso, por la falta de visión, por la falta de ese sentido que nos permite espiar, digamos la oscuridad, o la superficie de la oscuridad, sin hundirnos en ella y manteniendo sus peligros a distancia.

La vista nos precede siempre; nos anuncia, por ejemplo, los lugares o las atmósferas en que estamos a punto de entrar. En este sentido toda visión es previsión, prevención. Sin embargo, nunca estamos verdaderamente en un lugar si no hemos logrado acomodarnos en él nuestra piel y nuestras orejas. Tal vez esta característica po-

dría servir para explicar la fuerza de las emociones que sienten los hombres y las mujeres que van a entrar en la oscuridad.

Pocas cosas espantan tanto a los hombres como el sentirse tocados en la oscuridad por algo desconocido, oculto, invisible e inesperado. Pero esta reacción de terror pánico automático no es exclusiva de los lugares poco o nada iluminados. No. La oscuridad es algo más que pura y simple falta de luz; es algo que traemos pegado a las orejas, algo que se siente, y que más a menudo se teme, con los oídos.

El oído es el sentido del miedo y de lo siniestro. Las amenazas que nos llegan a través de él parecen venir desde atrás, de algún lugar a espaldas de los previstos ojos, como prueba de una persecución obstinada que no hablamos sabido descubrir antes, pero que nos ha acosado siempre. El más mínimo ruido, como el más mínimo toque, se amplifica atterradoramente en la oscuridad y se convierte en una promesa de sufrimiento, o de permanente desesperación si se prolonga su amenaza. Para la vista, en cambio, este tipo de sustos, miedos y terrores sólo ocurre cuando aquello que aparece lo parece de manera súbita y tan cerca de los ojos que parece enceguecerlos por un instante. Y mientras más cerca de los ojos, más a oscuras y más pegado a las orejas.

Como criatura de la noche, la oscuridad es el dominio de todo aquello que nos amenaza y somete. Su negrura anuncia y expresa las órdenes de un poder mucho más vasto que el nuestro. Y todas las órdenes, como dice Canetti, implican una amenaza de muerte, son una velada sentencia de muerte. Pero, más que el imperio de la muerte, la oscuridad es el reino de los muertos y, en esta medida, el de la venganza. La noche es el país de la única muchedumbre que nunca deja de



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO
DIRECCIÓN GENERAL DE ESTUDIOS DE GRADUACIÓN

crecer. Y sus habitantes quieren crecer y crecer y aumentar su poder por encima de su propio alimento, que son los vivos.

No se necesita insistir demasiado en esto. Gran parte de las cosas que los hombres consideran nefastas han sido representadas por el negro. Y no sólo aquello que atemoriza o produce horror; también las personas que han sido "contagiadas" por lo siniestro reciben en prenda este color. Quien va de luto muestra que el dolor lo enceguece, que la muerte lo ha hundido en las tinieblas.

El negro parece ser reconocido universalmente como símbolo de todo lo que es temible y nefasto. Quiéroro decir que apenas habrá unas cuantas culturas, si las hay, que no teman internarse en la oscuridad ni cedan al color negro la representación de lo siniestro.

2 En vista de esta universalidad, las generalizaciones no se hacen esperar. En términos de Gilbert Durand podría decirse que, en la medida en que se relacionan con el miedo (el terror, lo siniestro o el poder), la espalda, el oído y la piel constituyen una "estructura antropológica de lo imaginario". Algunos antropólogos y algunos psicólogos confían en que encontrar este tipo de estructuras les permitirá describir fácilmente las simbolizaciones humanas. Y para hacerlo bastaría, entonces, con recurrir a unos cuantos rasgos elementales. Para Durand, por ejemplo, éstos son básicamente ocho: arriba y abajo, delante y detrás, derecha e izquierda, adentro y afuera; en su *Teoría de la religión*, Bataille se vale de este último par bajo la forma de comer y defecar; Canetti analiza "las entrañas del poder" desde un punto de vista similar; Freud encuentra al-



gunas "consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica", etcétera.

Aunque los rasgos que se consideran elementales varían entre una escuela y otra, ninguna de ellas descarta la presencia de un sustrato biológico en las simbolizaciones. Esta suerte de principio psicológico se encuentra —implícito o francamente declarado, con mayor o menor claridad e insistencia— en las teorías de conductistas, por ejemplo, hacen de él su estateta y su piedra de toque. Norman O. Brown y la llamada "izquierda freudiana" están lejos de alcanzar este exceso determinista, pero reconocen con toda claridad el papel del sustrato biológico. En Canetti el problema es un poco menos claro.

3 Los problemas con Masa y poder empiezan en cuanto se trata de distinguir en él un sistema antropológico o psicológico. Lo que quiero decir con esto es que los hechos que constata y la formulación de dichas constataciones no ocurren como enunciados —por llamarlos de alguna manera— dentro de un sistema de enunciados. Canetti no pretende, al menos no en primera instancia, que sus descripciones correspondan a una teoría que las valide. Más bien busca que aquello que nos pone ante los ojos sea por sí mismo evidente y, más que nada, reconocible por la experiencia personal de cada lector. Ya vimos a qué tipo de resortes elementales recurre cuando se trata de hacer evidente, ante una experiencia cualquiera, el terror a ser tocado en la oscuridad. Pero también vimos cómo estas generalidades pueden ser consideradas estructuras y modos universales de comportamiento (aunque fuera



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MORELIA
DIRECCION GENERAL DE INVESTIGACIONES

"identificar", así sea metafóricamente, ambos ejemplos.

Un grupo de venados que se siente amenazado por un tigre cierra filas para huir. Aquellos animales que, por debilidad o por cualquier otro motivo, quedan rezagados de la manada estarán más cerca de la muerte que sus compañeros. La manada huye mientras el felino no ha cobrado presa. Pero en cuanto éste derrriba un venado, el peligro cesa para el resto; se detienen y prestan ya poca atención a su atacante. La muerte de uno solo de sus individuos ha alejado el peligro de los demás miembros de la manada. Porque parece ser ley de la naturaleza que el verdugo se sacie con una sola víctima.

En el sacrificio humano, según Canetti, ocurre algo similar. Una comunidad de hombres decide sacrificar a uno de sus individuos para exorcizar el peligro que se cierne sobre todos ellos.

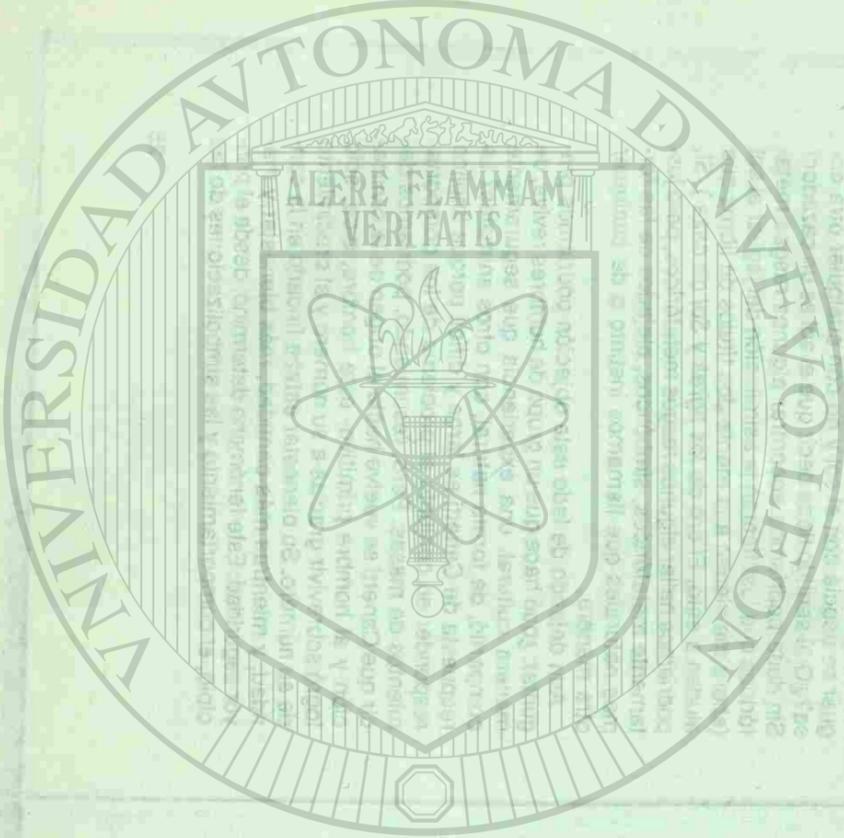
Esta comparación puede parecer un poco exagerada. En efecto, ¿en qué sentido el peligro que representa un tigre para una manada de venados puede considerarse similar al que sienten los hombres delante de un dios? Seguramente Canetti no haría depender los sacrificios rituales de la figura de un dios, que podría ser posterior a la práctica misma del sacrificio. Pero, en todo caso, ¿se trata de un numen —ya que no de un dios— que necesita cobrar una pieza? Que esto fuera así implicaría ya un grado de simbolización que Canetti no puede considerar en la base misma de la práctica ritual del sacrificio. Él llevaría el caso a los orígenes de la civilización humana e intentaría mostrar cómo la simbolización se hizo, a *posteriori*, sobre un comportamiento que el hombre inició, cuando todavía era pre-ordinaria y frecuente de algunos animales. Con eso quiero decir que Canetti apelaría seguramente a una



forma establecida naturalmente, a una suerte de "instinto de supervivencia" más que a la supervivencia misma (hablar de "instinto de supervivencia" es formalizar algo que antes no podía ser más que un hecho). Pero volvamos al sacrificio y al numen cazador.

El jaguar que adoraban los mayas, por ejemplo, estaba asociado al culto solar. Esto podría echarnos alguna luz sobre la relación entre los sacrificios solares y los animales cazadores. No obstante, ello sólo difiere un poco más la pregunta: ¿por qué, en efecto, el jaguar se asocia con el sol y no con cualquier otra cosa? ¿Qué sentido tiene decir que el sol es un cazador? Sin duda podríamos encontrar algunos rasgos metafóricos que justificaran la asimilación del jaguar al sol (ahora me vienen a la mente dos títulos de libros que aluden a esto: *El oro de los tigres* y *Sol de caza*). Si, podríamos hallar algunos rasgos metafóricos, pero justamente metafóricos, simbólicos, alejados de las formas naturales que llamamos instinto o de cualquier otra manera.

Aun dejando de lado esta objeción podríamos preguntar: ¿qué hace que un grupo de hombres reviva, de manera cultural, una experiencia que seguramente compartió, de forma natural, con otros animales? La respuesta de Canetti es larga y difícil porque implica responder en conjunto al problema de los comportamientos de masas. Pero, resumiendo, podríamos decir que Canetti se vuelve hacia el origen de la civilización y al hombre primitivo: este hombre, dice, sólo logró sobrevivir gracias a su número y al crecimiento de su número. Su bienestar estaba fincado en la cantidad, y mientras más cantidad, más bienestar y mayor seguridad. Este fenómeno determinó, desde el principio, el comportamiento y las simbolizaciones de las



5 La constante preocupación por los problemas que plantea el poder es, quizás, una característica de nuestro tiempo. Tal vez el siglo XX haya hecho del poder su tema central. Referirlo a la supervivencia no es nuevo. Antes que Canetti lo hicieron otros, como Otto Rank y Norman O. Brown. Hace siglos que el poderoso o el héroe son caracterizados como el "caballero (...) que llega de lejos, vencedor de la Muerte".

En este sentido, no es la originalidad lo que distingue a Canetti, ni siquiera un nuevo descubrimiento que pudiera agregarse a lo que ya se había dicho antes. No, lo que lo distingue es su realismo, que en este contexto vale tanto como decir su pesimismo (ningún ver-

5

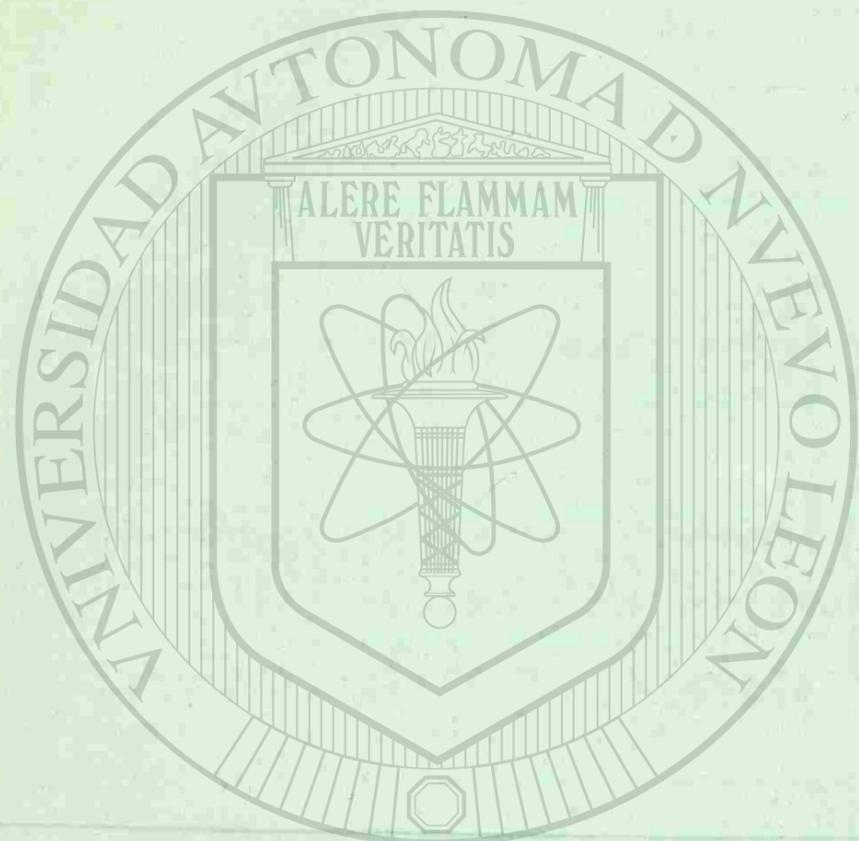
dadero realismo puede dejar de ser, en el fondo, un pesimismo). Pero aún más fuertemente que el realismo lo distingue una postura literaria.

6 La desesperanza cristalizada y lúcida de Canetti se apoya en una conclusión que podría extraerse fácilmente de *Masa y poder* y que, a mi manera de ver, corrobora el riesgo de entusiasmar a más de un conductista y a otros formalistas de escuelas diversas. La conclusión es que el poder es congénito al crecimiento como forma de supervivencia; es decir: el poder es la forma de supervivencia de los hombres.

Ignoro si Canetti aprobaría esta frase, pero parece desprenderse de su libro la idea de que el poder es atávico. Afirmación desesperanzadora, es cierto, pero a la vez tremendamente realista.

7 El pesimismo es siempre algo formal. Se vale de la concepción más formal de la realidad, que es el realismo, y hace de ella una base difícilmente vulnerable. Por lo demás, el pesimismo es siempre declarable. En cambio, una abierta declaración de optimismo siempre tiene algo de profesión de fe, de confiada gratuidad. Por eso resulta paradójico concluir un libro, después de casi quinientas páginas de pesimismo, con cinco o seis en las que el autor declara su optimismo y muestra una esperanza muy poco realista. Estas pocas páginas finales son equívocas como confesión de una esperanza, pero no como intención. Están allí como indicio de que la verdadera confianza de Canetti no está en ellas. La esperanza de *Masa y poder* (que no podría llegar a un cumplimiento sin dejar de ser esperanza) es lite-





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE VIEÑO LEON

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

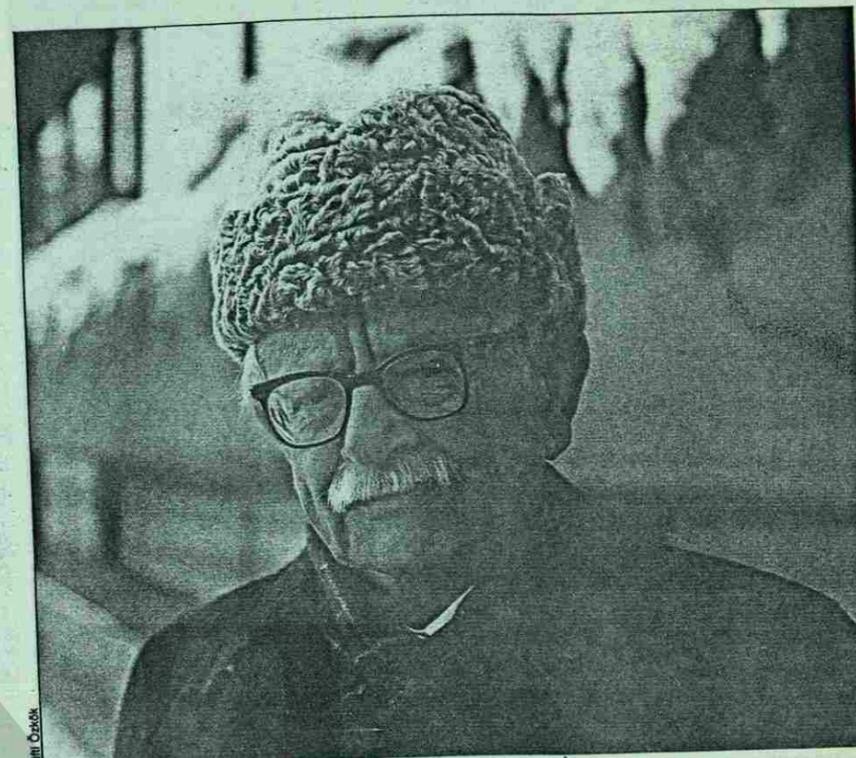
1981



EL PREMIO NOBEL
DE LITERATURA

Elias Canetti, el yo amenazado por la masa

Lo primero que sorprende al lector de Canetti es la pluralidad de intereses que animan y vertebran su quehacer espiritual, pluralidad de la que ya dan testimonio los varios géneros por él frecuentados: novela, teatro, ensayo, prosa poética, aforismo, recuento autobiográfico. En conjunto, se trata de una obra que, si bien presenta motivos temáticos repetidos —y hasta obsesivos en algunos casos—, halla siempre su motivación en un humanismo vivo y voluntariamente asistemático, en un perpetuo afán de aproximación al ser humano, que algunos críticos han dado en englobar bajo el calificativo general de *antropología poética*. Fiel a este punto de partida —y de llegada—, Canetti, en un memorable artículo de 1976, definió al escritor como el custodio por excelencia del



John Chazak

Elias CANETTI (Rustschuk, 1905)

Escritor austriaco de origen búlgaro. Nació en el seno de una familia de origen sefardita. Las primeras lenguas que aprendió fueron el búlgaro, que olvidaría rápidamente al abandonar el país a los seis años, y el ladino (castellano antiguo), en la que se comunicaba con sus padres, parientes y amigos más próximos. No empezaría a aprender el alemán, su lengua de expresión literaria, hasta la edad de ocho años. (En una entrevista de 1965 afirmaba sentirse a veces «...un escritor español de expresión alemana. Cuando leo obras de clásicos españoles, como La Celestina o Los sueños de Quevedo, tengo la impresión de hablar desde ellos...».)

En 1911, la familia se trasladó a Manchester (Inglaterra), donde, al año siguiente, el padre del futuro escritor cayó fulminado por un ataque al corazón. Desde 1913 a 1924, la madre y los tres hijos alternaron su residencia entre Viena, Zurich y Frankfurt. Instalado luego en Viena, Canetti inició estudios de química; obtuvo el

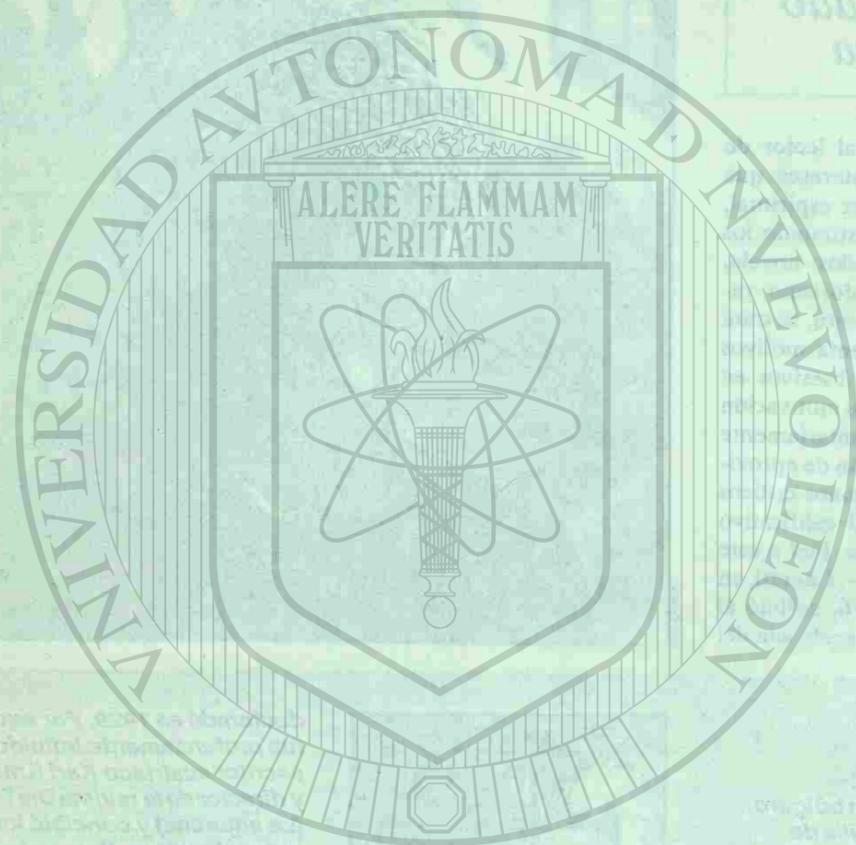


Cometa Fundación Nobel

Elias Canetti

doctorado en 1929. Por aquellos años fue profundamente influido por el escritor austriaco Karl Kraus, fundador y director de la revista *Die Fackel* (La antorcha) y concibió los primeros proyectos de un libro sobre las masas. Tras breves estancias en el agitado Berlín de la época, donde conoció a Brecht, G. Grosz e Isaac Babel, entre 1930 y 1931 escribió su novela *Auto de fe*, que no se publicaría hasta 1935. Siguió las piezas dramáticas *La boda* (1932) y *La comedia de la vanidad* (1.ª ed. 1950).

Producida la «anexión» de Austria al Reich hitleriano, Canetti y su esposa emigraron a Londres en noviembre de 1938; en la capital británica, y por espacio de más de veinte años, se concentró en su monumental obra ensayística *Masa y poder* (1960). Entre sus títulos más recientes se cuentan *La provincia del hombre*, *Carnet de notas 1942-1972* (1973); el libro de ensayos *La conciencia de las palabras* (1975); y dos obras autobiográficas. En septiembre de 1981 le fue concedido el premio Kafka de Klosterneuburg, y el 15 de octubre del mismo año, el premio Nobel de literatura.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECA Y DOCUMENTACIÓN

Elías Canetti
el yo amenazado
por la masa

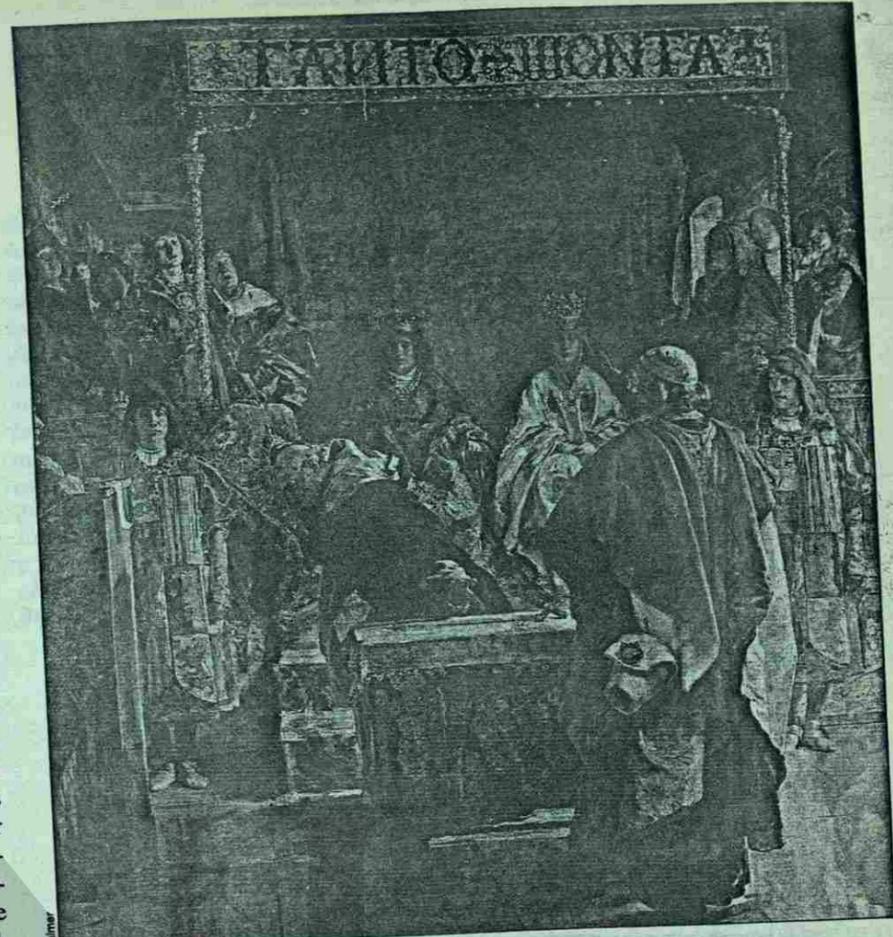
«preciado don de la metamorfosis», y la verdadera profesión de escritor como «una práctica permanente, una experiencia forzada con todo tipo de seres humanos, con todos, pero en particular con los que menos atención reciben, y en la continua inquietud con que se lleva a cabo esta práctica, no mermada ni paralizada por ningún sistema».

Se suele adscribir la producción canettiana a la gran tradición literaria centroeuropea de expresión alemana que, en nuestro siglo, ha tenido representantes de la talla de Franz Kafka, Robert Musil y Hermann Broch. No en vano el propio Canetti hizo constar su deuda de gratitud para con estos tres escritores (a los que añade a Karl Kraus, «el máximo autor satírico en lengua alemana») en las palabras de agradecimiento que pronunció con ocasión de la entrega del premio Nobel.

Hombre de vastísima cultura, el autor de *Auto de fe* ha reafirmado además, en diversos pasajes de su obra, un indeclinable interés por los pueblos primitivos y su universo mítico-religioso, así como su preferencia por determinadas obras y autores —la epopeya de Gilgamesh, Aristófanes, Büchner, Stendhal,



En la página anterior, Elías Canetti en Suecia. Sobre estas líneas, La expulsión de los judíos, cuadro de Emilio Sala. En 1492, los Reyes Católicos decretaron la expulsión de los judíos que no se convirtieran al cristianismo; Canetti es un descendiente de aquellos 150.000 sefarditas que optaron por la emigración. A la izquierda, ilustración del artista sueco Gunnar Brusewitz para el diploma Nobel de literatura de 1981. En su parte superior, se ve una imagen de la revuelta de los obreros de Viena en 1923, las salvas policiales y el incendio del Palacio de Justicia. En el centro, la muerte del sinólogo Kien, abrasado en su biblioteca; la parte inferior es una alusión a los años de la infancia del escritor.

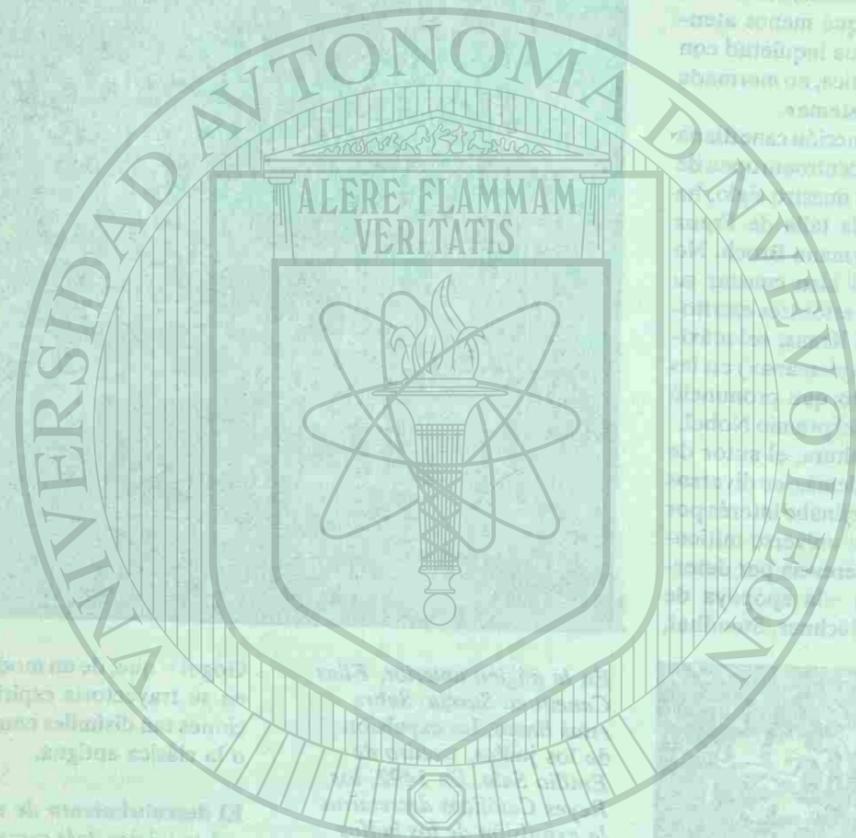


Gogol— que, de un modo u otro, han incidido en su trayectoria espiritual, abierta a tradiciones tan disímiles como la judía, la oriental o la clásica antigua.

El descubrimiento de una vocación

Los inicios de la carrera literaria de Canetti se hallan circunstanciadamente descritos en la parte final (*El fruto del fuego*) del segundo volumen de su autobiografía —*La antorcha al oído* (1980)—, y hacen referencia a la génesis y composición de *Auto de fe* (1935), su primera y única novela. Tras la impresión que le dejaron sus dos estancias en Berlín (veranos de 1928 y 1929), adonde había ido invitado por el editor Wieland Herzfelde, el joven estudiante de química descubre, al volver a Viena, su verdadera orientación vocacional en la literatura.

Concibe entonces un vasto proyecto narrativo articulado en torno a ocho personajes-límite —un tecnólogo soñador, un coleccionista, un enemigo de la muerte y un «hombre libro», entre otros—, cuya condición de seres extremados, hiperbólicos, habría de situarlos



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DIRECCIÓN GENERAL

AUTO DA FÉ ELIAS CANETTI

Winner of the 1981
NOBEL PRIZE FOR
LITERATURE

...erage, subtle, beautifully
mysterious... one of the
few great novels
of the century'
J. H. MURDOCH



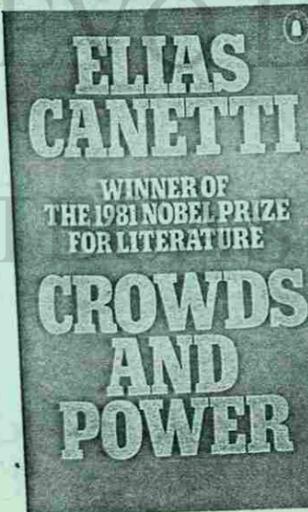
A la izquierda, portada de Auto de fe (Die Blendung). Esta obra forma parte de una serie de novelas que estaban planeadas a modo de comédie humaine de la locura. En ella comienza el examen del origen, de la composición y de los mecanismos de reacción de los movimientos de masa, que luego de años de estudio Canetti publicó como Masa y poder (Masse und Macht); abajo, una portada inglesa de esta obra.

necesariamente en los límites de la demencia. Dentro de esta «comédie humaine de la locura», como él mismo la calificara, sólo sobrevive y adquiere existencia autónoma el hombre-libro, el erudito Peter Kien, «sin duda el más grande sinólogo de su tiempo», cuyo pertinaz extrañamiento de la realidad lo llevará a prenderse fuego en medio de su imponente biblioteca. En el ya citado tomo de su autobiografía, así como en un breve artículo titulado *El primer libro: Auto de fe*, Canetti nos da así mismo unas cuantas claves referenciales de signo anecdótico.

La tragedia de la individualidad

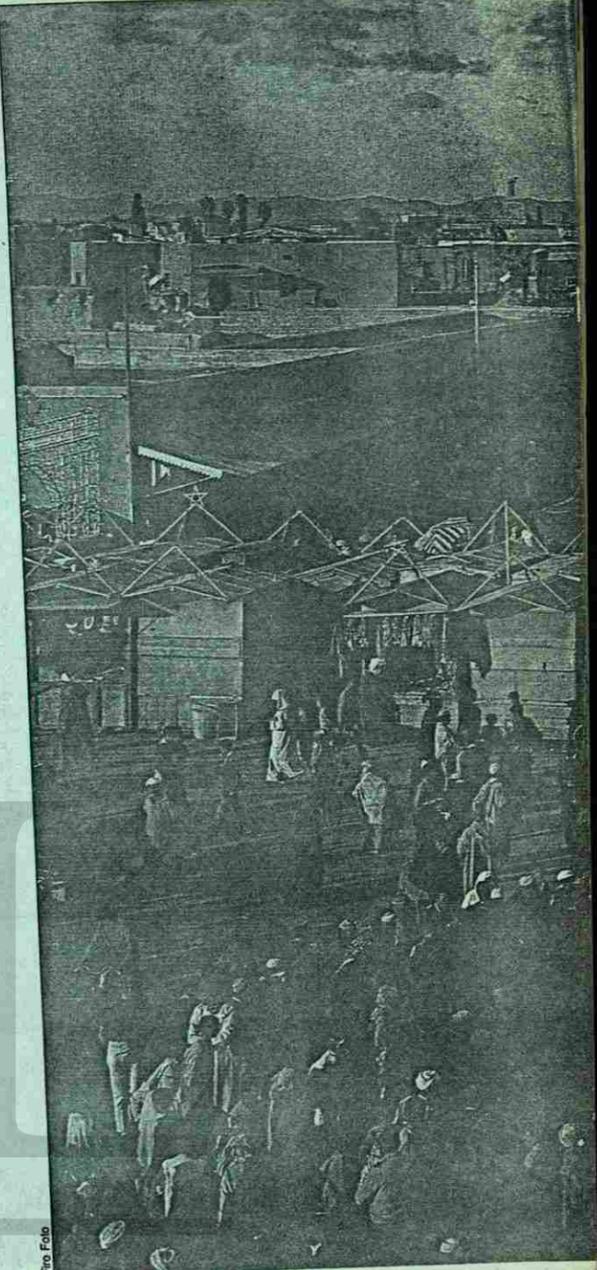
Entre las distintas lecturas que se han propuesto de la novela habría que resaltar la que ve en ella, fundamentalmente, un ataque contra el intelecto puro —defendida sobre todo por la crítica anglosajona—, y la que la interpreta como una metáfora del Yo individual amenazado por la masa: «Con *Auto de fe*, Canetti ha escrito la más profunda y conmovedora tragedia sobre el crepúsculo del sujeto, la tragedia de la individualidad que, a punto de ser disuelta en la dimensión de la masa, reacciona exasperando su propia singularidad hasta extremos caricaturescos y mutilando cualquier pasión o impulso en su propia existencia», afirma el germanista italiano Claudio Magris en un penetrante estudio. A ello aludía también Hermann Broch al referirse a la fe canettiana en la existencia

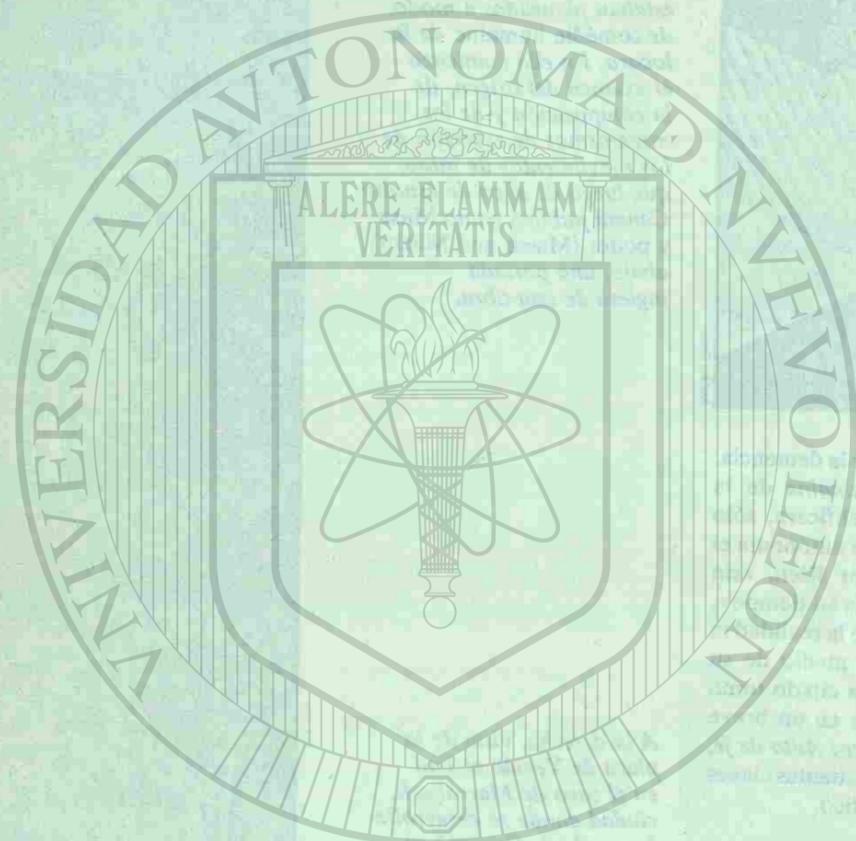
A la derecha, vista de la plaza de Xemáa el-Fná en el zoco de Marrakech, ciudad donde se desarrolla la novela de Canetti *Las voces de Marrakech* (Die Stimmen von Marrakesch), libro cuya portada puede verse en la página de la derecha, abajo.



anímica de la masa, de lo supraindividual, y a su inevitable identificación de lo individual con la esfera de lo grotesco y demencial, omnipresente en *Auto de fe*.

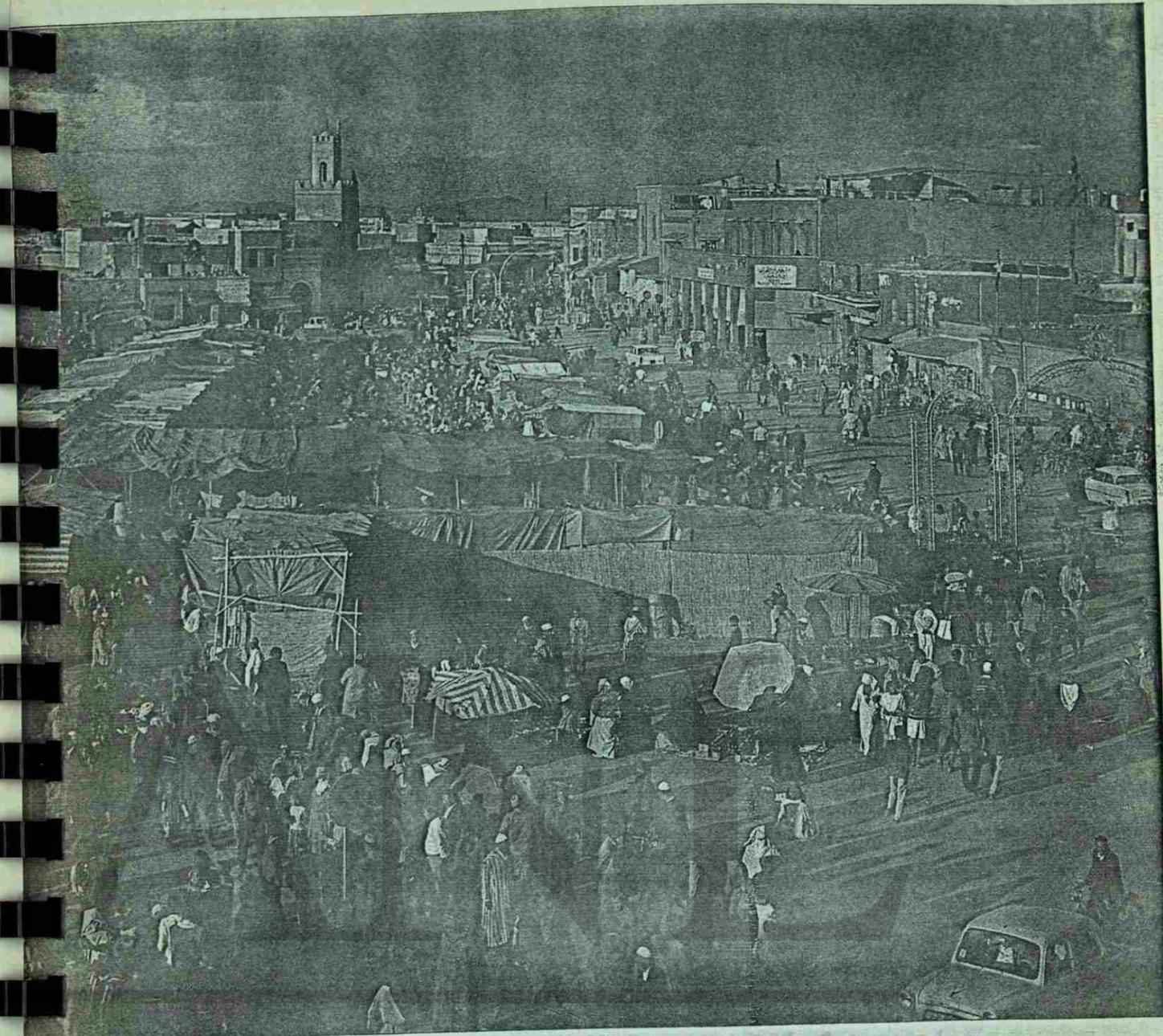
La experiencia de la masa, que Canetti vivió por primera vez en carne propia siendo aún muy joven, le llevó a proyectar, hacia 1925, un estudio de vastas proporciones sobre este fenómeno social tan representativo de nuestra época, al que añadiría una aguda y personalísima exploración sobre los mecanismos del poder. Fruto de más de treinta años de trabajo, *Masa y poder* (1960) ocupa



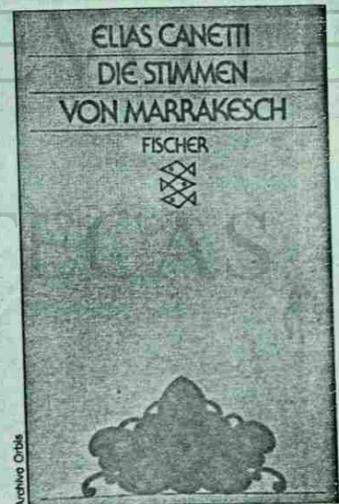


UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECA Y DOCUMENTACIÓN

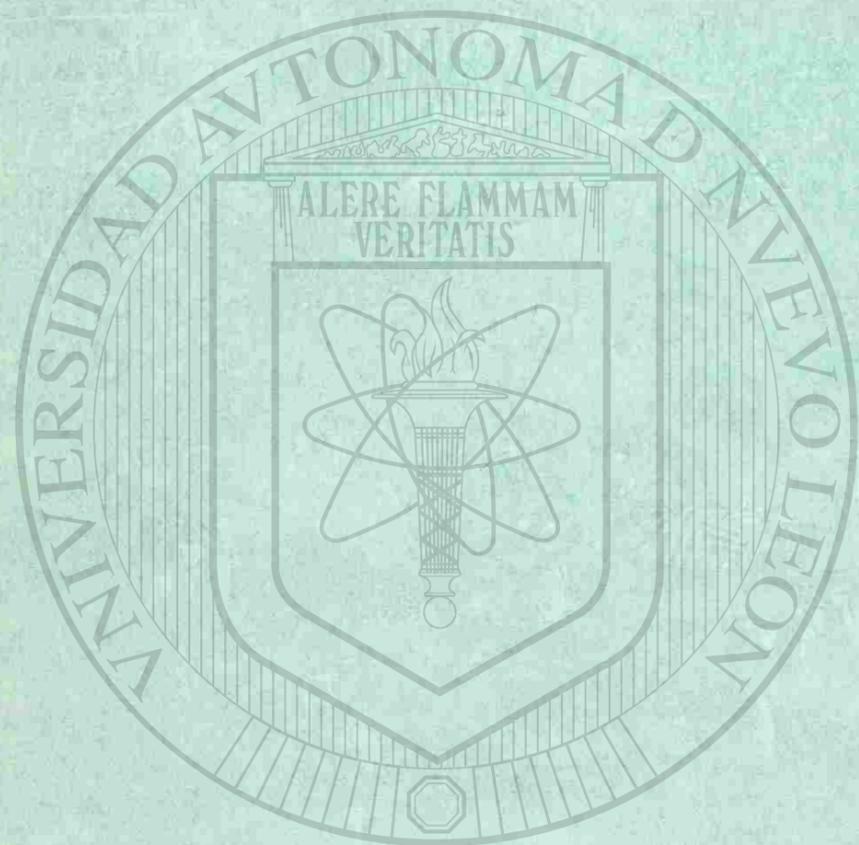


sin duda un puesto axial dentro de la producción canettiana y ha provocado comentarios muy dispares entre sociólogos, antropólogos y psicólogos por su autonomía ideológica y la audacia de muchos de sus planteamientos. El mismo Canetti señala dos breves ensayos suyos, incluidos en el volumen *La conciencia de las palabras* (1974), como posibles vías de acceso a la lectura de *Masa y poder*. Uno de ellos, *Poder y supervivencia*, de 1962, subraya la profunda interrelación existente entre el hecho de sobrevivir a otros y «todo cuanto, no sin cierta vaguedad, denomina-

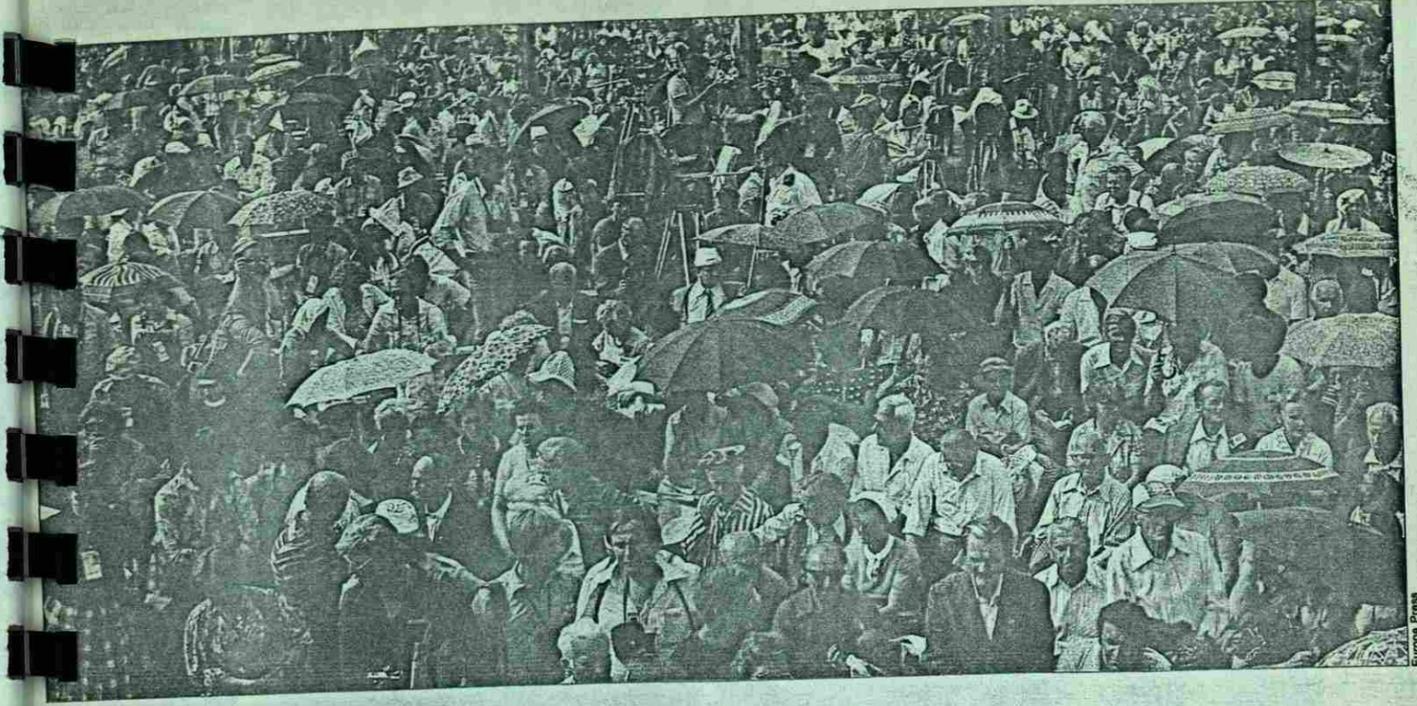


mos poder»; en el otro, *Hüter, según Speer* —enjundioso análisis de la personalidad del dictador alemán basado en las *Memorias* de su arquitecto Albert Speer—, se aplican algunos de los postulados esenciales de *Masa y poder* a una figura histórica concreta.

Un gran aforista
Paralelamente a *Masa y poder*, y un poco como contrapartida a la saturación y a las tensiones que el trabajo prácticamente exclusivo en dicha obra generaban en su autor, fueron surgiendo una serie de anotaciones



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL



Europa Press

U...e, tras una labor previa de selección y dos publicaciones parciales, aparecieron en 1973 bajo el título de *La provincia del hombre*. *Arquetipo de notas 1942-1972*. Se trata de una selección de ideas sueltas, citas, glosas, noticias curiosas y breves semblanzas de personajes reales o imaginarios que sitúan a su autor en la línea de los grandes aforistas clásicos, muy en particular del alemán Georg Christoph Lichtenberg, otro de los modelos canettianos.

A los años treinta se remonta así mismo la composición de las piezas dramáticas *La boda* (1932) y *La comedia de la vanidad* (1ª ed. 1950), que, junto con *Los emplazados* (1964), integran por ahora la totalidad de su producción para el teatro. El último de estos títulos es una especie de anti-utopía en torno a uno de los temas que más honda y permanentemente han inquietado al escri-

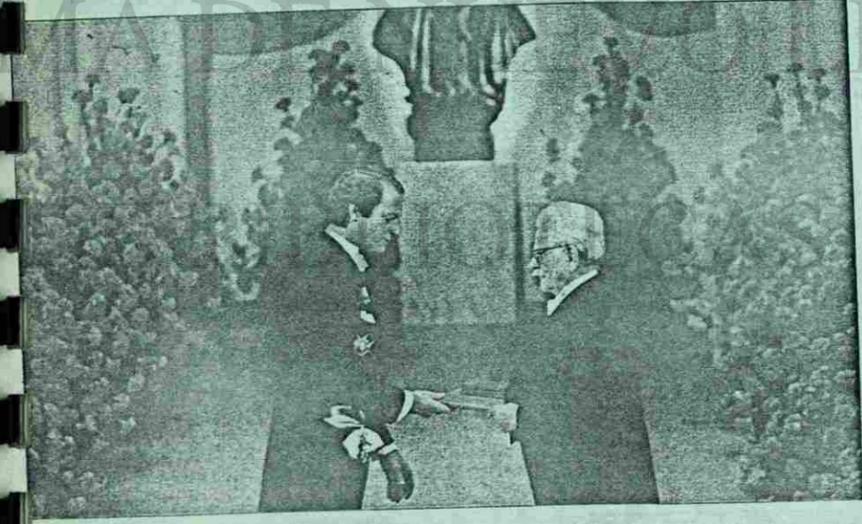
Masa y poder es una obra maestra que revela un vasto número de puntos de vista sobre el comportamiento del hombre y la conducta de las masas. Lo que Canetti quiere en su análisis —esencialmente atemporal— es encontrar el fin, la religión del poder, a través del estudio del origen y naturaleza de las masas. Éste es uno de los principales temas en la obra de este autor.

tor: la muerte. En él, los personajes saben de antemano el número de años que habrán de vivir, y actúan en consecuencia.

Un lúcido perfil de Kafka

En 1968 se publicó *Las voces de Marrakech*, y al año siguiente apareció el ensayo *El otro proceso de Kafka*, posteriormente incorporado también a *La conciencia de las palabras*. A partir de la correspondencia entre el novelista checo y Felice Bauer, una de sus prometidas, Canetti esboza un perfil desgarradoramente lúcido del autor de *El proceso*, relacionando sus confesiones, miedos y vacilaciones con las obras que escribió durante los años del atormentado noviazgo. A *La conciencia de las palabras* pertenece también una excelente serie de artículos y conferencias sobre Karl Kraus, Büchner, Confucio, Broch y Tolstói, entre otros.

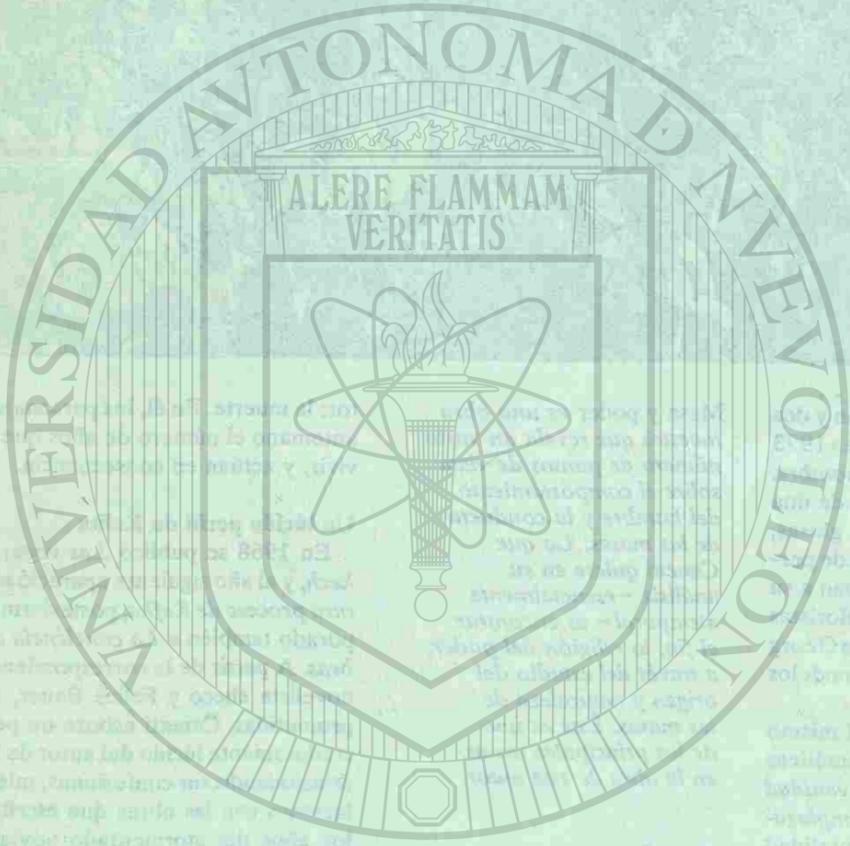
Abajo, Canetti recibiendo el diploma Nobel, en el curso de la ceremonia de Estocolmo.



Tras la aparición de *El testigo oidor. Cincuenta caracteres* (1974), curiosa galería de personajes fantásticos compuesta con enorme plasticidad e inventiva verbal, Canetti, en los últimos seis años, se ha dedicado fundamentalmente a escribir su autobiografía, de la que ha efectuado ya dos entregas: *La lengua absuelta* (1977) y *La antorcha al oído* (1980), que cubren los itinerantes periodos de su infancia, adolescencia y juventud, hasta la fecha de composición de *Auto de fe*.

Juan del Solar
Licenciado en Letras Modernas (Sorbona)





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN
DIRECCIÓN GENERAL

Susan Sontag

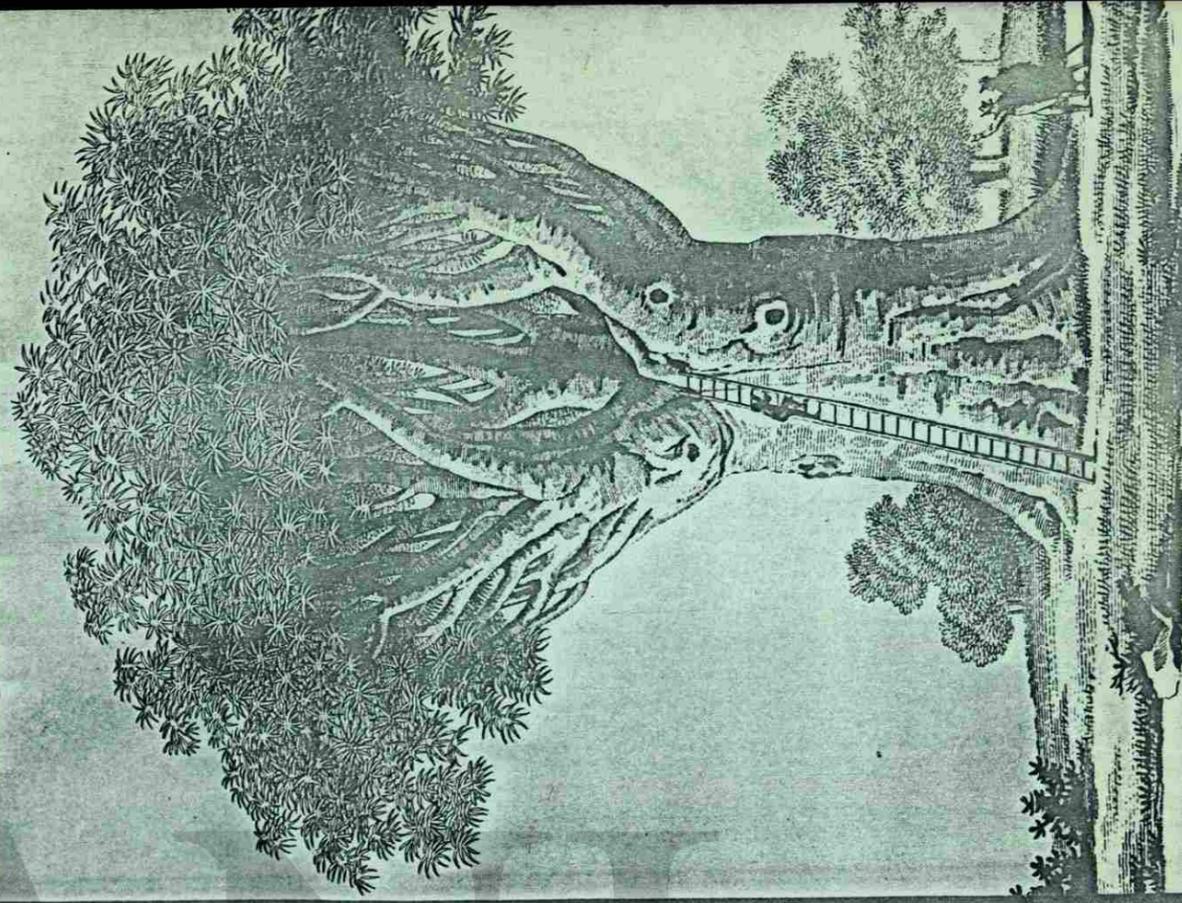
Bajo el Signo de Saturno

En alguna forma u otra los ensayos de Susan Sontag han sido comentarios sobre la relación entre las ideas morales y las estéticas: la gran cuestión de la cultura moderna, el más difícil de los casos difíciles. Pero, como ha dicho Sontag, a ella sólo le interesan los casos difíciles. Y éstos abundan en **BAJO EL SIGNO DE SATURNO**, su nueva colección de ensayos que reúne los escritos críticos más importantes de la autora en el último decenio.

Sontag siempre se ha mostrado recelosa de las creencias reinantes, ya se refieran a la estética o a la política. En una época en que el criterio vanguardista que ella defendió en el decenio de los sesentas se ha vuelto dominante, Sontag echa una mirada dura y crítica a nuestra cultura que tal vez sorprenda a algunas personas.

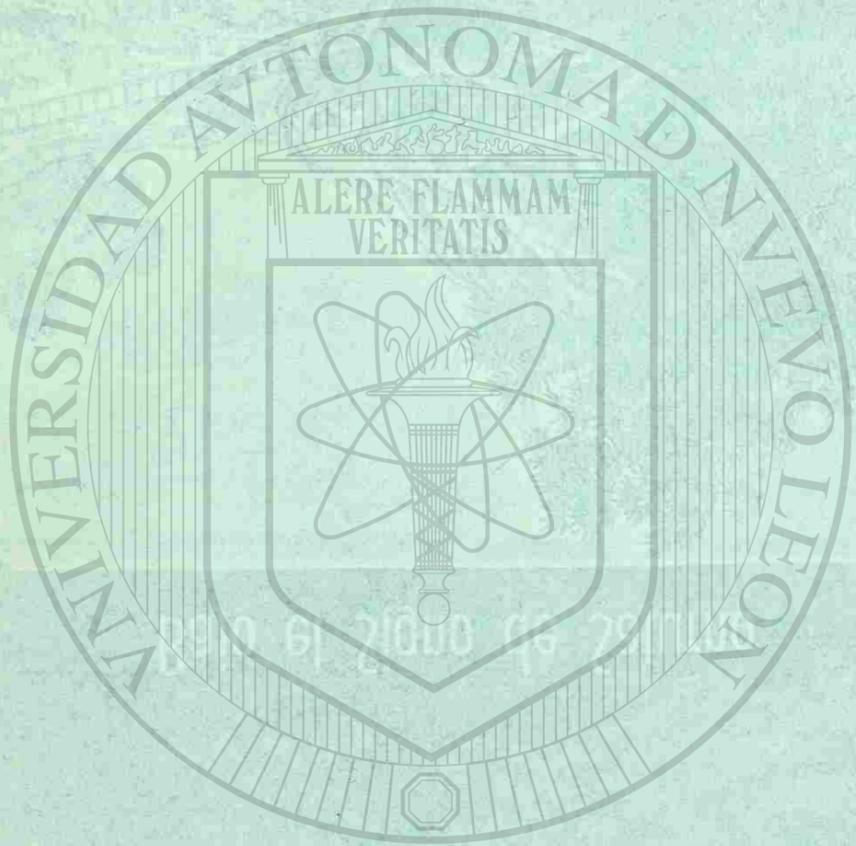
Ya sea que traten de política, arte, cine o feminismo, las obras de Susan Sontag son lectura obligatoria para todos aquellos que quieren profundizar en el análisis de la cultura moderna.

Bajo el Signo de Saturno



212004450

Lasser
Mexico



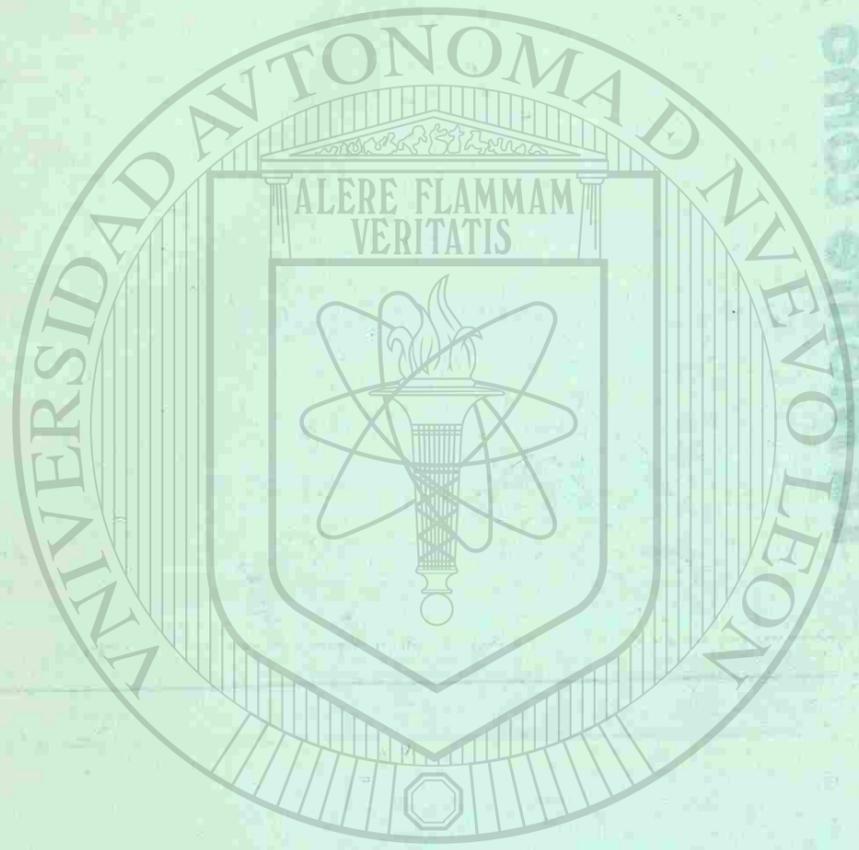
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

La Mente como Pasión

LA MENTE





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

No puedo ser modesto; demasiadas cosas me quemar; las viejas soluciones caen en pedazos, nada se ha hecho aún con las nuevas. Así comienzo por doquier al mismo tiempo, como si tuviera un siglo delante de mí.

—CANETTI, 1943

El discurso que Elias Canetti pronunció en Viena en ocasión de los cincuenta años de Hermann Broch, en noviembre de 1936, intrépidamente expone algunos de los temas característicos de Canetti y es uno de los más bellos homenajes que un escritor haya rendido jamás a otro. Semejante homenaje crea los términos de una sucesión. Cuando Canetti encuentra en Broch los atributos necesarios de un gran escritor —es original, resume su época, se opone a su época— está delineando las normas con las que él mismo se ha comprometido. Cuando saluda a Broch por alcanzar los cincuenta (Canetti tenía entonces 31) y llama a esto la mitad de lo que debiera ser una vida humana, confiesa ese odio a la muerte y anhelo de longevidad que es como la firma de su obra. Cuando elogia la insaciabilidad de Broch, evocando su visión de un estado sin grilletes del espíritu, Canetti está declarando un apetito no menos ferviente de su parte. Y por la magnitud del escritor como noble adversario de su época: el escritor como noble admirador.

Su elogio de Broch revela mucho acerca de la pureza de la posición moral y de la intransigencia a las que aspira

Canetti y su deseo de modelos poderosos, hasta abrumadores. Escribiendo en 1965, Canetti evoca los paroxismos de admiración que sintió hacia Karl Kraus durante los veinte, siendo estudiante en Viena, para defender el valor para un escritor serio de ser, al menos por un tiempo, siervo de la autoridad de otro: el ensayo sobre Kraus es en realidad acerca de la ética de la admiración. Le encanta ser desafiado por enemigos dignos (Canetti cuenta algunos "enemigos" —Hobbes y Maistre— entre sus escritores predilectos); ser fortalecido por una norma inalcanzable y humillante. Acerca de Kafka, la más insistente de sus admiraciones, observa: "Se vuelve uno bueno al leerlo, pero sin orgullecerse de ello".

Tan completa es la relación de Canetti con el deber y el placer de admirar a otros, tan quisquilloso es su sentido de la vocación de escritor, que humildad —y orgullo— le comprometen en extremo, de una manera característicamente impersonal. Le preocupa ser alguien que él pueda admirar. Esta es una de las preocupaciones principales de *La Provincia Humana*, selección de Canetti de los cuadernos de notas que llevó entre 1942 y 1972, tiempo durante la mayor parte del cual estuvo preparándose y escribiendo su gran libro *Multitudes y Poder* (1960). En estos apuntes Canetti está apoyándose constantemente en el ejemplo de los grandes muertos, identificando la necesidad intelectual de todo lo que emprende, revisando su temperatura mental, estremeciéndose de terror en la medida en que las hojas se van desprendiendo del calendario.

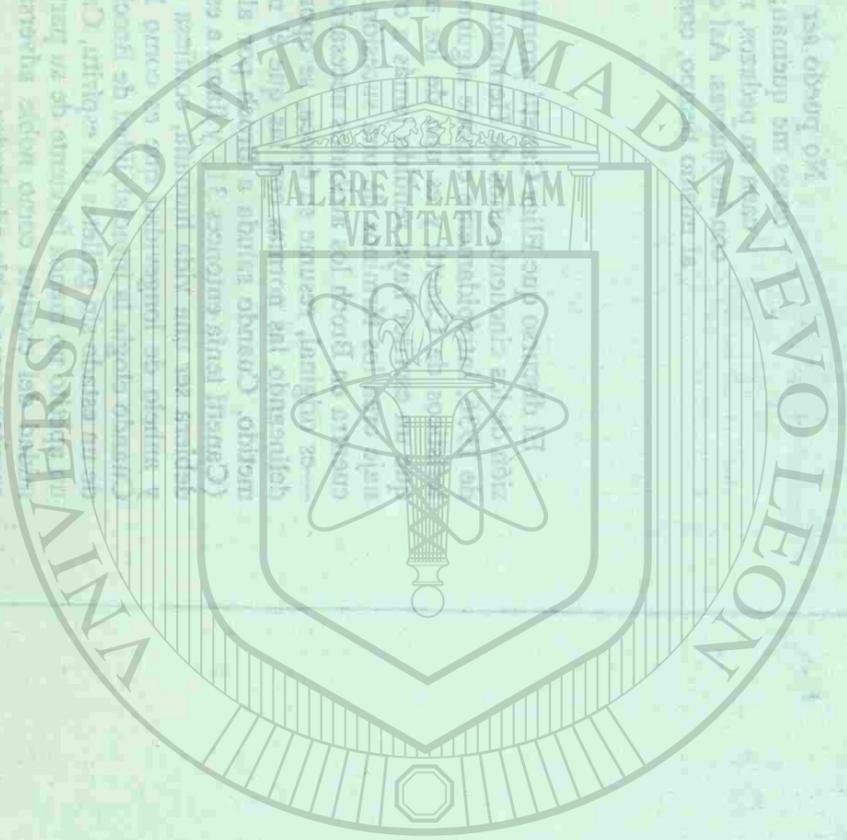
Otros rasgos van con él de ser un admirador confiado y generoso: el temor de no ser lo bastante insolente o ambicioso, la impaciencia con lo meramente personal (una señal de una poderosa personalidad, como dice Canetti, es el amor a lo impersonal) y aversión a la lástima de sí mismo. En el primer volumen de su autobiografía, *La Lengua Desatada* (1977), lo que Canetti escoge decir acerca de su vida presenta a aquéllos a quienes admiró, de quienes aprendió. Canetti relata con ardor cómo las cosas funcionaron en su favor, no en contra de él. Su historia es la de una liberación: un espí-

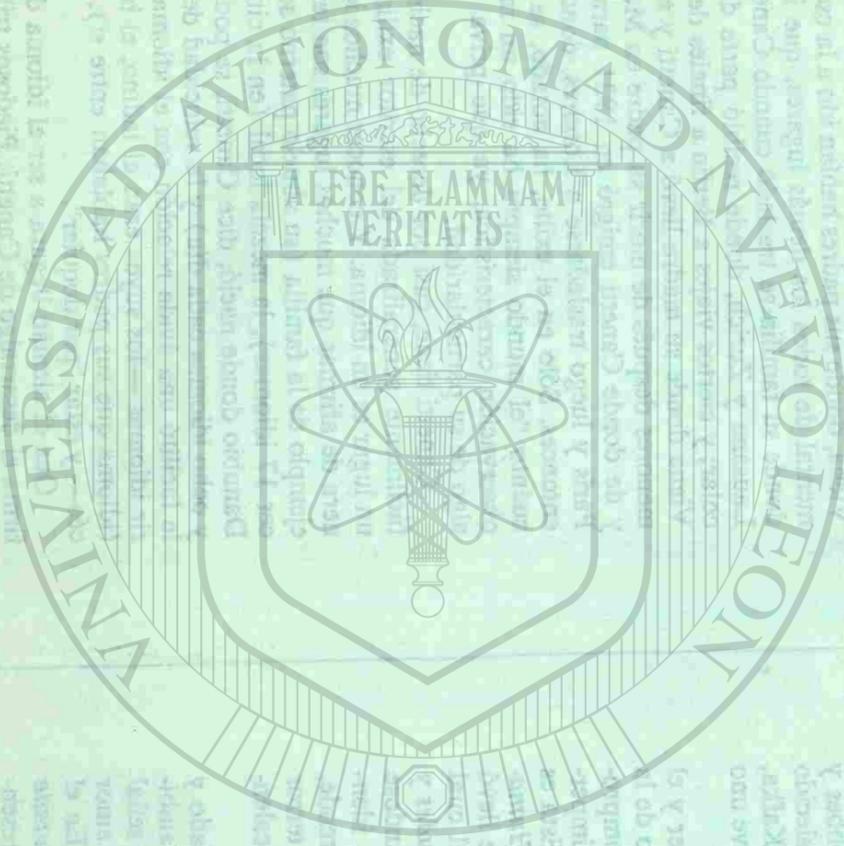
ritu —un lenguaje—, una lengua que ha sido "desatada" para recorrer el mundo.

Ese mundo tiene una compleja geografía mental. Nacido en 1905, en una vasta familia sefardita, radicada por entonces en Bulgaria (su padre y sus abuelos paternos procedían de Turquía), Canetti tuvo una niñez rica en desplazamientos. Viena, donde sus padres habían ido a la escuela, era la capital mental de todos los demás lugares, que incluían Inglaterra, donde su familia se trasladó cuando Canetti tenía seis años; Lausana y Zurich, donde recibió parte de su educación escolar; y ciertos viajes a Berlín a finales de los veinte. Fue a Viena donde su madre llevó a Canetti y a sus dos hermanos menores después de morir su padre en Manchester en 1912, y de donde Canetti emigró en 1931 para pasar un año en París y luego trasladarse a Londres, donde ha vivido desde entonces. Sólo en el exilio, ha notado, se da una cuenta de cuánto "el mundo siempre ha sido un mundo de exilios": observación característica, ya que priva a su situación de algo de su particularidad.

Canetti tiene, casi por derecho de nacimiento, la relación fácilmente generalizada del escritor exiliado con el lugar: un lugar es un idioma. Y conocer muchos idiomas es una manera de afirmar que muchos lugares son territorio propio. El ejemplo de la familia (su abuelo paterno se jactaba de conocer 17 idiomas), la mezcla local (en la ciudad portuaria del Danubio donde nació, dice Canetti, se podía oír hablar siete y ocho idiomas cada día) y la velocidad de su infancia, todo le facilitó una ávida relación con el idioma. Vivir era adquirir idiomas —los suyos eran el ladino, el búlgaro, el alemán (idioma que sus padres hablaban entre sí), el inglés, el francés— y estar "por doquier".

Que el alemán llegara a ser el idioma de su espíritu confirma el desarraigo de Canetti. Piadosos tributos a la inspiración de Goethe escritos en su libro de notas mientras las bombas de la Luftwaffe caían sobre Londres ("Si, pese a todo, yo sobreviviera, se lo deberé a Goethe") son testimonio de esa





lealtad a la cultura alemana que siempre haría de él un ex-traño en Inglaterra —ha pasado ahora bastante más de la mitad de su vida allí— y que Canetti tiene el privilegio y la carga de comprender, como judío que es, como el más alto cosmopolitismo. Continuaría escribiendo en alemán “porque soy judío”, anotó en 1944. Con esta decisión, que no fue la tomada por la mayoría de los intelectuales judíos que se refugiaron de Hitler, Canetti escogió permanecer limpio de odio, hijo agradecido de la cultura alemana, que desea ayudar a hacer de ella algo que continuemos admirando. Y lo ha logrado.

Se dice que Canetti es el modelo de la figura del filósofo en varias de las primeras novelas de Iris Murdoch, como Mischa Fox en *The Flight from the Enchanter* (dedicada a Canetti), figura cuya audacia y superioridad sin esfuerzos son un enigma para sus amigos amedrentados.* Hecho desde el exterior, este retrato indica cuán exótico debe de parecerle Canetti a sus admiradores ingleses. El artista que también es polímata (o viceversa) y cuya vocación es la sabiduría, no es una tradición que tenga un hogar en el idioma inglés, por muchos que sean los exiliados, con gran cultura, de las más implacables tiranías de este siglo que han llevado su cultura sin par, sus proyectos no disimulados de grandeza a las más modestamente alimentadas islas de habla inglesa, grandes y pequeñas, situadas cerca de la catástrofe europea.

* —¿Qué hay de raro en él? —preguntó.

—Oh, no lo sé —dijo Annette—. Es tan... tan...

—A mí no me parece raro —dijo Rainborough, después de aguardar en vano el epíteto—. Sólo hay una cosa excepcional en Mischa, aparte de sus ojos, y es su paciencia. Siempre tiene cien proyectos a la mano, y es el único hombre incluso a quien yo conozco que aguardará literalmente años a que madure el plan más trivial.

Rainborough miró a Annette con hostilidad.

—¿Es cierto que llora por cosas que lee en los periódicos? —preguntó Annette.

—¡Me parece muy improbable! —dijo Rainborough.

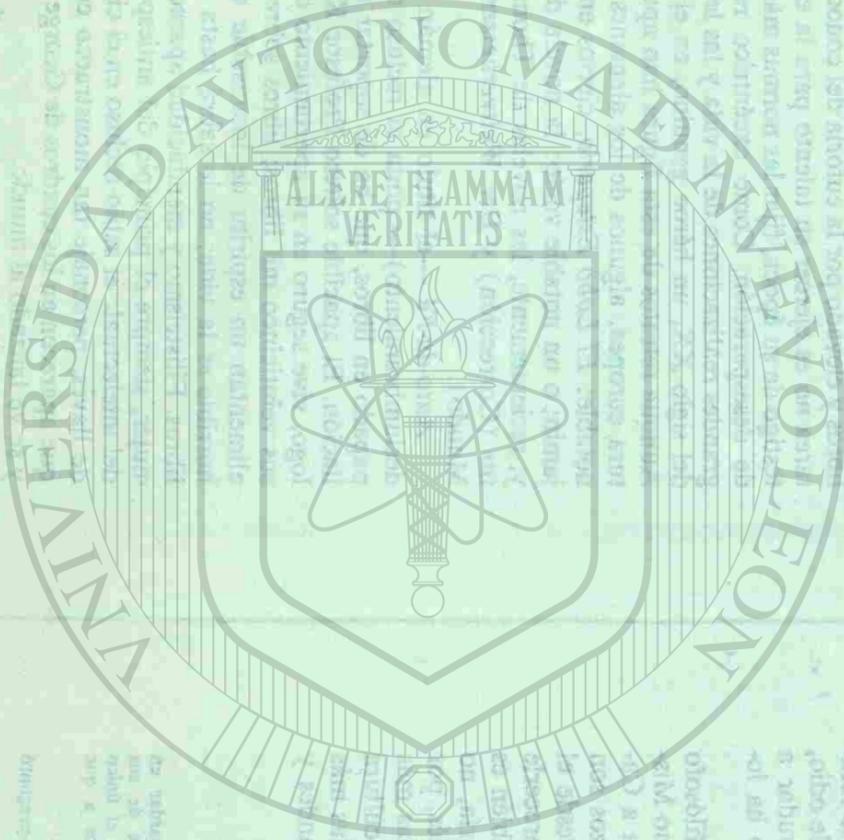
Los ojos de Annette estaban muy abiertos...

The Flight from the Enchanter (Viking Press, 1956, p. 134)

Los retratos hechos desde el interior, con o sin las puzantes inflexiones del exilio, han hecho familiar el modelo del intelectual itinerante. Es un judío (pues el tipo es masculino, desde luego), o se parece a un judío; policultural, inquieto, misógino; coleccionista, dedicado a la auto-trascendencia, despreciador de los instintos; abrumado por el peso de los libros y elevado por la euforia del conocimiento. Su verdadera tarea no es ejercer su talento para la explicación sino, al ser testigo de su época, fijar las normas más grandes y *edificantes* de desesperación. Como excéntrico recluso, es una de las grandes realizaciones de la vida y las letras de la imaginación del siglo XX, un héroe genuino, en el disfraz de un mártir. Aunque retratos de esta figura han aparecido en cada literatura europea, algunos de los alemanes tienen una autoridad notable: *El Lobo Estepario*, ciertos ensayos de Walter Benjamin; o un notable vacío: la novela de Canetti, *Auto-da-Fé* y, recientemente, las novelas de Thomas Bernhard, *Korrek-tur* (Corrección) y *Der Weltverbesserer* (El Mejorador del Mundo).

Auto-da-Fé —el título en alemán es *Die Blendung* (El deslumbramiento)— pinta al recluso como un ingenuo, empapado en libros, que ha de soportar una epopeya de humillación. El apacible soltero Profesor Kien, renombrado sinólogo, vive seguro en su apartamiento de un último piso, con sus veinticinco mil libros; libros sobre todos los temas, que alimentan un espíritu de incansable avidez. No sabe cuán horrible es la vida; no lo sabrá hasta verse separado de sus libros. Filisteísmo y mendacidad aparecen en la forma de una mujer, siempre el principio del antiespíritu en esta mitología del intelectual: el sabio recluso en el cielo se casa con su ama de llavés, personaje tan monstruoso como cualquiera de los que aparecen en los cuadros de George Grosz o de Otto Dix... y se ve lanzado al mundo.

Canetti relata que primero concibió *Auto-da-Fé* —tenía entonces veinticuatro años— como uno de ocho libros, el principal personaje de cada uno de los cuales sería un mono-maniaco y todo el ciclo se llamaría “La Comedia Humana de



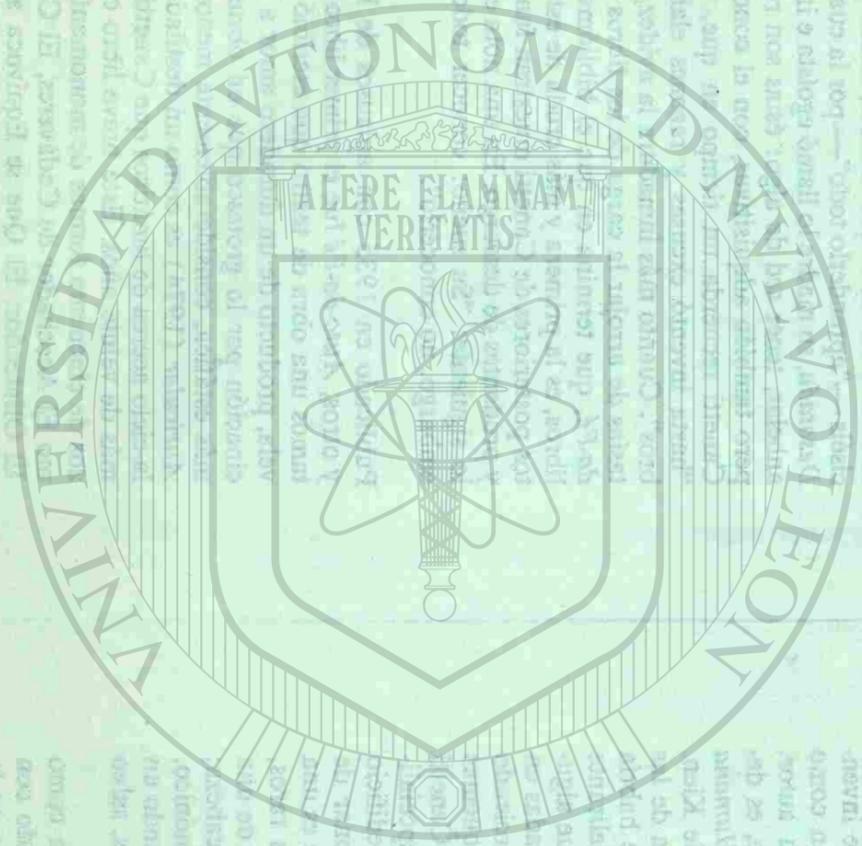
los Locos". Pero sólo escribiría la novela del "bibliómano" (como se llamó Kien en las primeras redacciones) y no, por ejemplo, las novelas acerca del fanático religioso, del coleccionista o del visionario de la tecnología. En la forma de un libro acerca de un lunático —es decir, como hipóbole—, *Auto-da-Fé* nos ofrece *clichés* familiares acerca de intelectuales sin conocimiento del mundo, fáciles de engañar, y está animado por un odio a las mujeres excepcionalmente inventivo. Es imposible no considerar el trastorno de Kien como una variación de las exageraciones más caras a su autor. "La limitación a un particular, como si lo fuera todo, es demasiado despreciable", notó Canetti: *La Provincia Humana* está llena de confesiones similares, parecidas a las de Kien. El autor de las observaciones condensientes acerca de las mujeres, conservadas en estos cuadernos de notas, se habría divertido haciendo fábulas con los detalles de la delirante misoginia de Kien. Y no podemos dejar de suponer que algunas de las prácticas de trabajo de Canetti fueron evocadas en el relato de la novela acerca de un prodigioso sabio ejerciendo sus obsesiones, en medio de un mar de mantas y esquemas de orden. En realidad, nos sorprendería saber que Canetti no tiene una biblioteca numerosa, docta, pero no especializada, de las dimensiones de la de Kien. Esta índole de edificio de biblioteca no tiene nada que ver con ese coleccionar de libros que Benjamin ha descrito memorablemente, que es una pasión por los libros como objetos materiales (libros raros, primeras ediciones). Es, antes bien, la materialización de una obsesión cuyo ideal es meterse los libros dentro de la cabeza; la verdadera biblioteca tan sólo es un sistema mnemónico. Así, Canetti coloca a Kien ante su escritorio, componiendo un sesudo artículo sin volver una sola página de sus libros, salvo en su cabeza.

Auto-da-Fé pinta las etapas de la locura de Kien como tres relaciones de "cabeza" y "mundo": Kien encerrado con sus libros como "una cabeza sin un mundo"; flotando en la ciudad bestial, "un mundo sin una cabeza"; llevado al suicidio por "el mundo en la cabeza". Y este lenguaje no sólo era

apropiado para el bibliómano demente; Canetti lo empleó después en sus cuadernos de notas para describirse a sí mismo, cuando llamó a su vida nada más que un intento desesperado de pensar en todo "de manera que se reúna en una cabeza y así vuelva a ser uno", afirmando la misma fantasía que había satirizado en *Auto-da-Fé*.

La avidez heroica descrita así en sus cuadernos de notas es la misma meta que Canetti había proclamado a los dieciséis —"aprenderlo todo"— por la cual, relata en *La Lengua Desatada*, su madre lo llamó egoísta e irresponsable. Codiciar, anhelar, tener sed de algo: éstas son relaciones apasionadas, pero también adquisitivas, con el conocimiento y la verdad; Canetti recuerda un tiempo en que, nunca sin escrúpulos, "hasta inventó excusas y razones elaboradas para tener libros". Cuanto más inmadura la avidez, más radicales las fantasías de arrojar la carga de los libros y de la cultura. *Auto-da-Fé*, que termina en que el bibliómano se inmola con sus libros, es la primera y más cruda de estas fantasías. Los escritos posteriores de Canetti muestran fantasías más caprichosas y prudentes de descargo. En una nota escrita en 1951, leemos lo siguiente: "Su sueño: conocer todo lo que conoce y sin embargo, no conocerlo".

Publicado en 1935 con aplausos de Broch, Thomas Mann y otros, *Auto-da-Fé* fue el primer libro de Canetti (si no contamos una obra de teatro que escribió en 1932) y única novela, producto de un duradero amor a la hipóbole y una fascinación por lo grotesco que en obras posteriores se volvió más estática, considerablemente menos apocalíptica. *Testigo Auricular* (1974) es como un destilado abstracto de la novela acerca de lunáticos que Canetti concibió cuando tenía más de veinte años. Este breve libro consta de rápidos esbozos de cincuenta formas de monomanías, de "personajes" como El Acechador de Cadáveres, El Corredor por Diversión, El Olfateador, El Que se Equivoca al Hablar, El Administrador del Dolor; cincuenta personajes sin trama. Los pocos elegantes nombres sugieren un grado insólito de timidez



acerca de la invención literaria, pues Canetti es un escritor que cuestiona interminablemente, desde la posición aventajada del moralista, la posibilidad misma de hacer arte. "Si uno conoce mucha gente", había notado años antes, "parece casi blasfemo inventar más".

Un año después de la publicación de *Auto-da-Fé*, en su homenaje a Broch, Canetti cita la severa fórmula de Broch: "La literatura siempre es una impaciencia de parte del conocimient^o". Pero los dones de paciencia de Broch eran lo bastante ricos para producir esas grandes y pacientes novelas, *La Muerte de Virgilio* y *Los Sonambulos*, y para informar una inteligencia grandiosamente especulativa. Canetti se preocupaba por lo que podría hacerse con la novela, lo que indicaba la calidad de su propia impaciencia. Para Canetti, pensar es insistir; siempre se está ofreciendo opciones, aseverando y reaseverando su *derecho* de hacer lo que hace. Decidió embarcarse en lo que llama un "trabajo de una vida" y desapareció durante veinticinco años para incubar esa obra, no publicando nada después de 1938, cuando se fue de Viena (salvo una segunda obra de teatro), hasta 1960, cuando apareció *Multitudes* y *Poder*. "Todo", dice, entró en este libro.

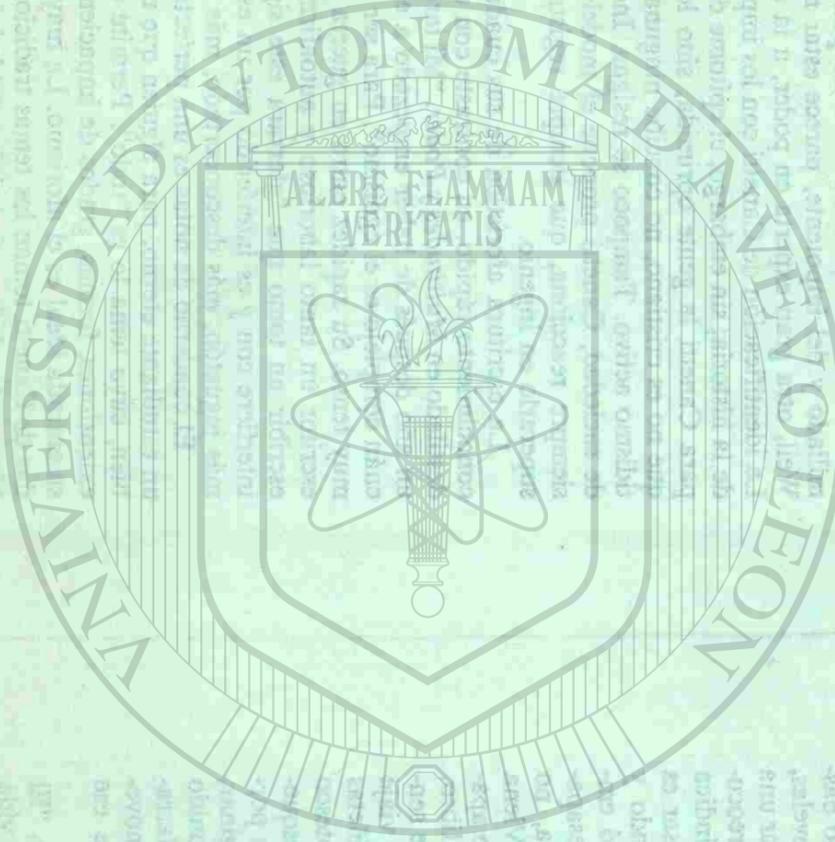
Los ideales de paciencia de Canetti y su irreprimible sentimiento de lo grotesco se unen en sus impresiones de un viaje a Marruecos, *Las Voces de Marrakech* (1967). Las viñetas del libro, de mínima supervivencia, presentan lo grotesco como una forma de heroísmo: un asno patéticamente esquelético con una enorme erección; y los más míseros de los portadores, niños ciegos mendigando y, algo atroz de imaginar, un envoltorio de color marrón que emite un solo sonido (*e-e-e-e-e*), que es llevado diariamente a una plaza de Marrakech para pedir limosna, y al que Canetti rinde un conmovedor y característico homenaje: "Me sentí orgulloso de ese envoltorio porque estaba vivo".

La humildad es el tema de otra obra de este periodo, "El Otro Proceso de Kafka", escrita en 1969, que trata la vida de Kafka como una ficción ejemplar y ofrece un comentario sobre ella. Canetti relata la prolongada calamidad del com-

promiso de Kafka con Felice Bauer (las cartas de Kafka a Felice acaban de publicarse) como una parábola acerca de la victoria secreta del que escoge el fracaso, del que "se retira del poder en cualquier forma que aparezca". Nota con admiración que a menudo Kafka se identifica con pequeños animales débiles, encontrando en Kafka sus propios sentimientos acerca de la renuncia del poder. De hecho, en la fuerza de su testimonio del imperativo ético de ponerse de parte del humillado y del impotente, parece estar más cerca de Simone Weil, otra gran experta en poder, a la que nunca menciona. La identificación de Canetti con los impotentes se halla fuera de la historia; sin embargo, el epítome de la impotencia no es para Canetti la gente oprimida, sino los animales. Canetti, que no es cristiano, no concibe ninguna intervención ni partidismo activo. Tampoco se resigna. Incapaz de insipidez ni de saciedad, Canetti propone el modelo de un espíritu que siempre reacciona, que siempre registra *shocks* y trata de superarlo en ingenio.

La escritura aforística de sus cuadernos de notas es un conocimiento rápido, en contraste con el conocimiento lento destilado en *Multitudes* y *Poder*. "Mi tarea", escribió en 1949, un año después de haber empezado a escribirlo, "es mostrar cuán complejo es el egoísmo". Para ser un libro tan largo, es muy tenso. Su rapidez entra en guerra con su tenacidad. El escritor un tanto laborioso y autoafirmativo que empezó a escribir un tomo que "aferrara este siglo por la garganta" interfiere con y es interferido por un escritor conciso que es más juguetón, más desconcertado, más burlón.

El cuaderno de notas es una perfecta forma literaria para un estudiante eterno, para alguien que no tiene tema o, antes bien, cuyo tema lo es "todo". Permite entradas de todas las extensiones, formas, grados de impaciencia y de rudeza, pero su entrada ideal es el aforismo. La mayor parte de las entradas de Canetti toman los temas tradicionales del aforista: las hipocresías de la sociedad, la vanidad de los deseos humanos, el fraude del amor, las ironías de la muerte, el placer y la necesidad de la soledad y las intrincaciones de los propios proce-



sos mentales. La mayoría de los grandes aforistas han sido pesimistas, proveedores de escarnio para la insensatez humana. ("Los grandes escritores de aforismos se leen como si se hubiesen conocido bien unos a otros", había observado Canetti.) El pensamiento aforístico es informal, insociable, antagonico, orgullosamente egoísta. "Se necesitan amigos sobre todo para volverse descarado es decir, más uno mismo", escribe Canetti: he aquí el tono auténtico del aforista. El cuaderno de notas contiene ese ego idealmente descarado y eficiente que construimos para enfrentarse al mundo. Mediante la disyunción de ideas y observaciones, mediante la brevedad de su expresión, la ausencia de ilustración útil, el cuaderno de notas hace del pensamiento algo ligero.

A pesar de tener mucho del temperamento del aforista, Canetti es todo menos un *dandy* intelectual. (Es lo opuesto de la sensibilidad de Canetti es la ausencia del rasgo más ligero del esteta. Canetti no muestra amor al arte como tal. Tiene su lista de grandes escritores, pero no figuran en su obra la pintura, el teatro, el cine, la danza o los otros hechos familiares de la cultura humanista. Canetti parece estar un tanto solemne por encima de las ideas impactadas de "cultura" o de "arte". No ama nada de lo que el espíritu fabrica por ello mismo. Por consiguiente, en sus escritos hay poca ironía. Nadie tocado por la sensibilidad estética habría notado, severamente, "lo que a menudo me fastidia de Montaigne es lo gordo de las citas". No hay nada en el temperamento de Canetti que pudiera responder al surrealismo, para hablar tan sólo de la opción moderna más persuasiva para el esteta. Tampoco fue tocado por la tentación de la izquierda.

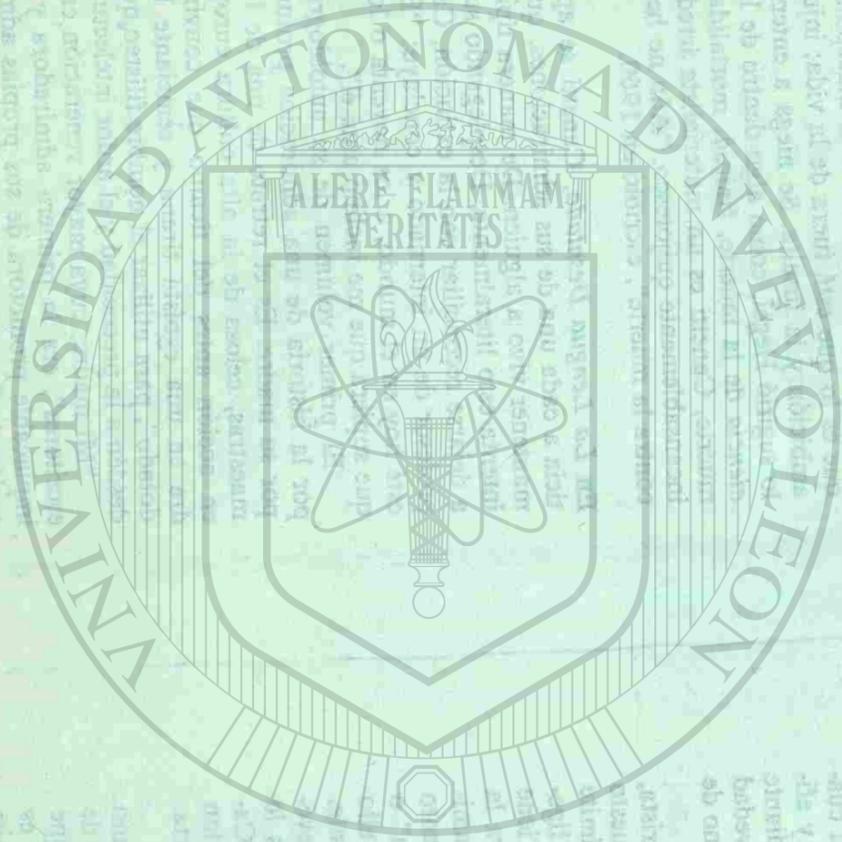
Dedicado ilustrador, describe el objeto de su lucha como la única fe que dejó intacta la ilustración, "la más ridícula de todas, la religión del poder". Este es el lado de Canetti que nos recuerda a Karl Kraus, para quien la vocación ética es una interminable protesta. Pero ningún escritor tiene menos de periodista que Canetti. Protestar contra el poder, el poder como tal; protestar contra la muerte (es uno de los grandes

enemigos de la muerte en la literatura): éstos son objetivos amplios, enemigos casi invisibles. Canetti describe la obra de Kafka como una "refutación" del poder y ésta es la meta de Canetti en *Multitudes y Poder*; sin embargo, toda su obra tiende a ser una refutación de la muerte. Una refutación parece significar para Canetti una insistencia. Canetti insiste en que la muerte realmente es inaceptable; inasimilable, porque es lo que está fuera de la vida; injusta, porque limita la ambición y la insulta. Se niega a entender la muerte, como lo sugirió Hegel, como algo dentro de la vida, como la *conciencia* de la muerte, finitud, mortalidad. En cuestiones de muerte, Canetti es un materialista irredento, horrorizado, e incansablemente quijotesco. "Aún no he logrado hacer nada contra la muerte", escribió en 1960.

En *La Lengua Desatada*, Canetti se apresura a hacer justicia a cada una de sus admiraciones, que es una manera de mantener vivo a alguien. De manera típica, Canetti también intenta esto literalmente. Desplegando su habitual renuencia a dejarse reconciliar con la extinción, Canetti recuerda a un profesor de un internado y concluye: "En caso de que aún esté hoy en el mundo, a los noventa o los cien, me gustaría que supiera que me inclino ante él".

El primer volumen de su autobiografía está dominado por la historia de una admiración profunda: la de Canetti por su madre. Es el retrato de una de las grandes maestras maestras, celosa de la alta cultura europea, confiadamente en acción antes del tiempo que convirtió semejante madre en una egoísta tirana y semejante hijo en un "superdotado", para utilizar el nombre filisteo, que expresa el actual desdén a la precocidad y el ardor intelectual.

"Mi madre, cuya mayor veneración era para los grandes escritores", era la primera admiradora y una apasionada e implacable promotora de sus propias admiraciones. La educación de Canetti consistió en inmersión en libros y su ampliación en conversaciones. Había lecturas en voz alta por las noches, conversaciones tempestuosas acerca de todo lo que



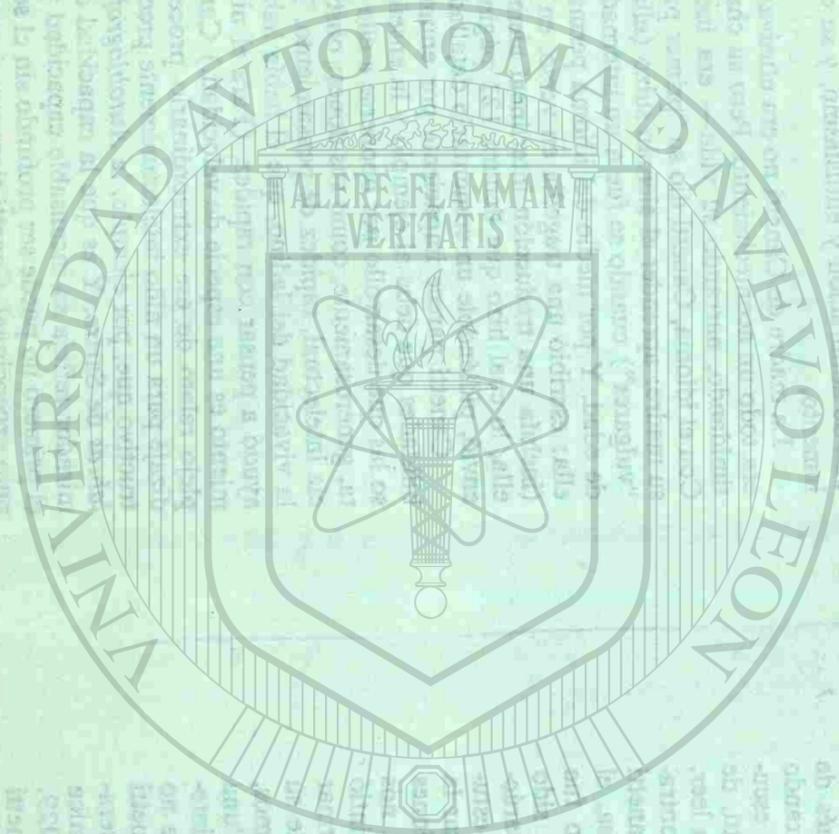
leían, acerca de los escritores que habían convenido en revelar. Muchos descubrimientos se hicieron por separado, pero tenían que admirar al unísono, y se discutía una divergencia en lacerantes debates hasta que uno de los dos cedía. La política de admiración de su madre creó un mundo tenso, definido por lealtades y traiciones. Cada nueva admiración podía poner la propia vida en cuestión. Canetti describe a su madre distraída y exaltada durante una semana después de escuchar *La Pasión Según San Mateo*, y finalmente llorando porque teme que Bach haya hecho que desee tan sólo escuchar música y “se haya acabado con los libros”. Canetti, de trece años, la consuela y le asegura que aún querrá ella leer.

Presenciando los saltos de su madre y sus furiosas contradicciones de carácter, “con asombro y admiración”, Canetti no subestima su crueldad. De manera bastante ominosa, el escritor favorito de su madre durante un largo tiempo fue Strindberg; en otra generación, probablemente habría sido D.H. Lawrence. El hincapié de ella en “formación de carácter” a menudo llevó a esta furiosa lectora a reñir a su estu-dioso hijo por seguir un “conocimiento muerto”, por evitar la “dura” realidad, por dejar que los libros y las conversaciones le hagan “afeminado”. (Ella despreciaba a las mujeres, nos dice Canetti.) Nos relata cuán aniquilado por ella se sintió a veces y luego convierte esto en una liberación. Al afirmar en sí mismo la capacidad de compromiso apasionado de su madre, decidió rebelarse contra lo febril de sus entusiasmos, contra la enorme exclusividad de su avidez. Paciencia (“una paciencia monumental”), constancia y universalidad de interés se convirtieron en sus metas. El mundo de su madre no contenía animales; tan sólo grandes hombres; el de Canetti contendría las dos cosas. Ella sólo se interesa por la literatura y odia la ciencia; a partir de 1924 él estudiará química en la Universidad de Viena y obtendrá su doctorado en 1929. Ella se burla de su interés en los pueblos primitivos; Canetti confesará, mientras se prepara a escribir *Multitudes* y *Poder*: “Es sería meta de mi vida llegar a conocer todos los mitos de todos los pueblos”.

Canetti rechaza el papel de víctima. Hay gran caballerosidad en el retrato de su madre. También refleja algo parecido a una política de triunfalismo: un terco rechazo de la tragedia, del sufrimiento irremediable, que parece relacionado con su rechazo de la finitud, de la muerte, y del que proviene gran parte de la energía de Canetti: su incontestable capacidad de admiración y entusiasmo, y su civilizado desprecio al lamento.

La madre de Canetti no era efusiva: la más ligera caricia era todo un acontecimiento. Pero su charla —debatiendo, intimidando, narrando su vida— era incontestable, torrencial. Con el idioma, Canetti dio su “primer paso independiente” de su madre: aprender el alemán suizo (ella odiaba los dialectos “vulgares”) cuando se fue a un internado, a los catorce años de edad. Y por medio del idioma permaneció conectado con ella: escribió una tragedia en verso, en latín, en cinco actos (incluía una traducción interlineal alemana, en beneficio de ella, lo cual hizo que llenara 121 páginas), que le dedicó y envió, pidiéndole un comentario detallado.

Canetti parece impaciente por enumerar las muchas habilidades que debe al ejemplo y a la enseñanza materna, incluso las que desarrolló por oponerse a ella y que también cuenta, generosamente, como sus dones: obstinación, independencia intelectual, rapidez de pensamiento. También supone que la vivacidad del ladino, que él había hablado siendo niño, le ayudó a pensar con rapidez. (Para el niño precoz, el pensamiento es una especie de velocidad.) Canetti nos da un comentario relato de ese extraordinario proceso que es el aprendizaje para un niño intelectualmente precoz: más pleno e instructivo que, por ejemplo, la *Autobiografía* de Mill o *Las Palabras* de Sartre. Y es que la capacidad de Canetti como admirador refleja su incansable capacidad para el aprendizaje; el primero no puede ser profundo sin el segundo. Como discípulo excepcional, Canetti tiene una irreprimible lealtad a los maestros, a lo que hacen bien aun cuando (o especialmente cuando) lo hagan inadvertidamente. El profesor de su internado ante el que hoy “se inclina” se ganó su homenaje siendo



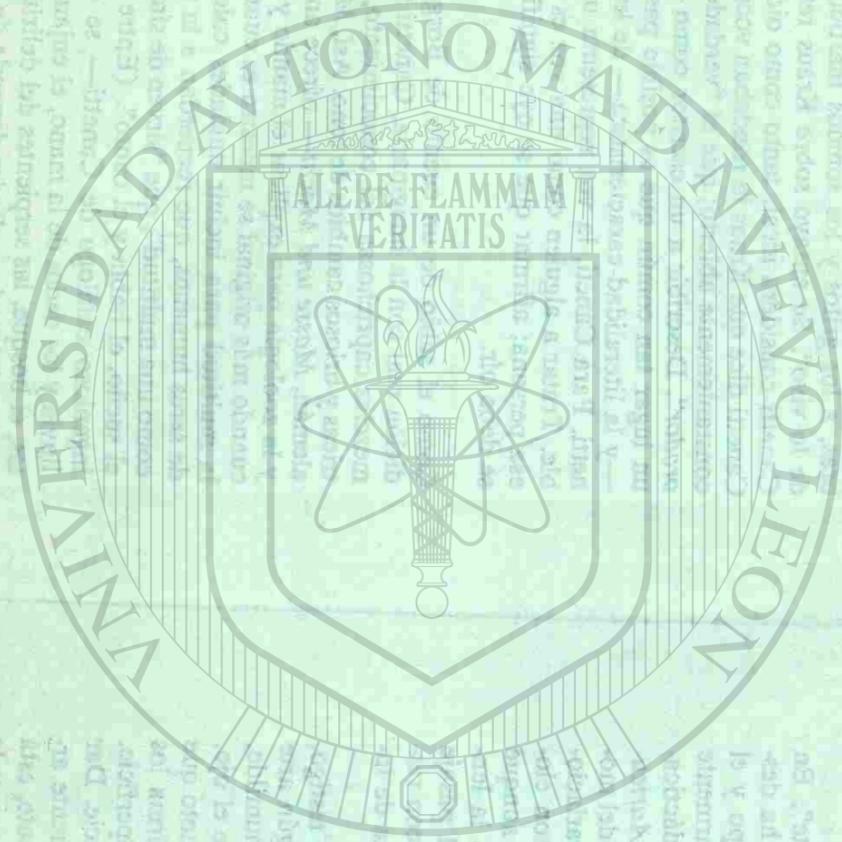
brutal durante una visita a un matadero. Obligado por él a presenciar algo particularmente sangriento, Canetti aprendió que la muerte de animales era algo "que yo no había sido hecho para tolerar". Su madre, incluso en los momentos en que se mostraba brutal, siempre estaba nutriendo su flagrantemente estado de alerta con sus palabras. Dice Canetti, orgullosamente, "me parece peligroso el conocimiento mudo".

Canetti afirma ser un "oidor" antes que un "vidente". En *Auto-da-Fé*, Kien practica el andar a ciegas, porque ha descubierto que "la ceguera es un arma contra el tiempo y el espacio; nuestro ser es una vasta ceguera". Particularmente en sus obras desde *Multitudes* y *Poder* —como las didácticamente intituladas *Las Voces de Marrakech*, *Testigo Auricular*, *La Lengua Desatada*— Canetti subraya el órgano del morralista, el oído, y desdén el ojo (continuando con variaciones del tema de la ceguera). Oír, hablar y respirar son elogiados cada vez que hay en juego algo importante; aunque sea sólo en forma de metáfora del oído, la boca (o la lengua) y la garganta. Cuando Canetti observa que "el pasaje más sonoro de la obra de Kafka habla de esta culpa con respecto a los animales", el adjetivo mismo es una forma de insistencia.

Lo que se oye son voces, de las que el oído es un testigo. (Canetti no habla de música ni, en realidad, de ningún arte que sea no verbal.) El oído es el sentido atento, más humilde, más pasivo, más inmediato, menos discriminador que el ojo. El repudio del ojo por Canetti es un aspecto de lo remoto que está de la sensibilidad del esteta, que típicamente afirma los placeres y la sabiduría de lo visual; es decir, de la superficie. Dar la soberanía de lo visual; es decir, de la superficie. Dar la soberanía al oído es un tema notorio, conscientemente arcaizante de las últimas obras de Canetti. Implícitamente, está reafirmando la brecha arcaica entre la cultura hebrea y la griega, entre la cultura del oído y la cultura del ojo y lo moral versus lo estético.

Canetti equipara el conocer con el oír, y el oír con el oírlo todo y aún ser capaz de responder. Las impresiones exóticas acopiadas durante su estancia en Marrakech quedan unificadas por la cualidad de atención a "voces" que Canetti trata de provocar en sí mismo. La atención es el tema formal del libro. Encontrando pobreza, miseria y deformidad, Canetti decide oír, es decir, prestar verdadera atención a las palabras, a los gritos y los sonidos inarticulados "en el margen de lo vivo". Su ensayo sobre Kraus retrata a alguien a quien Canetti considera ideal, tanto como oidor cuanto como voz. Canetti dice que Kraus lo rondaban voces; que su oído estaba constantemente abierto; que el "verdadero Karl Kraus era el orador". Describir a un escritor como una voz se ha vuelto un lugar tan común que es posible pasar por alto la fuerza —y la literalidad característica— de lo que quiere decir Canetti. Para Canetti, la voz representa una presencia irrefutable. Tratar a alguien como una voz es conceder autoridad a esa persona; afirmar que se oye significa que se oye lo que se debe oír.

Como el sabio de un cuento de Borges que mezcla la erudición real con la imaginaria, Canetti tiene una afición a las mezclas caprichosas del conocimiento, clasificaciones excéntricas y bríosos cambios de tono. Así, *Multitudes* y *Poder* —en alemán, *Masse und Macht*— ofrece analogías de la fisiología y la zoológica para explicar el mando y la obediencia; y acaso cuando más original se muestra es cuando extiende la idea de la multitud para incluir unidades colectivas, no compuestas de seres humanos, que recuerdan a la multitud, son "sentidas como una multitud", que "sirven de símbolo de ella en el mito, el sueño, el habla y el canto". (Entre tales unidades —en el ingenioso catálogo de Canetti— se encuentra el fuego, la lluvia y los dedos de la mano, el enjambre de abejas, los dioses, el bosque, las serpientes del delirium tremens.) Gran parte de *Multitudes* y *Poder* depende de las imágenes latentes o inadvertidas de ciencia ficción de las cosas, o de partes de cosas, que se vuelven macabramente autónomas; de impre-



cibles movimientos, ritmos, volúmenes. Canetti convierte el tiempo (la historia) en espacio, en que un misterioso despliegue de entes biomorfos —las diversas formas de la Gran Bestia, la Multitud— se divierten. La multitud se mueve, vomita, crece, se expande, se contrae. Sus opciones llegan por parejas: dice Canetti que las multitudes son rápidas y lentas, rítmicas y estancadas, abiertas y cerradas. La manada (otra versión de la multitud) se lamenta, saquea, es tranquila, es interior o exterior.

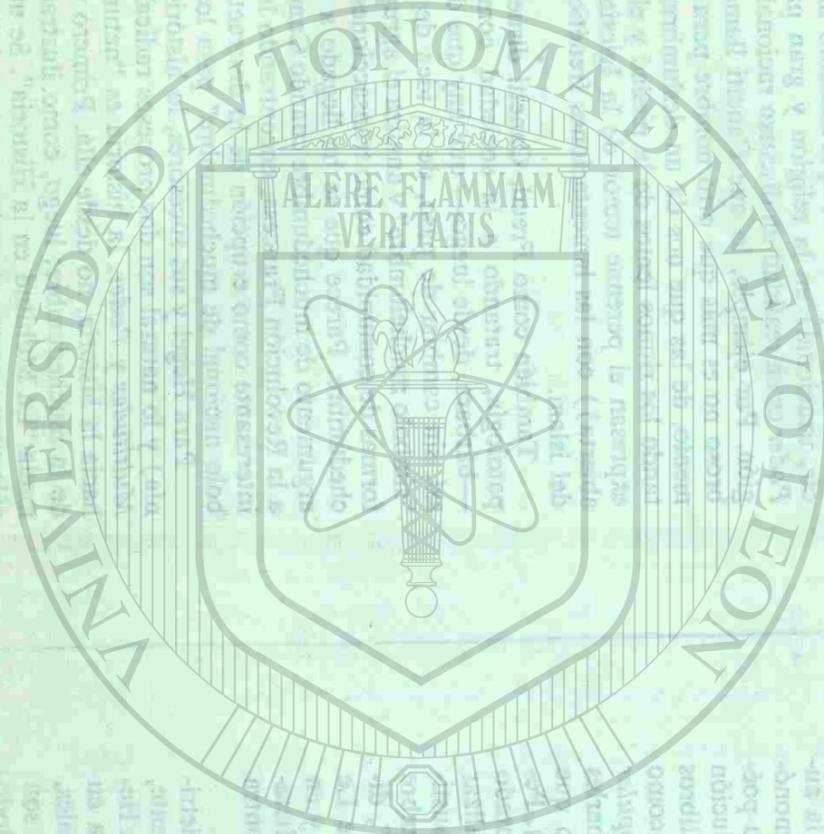
Como descripción de la psicología y estructura de la autoridad, *Multitudes* y *Poder* se remite a la charla decimonónica acerca de muchedumbres y masas para exponer su poética de la pesadilla política. La condena de la Revolución Francesa y después de la Comuna, fue el mensaje de los libros del siglo XIX sobre las multitudes (eran tan comunes como hoy están pasados de moda), desde el *Extraordinary Popular Delusions and the Madness of Crows* (1841), de Charles Mackay, hasta *La Multitud* (1895), de Le Bon, libro que Freud admiró, y *La Psicología de la Revolución* (1912). Pero en tanto que los escritores anteriores se habían contentado con afirmar la patología de la muchedumbre y con moralizar acerca de ella, Canetti se propone explicar, explicar exhaustivamente, por ejemplo, la destructividad de la muchedumbre ("a menudo mencionada como su cualidad más notoria", dice) con sus paradigmas biomórficos. Y a diferencia de Le Bon, que establecía un argumento contra la revolución y en pro del *statu quo* (considerado por Le Bon como la dictadura menos opresiva), Canetti nos ofrece una lección contra el poder mismo.

Entender el poder considerando a la multitud, en detrimento de ideas como "clase" o "nación", es, precisamente, insistir en una comprensión ahistórica. No se menciona a Hegel ni a Marx, no porque Canetti tenga tanta confianza en sí mismo que no se digna dejar caer los nombres habituales, sino porque las implicaciones del argumento de Canetti son marcadamente anti-hegelianas y anti-marxistas. Su método ahistórico y su temperamento político conservador acercan

a Canetti más a Freud, aunque en ningún sentido sea freudiano. Canetti es lo que habría sido Freud de *no* ser psicólogo: utilizando muchas fuentes que fueron de importancia para Freud —la autobiografía del psicólogo juez Schreber, material sobre antropología y la historia de las religiones antiguas, la teoría de la multitud de Le Bon— llega a conclusiones enteramente distintas acerca de la psicología de grupo y la formación del ego. Como Freud, Canetti tiende a encontrar el prototipo del comportamiento multitudinario (es decir, irracional) en la religión y gran parte de *Multitudes* y *Poder* es en realidad un discurso racionalista acerca de la religión. Por ejemplo, lo que Canetti llama el rebaño quejumbroso no es más que otro nombre para las religiones de la muerte, de las que nos da un deslumbrante análisis, contrastando los ritmos lentos de la piedad y el ritual católico (que expresan el perenne temor de la Iglesia a la muchedumbre abierta) con las lamentaciones frenéticas de la secta shíta del islam.

También como Freud, Canetti disuelve la política en la patología, tratando a la sociedad como actividad mental —bárbara, desde luego— que hay que descifrar. Se traslada así, sin cambiar de paso, de la idea de la muchedumbre al "símbolo muchelumbre" y analiza el agrupamiento social y las formas de comunidad como transacciones de símbolos de muchedumbre. Parece que se ha llegado a algún giro final del argumento de muchedumbre cuando Canetti pone en su lugar a la Revolución Francesa, encontrando la Revolución menos interesante como erupción de lo destructivo que como "símbolo nacional de muchedumbre" para los franceses.

Para Hegel y sus sucesores, lo histórico (hogar de la ironía) y lo natural son dos procesos radicalmente distintos. En *Multitudes* y *Poder*, la historia es "natural". Canetti arguye hacia la historia, no desde ella. Primero viene la descripción de la muchedumbre; luego, como ilustración, la sección llamada "La Multitud en la Historia". Se utiliza la historia tan sólo para aportar ejemplos: un uso rápido. Canetti es parcial hacia los pueblos sin historia (en el sentido hegeliano) y trata



las anécdotas antropológicas como si tuvieran el mismo valor ilustrativo de un hecho que ocurriera en una sociedad históricamente avanzada.

Multitudes y *Poder* es un libro excéntrico, hecho literalmente excéntrico por su ideal de "universalidad", que lleva a Canetti a evitar la referencia obvia: Hitler. Aparece indirectamente en la importancia central que Canetti atribuye al caso del juez Schreber. (He aquí la única referencia de Canetti a Freud, en una discreta nota de pie de página, donde Canetti dice que si Freud hubiese vivido un poco más habría podido ver los engaños paranoicos de Schreber de una manera más pertinente: como prototipo de la mentalidad política y específicamente nazi.) Pero Canetti es genuinamente no eurocéntrico: una de sus grandes realizaciones como espíritu. Conocedor del pensamiento chino tanto como del europeo, del budismo y del islam como del cristianismo, Canetti disfruta de una notable libertad de los hábitos reductivos del pensamiento. Parece incapaz de valerse del conocimiento psicológico de manera reductiva; el autor del homenaje a Broch no pudo estar pensando en nada tan ordinario como los motivos personales. Y combate la más plausible reducción a lo histórico. "Mucho daría por librarme de mi hábito de contemplar históricamente al mundo", escribió en 1950, dos años después de que había empezado a escribir *Multitudes* y *Poder*.

Su protesta contra ver históricamente no sólo va dirigida contra el más plausible de los reduccionismos. También es una protesta contra la muerte. Pensar en la historia es pensar en los muertos; y dejar que le recuerden a uno incansablemente que es mortal. El pensamiento de Canetti es conservador en el sentido más literal. Su pensamiento —él— no desea morir.

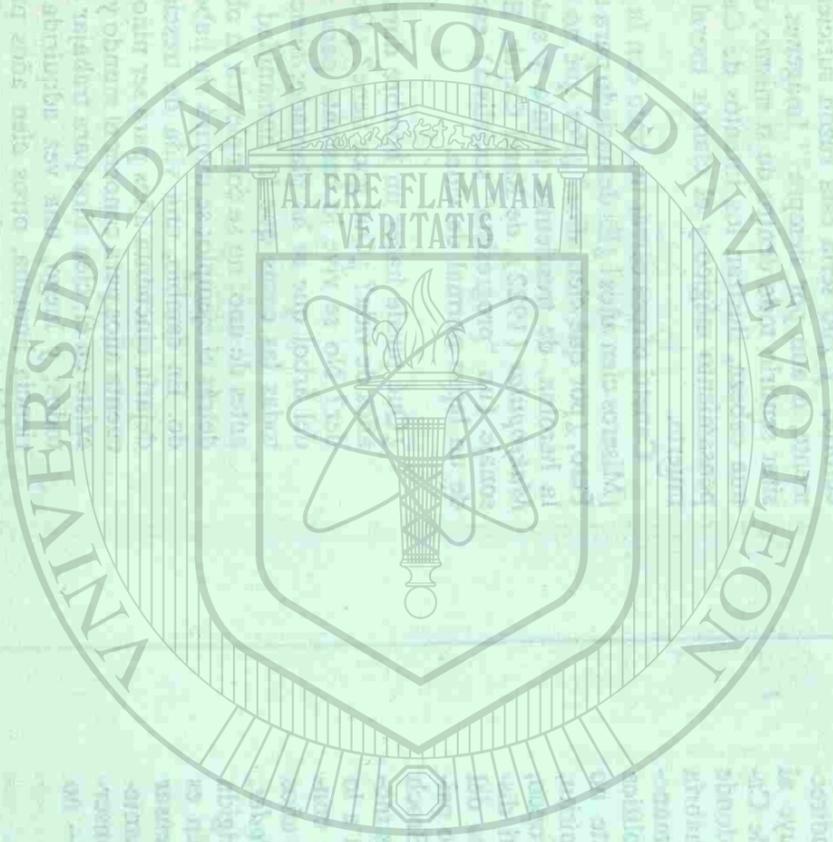
"Deseo sentir todo en mí antes de pensar en ello", escribió Canetti en 1943, y para esto, nos dice, necesita una vida larga. Morir prematuramente significa no haberse atiborrado suficientemente y, por tanto, no haber empleado su espíritu como puede. Es casi como si Canetti hubiese de mantener su

conciencia en un permanente estado de avidez, de permanecer irreconciliado con la muerte. "Es maravilloso que nada se pierda en la mente", escribió también en su cuaderno de notas, en el que debió de ser un momento no muy insólito de euforia, "y ¿no sería ésta razón suficiente para vivir largamente, o aun por siempre?" Imágenes recurrentes de necesidad, o aun por dentro de sí mismo, de unificarlo todo en una cabeza, ilustran los intentos de Canetti por medio del pensamiento mágico y el clamor moral para "refutar" a la muerte.

Canetti ofrece cerrar un trato con la muerte. "¿Un siglo? ¡Miseros cien años! ¿Es demasiado para una intención seria?" Pero, ¿por qué cien años? ¿Por qué no trescientos? como la heroína, de trescientos treinta y siete años, de *El Caso Makropulos* (1922), de Karel Capek. En esta obra, un personaje (un "progresista" socialista) escribe las desventajas de un lapso normal de vida.

¿Qué puede hacer un hombre durante sus sesenta años de vida? ¿Qué goce tiene? ¿Qué puede aprender? No se vive lo bastante para recibir el fruto del árbol que se ha plantado; nunca se aprenderá todas las cosas que la humanidad ha descubierto antes de uno; no se completará la obra ni se dejará detrás el ejemplo; se morirá sin haber siquiera vivido. En cambio, una vida de trescientos años nos dejaría cincuenta años para ser niño y alumno; cincuenta años para conocer el mundo y ver todo lo que existe en él; cien años para trabajar en beneficio de todos; y luego, una vez adquirida toda la experiencia humana, otros cien años para vivir en la sabiduría, para gobernar, para enseñar y para dejar un ejemplo. ¡Oh!, ¡cuán valiosa sería la vida humana si durara trescientos años!

Suena como Canetti, pero Canetti no justifica su anhelo de longevidad aduciendo la mayor oportunidad para hacer



buenas obras. Tan grande es el valor de la mente, que sólo ella se usa para oponerse a la muerte. Como la mente es tan real para él, Canetti se atreve a desafiar a la muerte, y como el cuerpo es tan irreal, no ve nada desalentador en una longevidad extrema. Canetti está más que dispuesto a vivir como centenario; mientras fantasea, no pide lo que Fausto exigió, el retorno a la juventud, o lo que Emilia Makropulos recibió de su padre, alquimista, su prolongación mágica. La juventud no tiene ningún papel en las fantasías de inmortalidad de Canetti. Es la pura longevidad, la longevidad del espíritu. Simplemente se supone que el carácter tiene tanto en juego como el espíritu en la longevidad: Canetti pensó que "la brevedad de la vida nos hace malos". Emilia Makropulos sugiere que su longevidad nos haría peores:

No se puede seguir amando durante trescientos años. Y no se puede seguir esperando, creando, contemplando las cosas durante trescientos años. Es insostenible. Todo se vuelve aburrido. Es aburrido ser malo y aburrido ser bueno... Y entonces se comprende que nada existe realmente... Se está tan cerca de todo. Se puede ver alguna razón en todo. Para uno, todo tiene algún valor, porque esos pocos años serán insuficientes para satisfacer el afán de goce... Es repugnante pensar en lo feliz que es uno. Y se debe sencillamente a la ridícula coincidencia de que morirá pronto. Se toma un interés semejante al de un simio en todo...

Pero esta plausible condena es precisamente la que no puede admitir Canetti. No le perturba la posibilidad de que decaiga el apetito, de que se sacie el deseo, de que se devalúen las pasiones. Canetti no piensa en la descomposición de los sentimientos más que en la del cuerpo; tan sólo en la persistencia del espíritu. Rara vez ha estado alguien tan en su medio en el espíritu, con tan poca ambivalencia.

Canetti es alguien que ha sentido de manera profunda la responsabilidad de las palabras y gran parte de su obra hace el esfuerzo de comunicar algo de lo que ha aprendido acerca de cómo prestar atención al mundo. No hay doctrina, pero hay mucho escarnio, urgencia, pesar y euforia. El mensaje de las pasiones del espíritu es pasión. "Trato de imaginar a alguien diciendo a Shakespeare, ¡Calma!", dice Canetti. Su obra defiende elocuentemente la tensión, el esfuerzo, la seriedad moral y amorosa.

Pero Canetti no sólo es otro héroe de la voluntad. De allí el inesperado último atributo de un gran escritor que encuentra en Broch: semejante escritor, dice, nos enseña cómo respirar. Canetti recomienda los escritos de Broch por su "rica provisión de experiencia en cuanto a la respiración". Fue el cumplido más profundo y extraño de Canetti y, por tanto, uno que también hizo a Goethe (la más predecible de sus admiraciones): Canetti también lee a Goethe como si dijera, "¡Respira!" Respirar puede ser la más radical de las ocupaciones, cuando se concibe como una liberación de otras necesidades, como tener una carrera, formarse una reputación o acumular conocimiento. Lo que Canetti dice al término de este progreso de admiración, su homenaje a Broch, sugiere que hay ahí mucho que admirar. La última realización del admirador serio es dejar inmediatamente de poner a trabajar las energías despertadas, de llenar el espacio abierto por lo que se admira. Por tanto, los admiradores con talento se dan permiso de respirar, de respirar más profundamente. Pero para ello es necesario ir más allá de la avidez; identificarse con algo más allá de toda realización, más allá de la acumulación de poder.

"MIS ENEMIGOS SON LOS GRANDES PENSADORES"

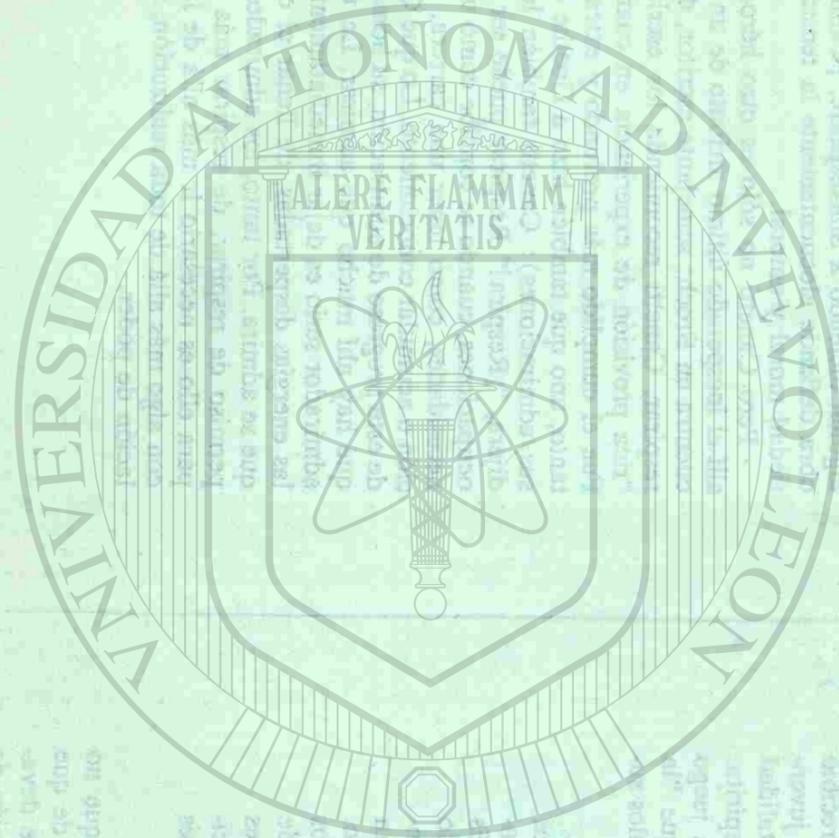
—GERALD STIEG—

Conocido es el hecho de que Elias Canetti, el reciente y hasta sorprendente Premio Nobel de Literatura, no concede entrevistas con facilidad. Escasos son los periodistas que han conseguido llegar a él y lograr que se explayase sobre cuestiones que podrían ser de interés general. Uno de los afortunados fue Gerald Stieg, quien mantuvo una larga charla con el novelista y cuyos resultados aparecieron en *Austriaca* (*Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche*), en un número especial dedicado a Canetti con motivo de su 75º aniversario. Al ser concebida para un público de habla principalmente francesa, y como el propio autor de la entrevista especifica en su breve introducción, es el tema de «Canetti y Francia» el eje vertebrador sobre el que gira la conversación, aunque ello no es óbice para que el creador de *Auto de fe* y *Masa y Poder* demuestre una pasmosa erudición en la sutileza y brillantez de sus respuestas. Creemos, pues, que la entrevista tiene un sentido, además de entrañable, profundamente testimonial. Y no olvidamos que en este país, hace apenas un año, cuando en el primer número de nuestra revista le dedicábamos a Canetti un extenso artículo, más a modo de homenaje que puramente informativo, pocos eran los medios de información que se dignaban prestar siquiera una mínima parte de su interés hacia la obra —no prolífica pero sí rigurosa y apasionante— del autor de origen sefardi, publicada en su totalidad por Muchnik Editores, de Barcelona, en un esfuerzo digno de elogio que, deseamos, ahora se vea recompensado con creces. Para el próximo año se espera la aparición de la segunda parte de su autobiografía —la primera ya apareció con el título de *La lengua absuelta*— y que se titulará *La antorcha al oído*. Por otra parte corren rumores que incitan a pensar que Canetti se encuentra trabajando afanosamente en un nuevo libro, aunque de momento los editores alemanes parecen no querer soltar prenda sobre lo que está urdiendo ese increíble personaje con un algo de ratonil en la cara y el alma —seguro— muy, muy grande. La circunstancia de que a Canetti le haya sido otorgado el Premio Nobel de Literatura indica que por allí arriba, en los países nórdicos, empiezan a tomarse las cosas en serio. Borges y algún otro quizá sufran pesadillas fugaces por esta concesión, pero también es cierto que las cenizas de Peter Kien brincarán alborozadas una vez más, tal vez la última.

Esta conversación se llevó a cabo el 7 de diciembre de 1979 en Zurich y más tarde quedó completada por medio de la correspondencia. Las preguntas planteadas se limitan al tema Canetti y Francia, lo que no es más que el resultado del carácter de nuestra revista. La reproducción escrita de sus palabras que, además, hubieron de ser traducidas, no ofrece más que una débil idea de la vivacidad oral de Canetti. Por ello mismo, el texto en cuestión sólo es el eco atenuado de la conversación preparatoria que se desarrolló al abrigo de la oreja indiscreta del magnetofón. Es posible que algunos lectores se asombren del carácter abstracto de este texto: es premeditado. En efecto, sólo un texto así deja al lector ese espacio de reflexión personal que está siendo constantemente recortado por nuestro sistema de información.

—Elias Canetti, ¿podría hablarnos de sus lazos personales con Francia?

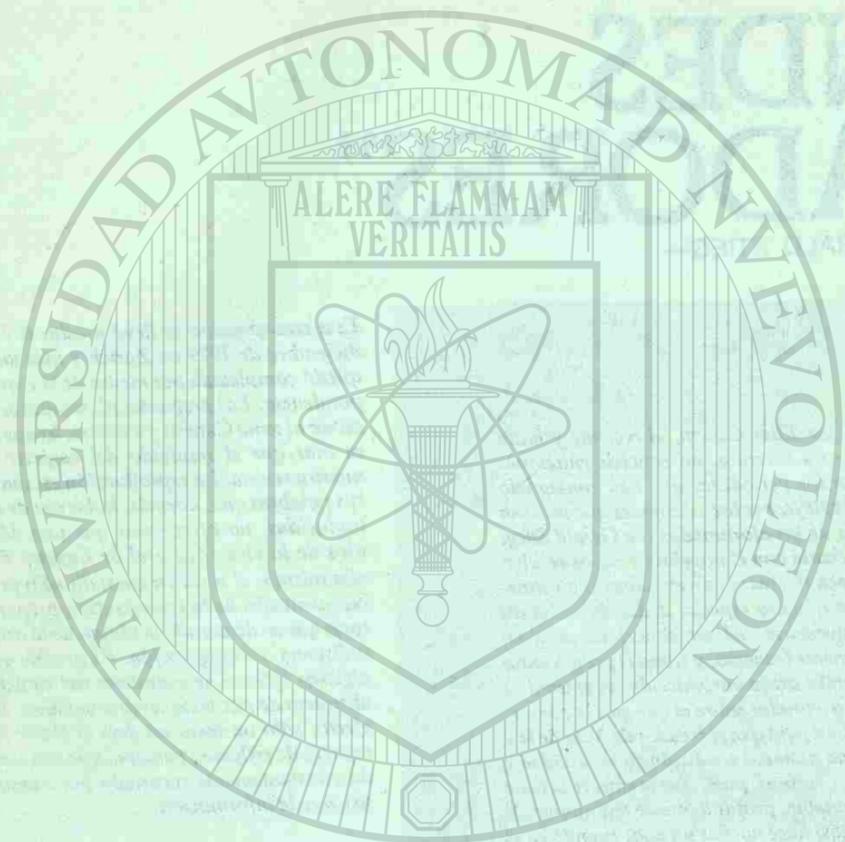
—Sí. Mis vínculos personales con Francia se reducen, de hecho, a mis relaciones con mi hermano menor. Se marchó a Francia cuando era pequeño, permaneció allí y se convirtió en un verdadero francés; fue médico y bacteriólogo y trabajó en el Instituto Pasteur desde que terminó la carrera hasta su muerte. Era tan francés que encarnaba para mí todo aquello que era francés, tanto por su espíritu como por su forma física de estar. Cada vez que yo iba a París era para visitarle. Tenía la costumbre de alojarme en su casa y, a decir verdad, fue con él con quien mantuve casi todas mis conversaciones en París. Era una persona extremadamente cultivada y no había nada que no pudiera discutir con él: los libros le resultaban tan familiares como a mí, a pesar de ser ese mi oficio y de que su profesión le ocupaba casi todo su tiempo. Además, ejerció una influencia directa sobre mis escritos. Durante el transcurso de su última enfermedad tomé



UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

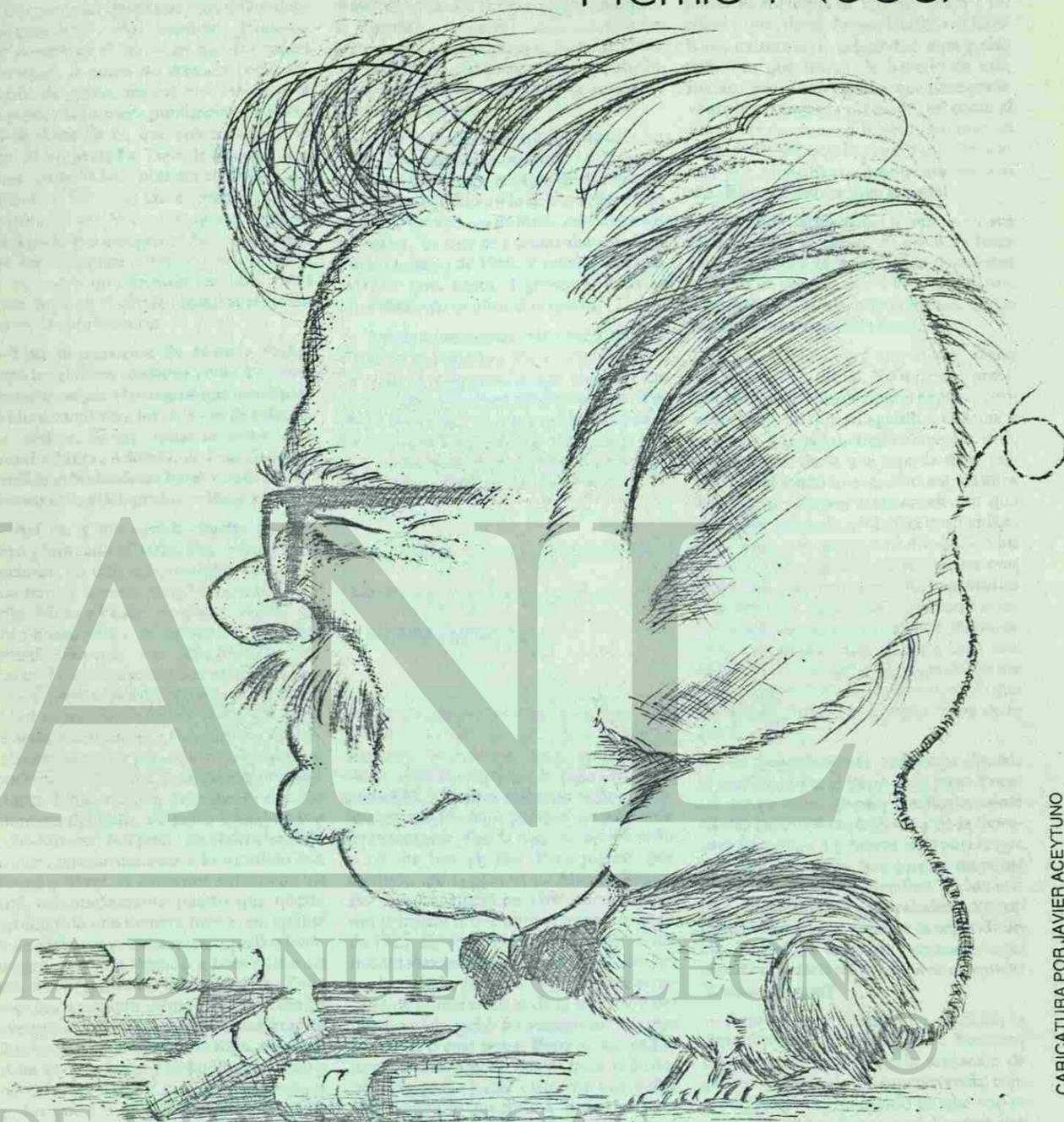
DIRECCIÓ GENERAL DE

Entrevista con Elias Canetti, nuevo Premio Nobel.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



CARICATURA POR JAVIER ACEYTUNO

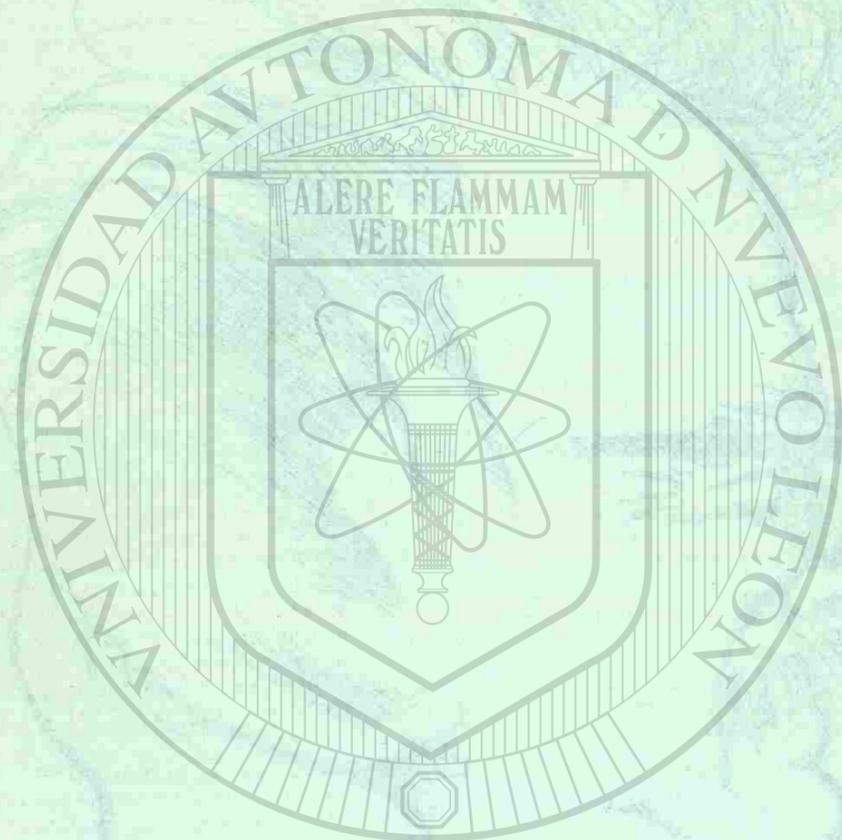
la decisión de narrar nuestra infancia para él, con la esperanza de que eso pudiera ayudarlo a recobrar la salud. Tuve tiempo de hablarle de ello. El título de ese libro es *Die gerettete Zunge*. Desgraciadamente, no pude mostrarle las primeras líneas. Murió antes. Ese libro le está dedicado y no existiría sin él. Debo decir, igualmente, que tuve un hermano menor que no sólo fue para mí la encarnación de

Francia, sino también la persona más importante de mi existencia (en lo que se refiere a los hombres). Desde su muerte raramente me desplazo a París. Fue una persona sobre la que ejercí mucha influencia durante su infancia, antes de que se trasladara a Francia, y ante la que, por así decirlo, ocupé el lugar de padre. Puede que sea ésta una forma poco habitual de concebir los vínculos personales con un

país pero, en este caso preciso, fue algo realmente decisivo.

—¿Mantuvo usted relaciones con los autores franceses contemporáneos?

—Lo que le he dicho anteriormente explica en parte el hecho de que no fuera ese el caso. En efecto, cuando estaba en París dedicaba mi tiempo, de modo casi exclusivo, a las conversaciones que mantenía con



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL

mi hermano. No traté de encontrarme con los escritores franceses por la simple razón de que no hubiera tenido el tiempo necesario para ello. Ese afecto fraternal no me permitió llevar una vida totalmente independiente. Por ejemplo, ignoraba por completo el hecho de que Raymond Queneau, a quien no conocía personalmente de nada, dedicó sus esfuerzos a favorecer la primera publicación en Francia de *Auto de fe*, que apareció en 1949 bajo el título de *La Tour de Babel*, y que fue él quien la hizo obtener el «Prix International». Sólo más tarde, cuando nos encontramos, me hizo saber que él había sido el principal instigador. Me parece que, por aquella época, hubo un cierto número de personas que leyeron ese libro. Más tarde cayó en el olvido, como suele suceder en la vida literaria.

—Tras la aparición de *Masa y Poder*, tanto los críticos alemanes como franceses protestaron por el hecho de que usted no se hubiera remitido a los sistemas de referencia clásicos. Se hizo notar la ausencia de Freud y Marx. Además, en Francia se fue sensible al hecho de no haber citado a Lévi-Strauss en la bibliografía de *Masa y Poder*.

—Así es, y me agrada mucho que me haya planteado el tema. Eso me permite declarar, de una vez por todas, un punto que parece ignorar todo el mundo: al escribir *Masa y Poder*, no quería escribir un libro basado en la investigación científica actual, sino más bien que fuera el producto de una reflexión nueva sobre el tema. Y por esa misma razón no tuve necesidad alguna de examinar minuciosamente toda esa literatura. Lo que me importaba era tener en cuenta todo aquello que pudiera conducirme a reflexiones nuevas. Hasta 1959, cuando terminé la edición alemana del libro, no había leído jamás a Lévi-Strauss. Así pues, no podría haberlo citado, contrariamente a lo sucedido con Freud y Marx. A estos dos autores no los cité voluntariamente puesto que quería estudiar de una manera nueva, sin aplicar los conceptos ya existentes, aquellos fenómenos que han llegado a convertirse en los más urgentes de nuestra época. Todo sistema abstracto admite ciertas cosas y excluye otras. Yo pretendía considerar los fenómenos que me interesaban, en particular el de la *Masa* y el del *Poder*, como si no existiera todavía ningún concepto que se les pudiera aplicar para después, quizás, extraer de ese análisis unos conceptos nuevos que no hubieran servido hasta entonces y que no pudieran ser mal utilizados. En lo que se refiere a Lévi-Strauss fue distinto, puesto que no le conocía por aquella época. Hoy, veinte años después, lo he leído, desde luego, pero diría que fue preferible no haber tenido que recurrir a él. Ambos tenemos en común un interés apasionado por los mitos. Me he preguntado si sería posible sorprenderle

con un mito que ignorara. Pero lo que trato de hacer en esa obra es algo radicalmente diferente. No me intereso por la mitología comparativa, no pretendo acumular los mitos y compararlos, sino que, al contrario, considero cada mito como algo aparte, cada uno en su especificidad, queriendo dejarle su fuerza y, en ningún caso, debilitarlo en nombre de una abstracción científica.

—*Masa y Poder* apareció en francés en 1966, y la segunda edición de *La Tour de Babel* en 1968, bajo el título de *Auto de fe*. En cierto sentido y en lo que se refiere a su alcance, fue víctima de los acontecimientos de mayo. Sé que se encontraba usted en París en mayo de 1968. Y resulta bastante extraño que, hasta el presente, nada se haya dicho en su obra al respecto.

—Totalmente exacto. Me encontraba en París en esa época y los acontecimientos de mayo me impresionaron mucho y me preocuparon durante mucho tiempo. Todavía me ocupo de ellos en la actualidad. Pero ésa es precisamente la razón por la que no los menciono. Mi papel no consistió en expresarme acerca de toda clase de

«Hemos de superar el horror, el pecado de la supervivencia.»

acontecimientos como un periodista o un político; al contrario, yo quiero cohabitar con esos fenómenos, dejarlos madurar hasta tener la sensación de haberlos comprendido. Mientras tanto no podría decir absolutamente nada porque me parecería irresponsable. Puede que eso no sea nada corriente hoy en día. Pero piense, por ejemplo, en la génesis de *Masa y Poder*. Ese libro apareció en 1960 mientras que mis primeras reflexiones al respecto datan de 1925. Es, en lo esencial, un análisis del nacionalsocialismo. Durante todo ese período, a lo largo de los 35 años que separan mis primeras ideas de la aparición del libro, se me pidió a menudo mi consejo sobre tal o cual tema. Pero yo nunca me expresé más allá de mis propias reflexiones. No podía hacer otra cosa que hallar los elementos precisos a defender; elementos que todavía puedo defender en la actualidad. Hoy en día eso parece una excusa, aunque yo no la considero como tal. Porque me parece que esta *lentitud* es algo que se va perdiendo más y más. Se tiene la costumbre, sobre todo en Francia, de dar consejos sobre cualquier cosa en cualquier momento —no hay mas que pensar en Sartre. Por otro lado, y entre quienes se pretenden pensadores —y, desde luego, me gustaría ser uno de

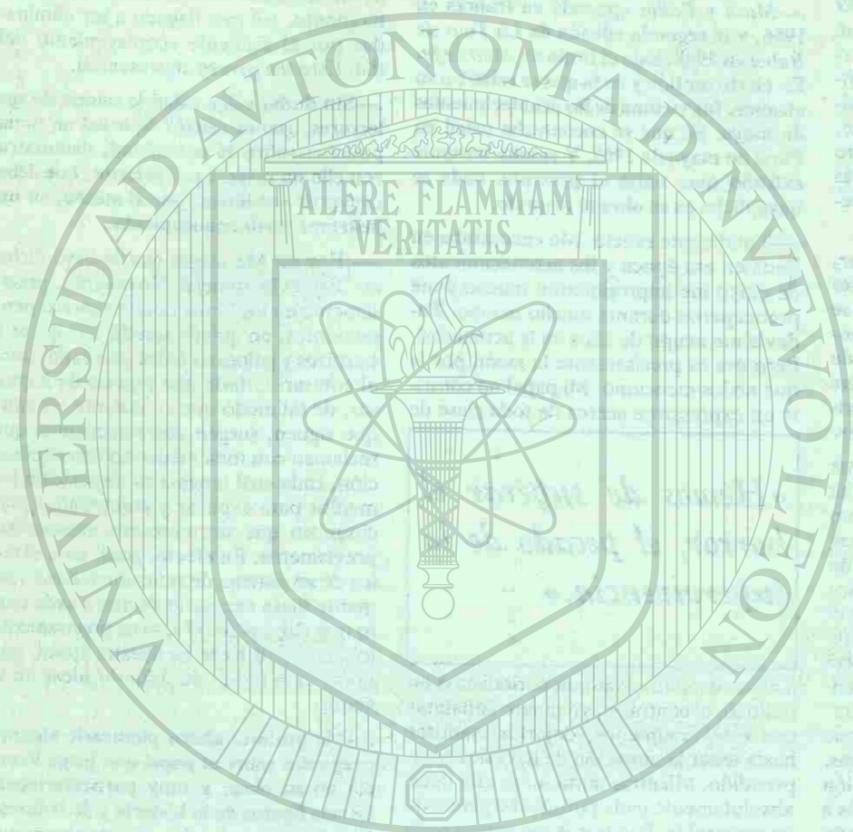
ellos—, la costumbre quiere que se reflexione largamente antes de expresar un consejo sobre un tema en particular. No me parece nada malo que, junto a todos los otros métodos de aproximación a las cosas y que, desde luego, también se justifican, existan en la actualidad, aquí y allá, personas que traten de hacerlo de esta manera muy *lenta* y *grave*, que tiene como ventaja el buscar la precisión, así como el llevar las cosas en sí mismo, durante un momento, sin que lleguen a ser eliminadas por el siguiente acontecimiento del día. Esto me parece algo esencial.

—Sin duda, exige usted lo mismo de sus lectores, ¿no es cierto? Si usted no toma posición sobre la actualidad, demuestra con ello un respeto por el lector, que debe convertir sus libros, por sí mismo, en un instrumento de conocimiento.

—¡Eso es! Me alegra que lo haya dicho así. Eso es lo esencial. No quiero... precisamente en los libros donde expreso pensamientos, no quiero agredir a la gente a porrazos y golpearla hasta obsecarla, sino, al contrario, darle una especie de impulsos, de tal modo que si, durante los años que siguen, surgen acontecimientos que reclaman con toda evidencia una explicación, cada cual tenga a su disposición los medios para explicar y comprender esas cosas sin que sea necesario masticarlas previamente. En efecto, ¿cuál sería el valor de un sistema de reflexión si continuamente fuera necesario decirle a cada cual lo que debe pensar? Eso es precisamente lo que hay de triste en nuestra época, que no se deja nunca de infundir ideas en la gente.

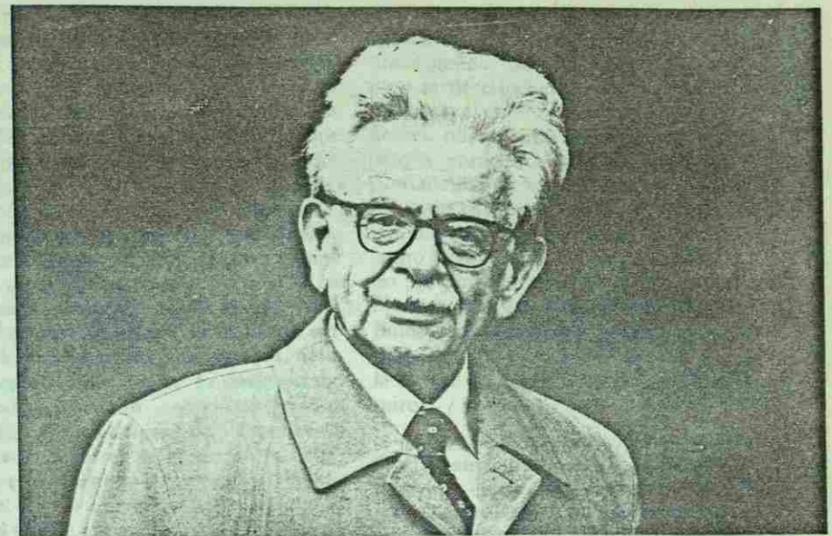
—Me gustaría ahora plantearle algunas preguntas sobre el papel que juega Francia en su obra, y muy particularmente ciertas figuras de la historia y de la literatura francesas. A primera vista parece que hay dos personajes que juegan un papel central: Napoleón y Stendhal. Existe evidentemente una estrecha relación entre estas dos figuras y el tema de la supervivencia. Tomando a estos dos personajes como ejemplo, ¿podría usted explicar el tema de la supervivencia?

—Para ser breves, diré que, para mí, la supervivencia de otros seres humanos constituye el germen de la sensación de poder; y hablo de la supervivencia concreta, física, del momento en que uno se encuentra, vivo, frente a un hombre que yace, herido de muerte. En ese momento preciso pasan muchas cosas por la mente de un hombre; se tiene miedo de que le ocurra a uno lo mismo, y se llega incluso a encontrar razones para reaccionar con indiferencia. Pero la sensación que no tarda en afumarse, y que no siempre confesamos, es una sensación de satisfacción, la de ser quienes continuamos con vida y no aquél a quien la muerte ha herido. Y, en



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DIRECCIÓN GENERAL

resumen, para mí es en esta satisfacción de sobrevivir donde reside el germen de la sensación de poder. Se trata de un sentimiento que no podemos evitar, puesto que continuamente sobrevivimos a otros hombres, pero la manera de afrontarlo quizá constituya el problema moral más difícil que exista. La solución personal de cada individuo resulta absolutamente decisiva para su valor en tanto que ser moral. Quien se acomoda fácilmente a la idea de sobrevivir a los demás, a la de seguir viviendo ante la muerte de los demás, esa persona, en mi opinión, no puede progresar realmente en el plano moral. Pero no sólo hay los que se acomodan fácilmente, sino que también existen los que comprenden muy rápidamente que la supervivencia puede ser un instrumento para lograr cierto objetivo, y que se puede acumular la supervivencia, que siempre se puede tener ventajas de muertos a sus pies, y que de la sensación de superioridad que de ello se deriva nace un poder siempre creciente. Y creo que eso es lo que les sucede a los déspotas. He estudiado ese sentimiento con detalle, he acumulado material muy importante sobre el tema. Napoleón, a quien descubrí siendo todavía muy joven, al leer su biografía, siempre ha sido para mí uno de esos hombres para quienes no sólo era indiferente sino necesario hacer la guerra, hacer combatir a los hombres entre sí, emprender sin cesar nuevas guerras capaces de aumentar su poder cuando salía vencedor, pero que le dejaban una sensación de supervivencia cuando perdía. Habría que decir mucho al respecto. Al estudiar más de cerca el personaje de Napoleón, mi recelo hacia la actitud de los hombres ávidos de poder se vio confirmada por la lectura de la descripción de sus últimas semanas y de sus últimos días en Santa Elena. Se da una cuenta entonces de que él se acercó con un horror sin igual a su propia muerte, y es como si ese hombre, responsable de la muerte de centenares de miles de seres humanos, experimentara por primera vez lo que es la muerte. Para mí, quienes se oponen a esos supervivientes que se regocijan con la muerte de los demás son los que no quieren sacrificar ninguna vida, sino que, por el contrario, desean preservar la vida. Y éste es, quizás, uno de los raros medios que yo puedo imaginar para superar el horror de la supervivencia —el pecado de la supervivencia—, y aquí empleo voluntariamente la palabra pecado; o sea, el de hacer algo para que los otros seres junto a los que se ha vencido continúen vivos y durante mucho tiempo. Y eso fue exactamente lo que hizo Stendhal. Lo hizo de una manera personal muy particular. En efecto, en sus obras se encuentra todo aquello que le rodeaba, quizá más que en otros autores; en sus novelas abundan los personajes que formaron parte de su vida y que le reconocían fácil-



mente. Existen, también, sus libros autobiográficos. Y todo aquello que constituía su vida, todos los seres que formaron parte de ella, incluso aquellos a quienes odió, como su padre, se encuentran verdaderamente presentes en la actualidad. Él hizo precisamente lo contrario de lo que hacen los poderosos, esa especie de supervivientes; y es por eso que me gusta y le respeto.

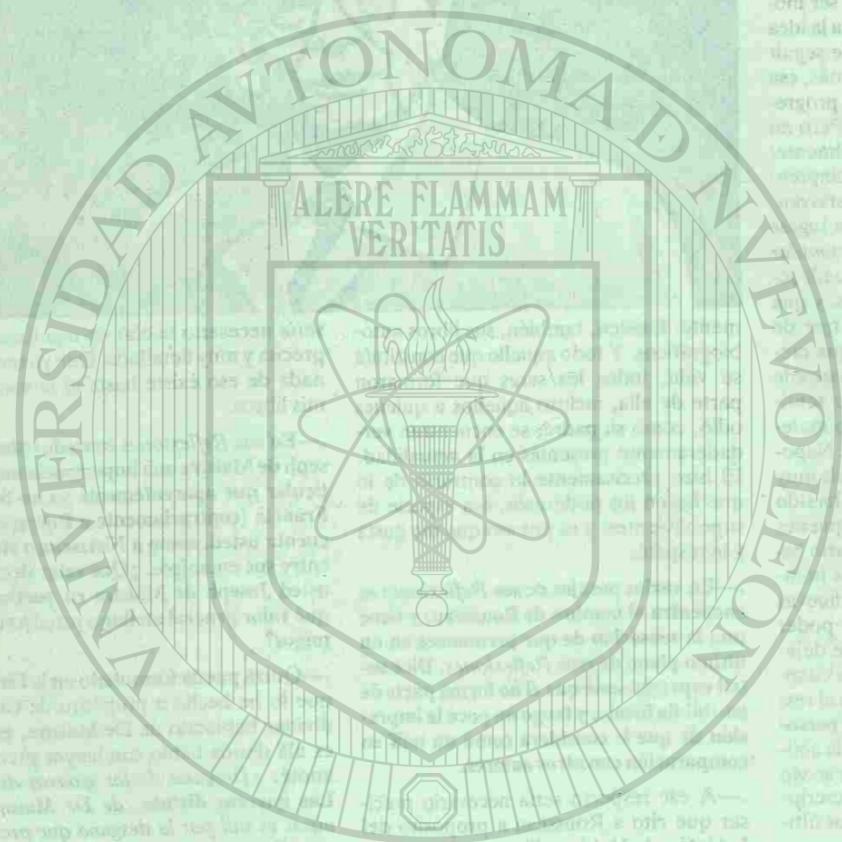
—En varios pasajes de sus *Reflexiones* se encuentra el nombre de Rousseau, y tiene uno la sensación de que permanece en un último plano de esas *Reflexiones*. Dice usted expresamente que él no forma parte de su «biblia ideal», y tengo un poco la impresión de que le considera como un naif en comparación con otros autores.

—A ese respecto sería necesario precisar que cito a Rousseau a propósito del *Leviatán* de Hobbes, libro que me causó una muy fuerte impresión y al que todavía hoy concedo una gran importancia, y es en tal ocasión cuando hablo de la *biblia ideal*. Cito en ese pasaje toda una serie de libros que han ejercido una gran influencia sobre mi pensamiento y que reagrupé bajo el nombre de *biblia ideal*; precisamente la iniciaba con Hobbes. Inmediatamente después añadí que no incluiré en esta categoría particular a quien ya me parece haber sido tratado a fondo, es decir, los libros que han sido estudiados, que han ejercido tanta influencia y que, por la misma razón, han suscitado tantas reacciones que ya no se puede extraer de ellos nada verdaderamente importante. Es ahí donde cito *La Política* de Aristóteles, *El Príncipe* de Maquiavelo y *El Contrato Social* de Rousseau. Nunca he dicho nada más concerniente a Rousseau. Y realmente no quisiera dar la impresión de querer despacharlo por las buenas. Creo que habría que decir mucho sobre Rousseau, y que tendría que hacerle ciertas objeciones, pero para que ello tuviera algún valor

sería necesario hablar de una forma muy precisa y muy detallada. Que yo recuerde, nada de eso existe hasta el momento en mis libros.

—En sus *Reflexiones* concede usted a Joseph de Maistre una importancia muy particular que aparentemente ya no tiene en Francia (contrariamente a Rousseau). Le cuenta usted, como a Nietzsche o Hobbes, entre sus enemigos. ¿Qué valor tiene para usted Joseph de Maistre en particular y qué valor general atribuye usted a sus enemigos?

—Quizá pueda formularlo en la forma en que lo he hecho a propósito de *Guerras divinas* hablando de De Maistre, porque es allí donde hablo con mayor precisión; anoté: «*Desgana de las guerras divinas; Las guerras divinas, de De Maistre. El autor es útil por la desgana que provoca: aquello que se ha creído y querido durante un tiempo lo bastante amplio como para convertirse en insípido, se transforma en importante gracias a la convicción con que se sostiene lo contrario*». Y más adelante: «*Su punto de partida es la ruindad humana, de la que está inquebrantablemente convencido. Pero reconoce todos los derechos al poder para tratar de someterla y el verdugo, para él, se convierte en una especie de sacerdote. Todos los pensadores que adoptan este punto de partida poseen una inmensa fuerza de persuasión. Tienen el acento de la experiencia, del valor y de la verdad. Se enfrentan a la realidad y no dudan en llamarla por su nombre. Sólo más tarde perciben que no se trata de toda la realidad completa y que todavía será más valeroso ver en ella, sin falsificarla ni embellecerla, el germen de otra realidad que pueda nacer en circunstancias modificadas. Pero eso es algo que sólo reconoce quien penetra más profundamente en la ruindad, quien la lleva en sí mismo, quien la busca y la encuentra: el poeta*». Esta cita creo que muestra claramente que si De



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES

EDICIONES
ALFAGUARA
S. A.

PRESENTA
LA NUEVA COLECCION
DE NARRATIVA
ALFAGUARA
NUEVA FICCIÓN
NOSTROMO

Reservada a autores de lengua castellana, tanto españoles como hispanoamericanos, así como a narradores de las otras lenguas del Estado Español traducidos al castellano.

Refleja la preocupación que siempre ha sentido Ediciones Alfaguara, S. A. por los múltiples y complejos mecanismos que han tenido marginado al novelista o cuentista de nuestra lengua de los cauces normales de la edición nacional. "Literatura Alfaguara", colección abierta a narradores de todas las lenguas, difícilmente podía resolver esa marginación. Alfaguara se propone ahora repararla a través de NUEVA FICCIÓN, incorporando a su catálogo una serie de escritores —algunos noveles, otros publicados pero poco difundidos y por lo tanto prácticamente desconocidos— de nuestras lenguas. "Literatura Alfaguara" no dejará por ello de publicar autores de lengua castellana, pero queda reservada para aquellos que hayan adquirido plena madurez en su creación literaria.

NUEVA FICCIÓN no pretende propiciar una determinada "escritura"; en ella cabrá toda forma de relatar, siempre y cuando ésta ofrezca calidad literaria o, aunque dicha calidad pueda despertar reservas, el contexto de la obra sea capaz de iniciar una temática o una estilística nada o poco tratada en nuestra narrativa. NUEVA FICCIÓN inicia su plan de publicaciones a finales de noviembre con los siguientes autores y obras:

Ignacio Gómez de Liaño
ARCADIA

Ramón Gimeno Lizasoain
EL CHOZÓ DEL OBISPO

Juan Pedro Aparicio
LO QUE ES DEL CESAR

José María Merino
EL CALDERO DE ORO



Príncipe de Vergara, 81 • Madrid 6
Distribuye ITACA
López de Hoyos, 141 • Madrid 2

Maistre es importante para mí, lo es no sólo porque provoca una oposición de mi parte, sino también porque me produce una especie de aversión. Y es por eso por lo que, para mí, los enemigos son los más grandes pensadores, y no aquellos que confirman las ideas en las que de todos modos creo o en las que, al cabo del tiempo, ya no creo más que con tibieza; mis enemigos son aquellos que no sólo tienen ideas que se oponen a las mías, sino que, además, las sostienen como si las hubieran adquirido en tanto que certidumbres irrefutables. Eso es lo que encuentro en Nietzsche y en Hobbes, naturalmente, y no sólo en Leviatán, como también lo encuentro en De Maistre. Para que los autores tengan esta influencia, su lenguaje debe ser particularmente limpio, y en ese sentido la expresión es importante. En lo que se refiere a Nietzsche quizá podría argumentarse que su lenguaje no siempre es tan claro como se imagina. Pero se comprende lo que dice. No se necesita explicar previa y ampliamente cada una de sus palabras. Lo que cuentan son los choques que recibo de mis enemigos, y de los que tengo necesidad. Porque sin ellos no habría podido proseguir un trabajo que llevo sin abandonar desde hace decenas de años.

—Esta cualidad que usted alaba en sus enemigos, ¿no caracteriza particularmente bien el lenguaje de *Masa y Poder*? ¿Lo ha querido usted así?

—Me agradaría mucho que fuera así. He buscado un lenguaje que fuera tan limpio como el de Lichtenberg.

—Planteo ahora una cuestión de estética literaria. En *Auto de fe* se ataca la novela, es decir la novela tradicional, desde dos posiciones, por Peter Kien por un lado, y después por su hermano Georges. La tercera parte de su libro se desarrolla en Francia, y me pregunto: ¿qué papel jugó en ello el medio francés? ¿Quiso usted aludir a algo preciso en la literatura francesa al atacar así a la novela?

—No, en modo alguno. Esos pasajes fueron concebidos a partir de personajes. En ningún caso pretendí embestir contra la novela francesa, sino (riendo) criticar la novela burguesa en general tal y como existe en la literatura europea de esta época y tal como debió verla Georges Kien antes de convertirse en psiquiatra. Las razones por las que su asilo psiquiátrico está situado en París son complejas. El hecho de que los dos hermanos se hallen distanciados el uno del otro, que no hayan mantenido ninguna relación desde largo tiempo atrás, que les separe una gran distancia y que sus vidas respectivas se desarrollen en dos lenguas diferentes, todo eso es muy importante desde el punto de vista de la novela. El hecho de que aparezca la lengua francesa, derivado na-

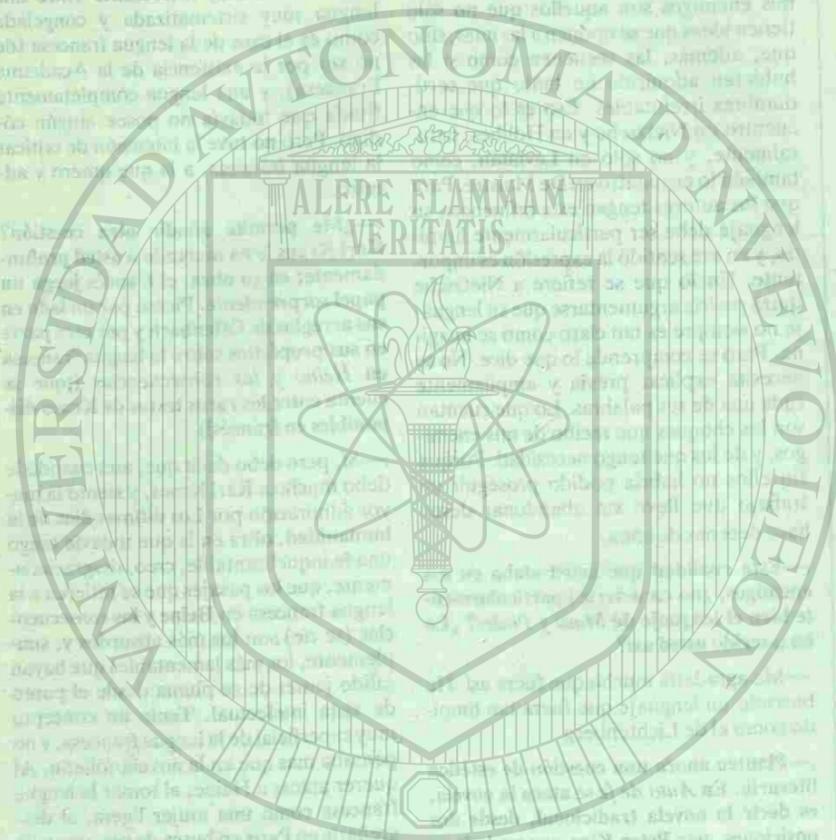
turalmente de que el asilo se encuentre situado en París, pero al mismo tiempo precisamente por eso, sirve igualmente para la descripción de un personaje (el gorila en el capítulo titulado *Una casa de locos*), que inventa una lengua que le es propia, caracterizada por la absoluta espontaneidad de su producción; existe ahí un contraste muy interesante entre una lengua muy sistematizada y congelada como es el caso de la lengua francesa (de no ser por la existencia de la Academia Francesa), y una lengua completamente fluida que todavía no posee ningún código. Pero no tuve la intención de criticar la lengua francesa, a la que quiero y admiro.

—¿Me permite añadir otra cuestión? Karl Kraus le ha marcado a usted profundamente; en su obra, el francés juega un papel sorprendente. Pienso por un lado en sus arreglos de Offenbach y por otra parte en sus propósitos sobre la lengua francesa en Heine y las consecuencias (¿que se cuenta entre los raros textos de Kraus disponibles en francés?)

—Sí, pero debo decir que, aun cuando le debo mucho a Karl Kraus, y siento la mayor admiración por *Los últimos días de la humanidad*, obra en la que todavía tengo una fe inquebrantable, creo, desgraciadamente, que los pasajes que se refieren a la lengua francesa en Heine y las consecuencias (se ríe) son los más absurdos y, simplemente, los más lamentables que hayan salido jamás de su pluma desde el punto de vista intelectual. Tenía un concepto muy superficial de la lengua francesa, y no pensaba más que en la novela-folletín. Al querer atacar a Heine, al tomar la lengua francesa como una mujer ligera, al desgreñarla en París en busca de placeres y de aventuras galantes, su propósito sobre la lengua francesa no puede surgir más que de alguien que no tiene el menor conocimiento. Lo que dijo sobre el francés no puede tomarse en serio, no resistiría más que un minuto.

—¿Y en lo que concierne a Offenbach?

—En efecto, eso es interesante en la medida en que Karl Kraus quedó evidentemente muy impresionado por las representaciones de Offenbach a las que asistió en su juventud, y justamente por esa ligereza, por esa gracia y ese espíritu que él cuenta entre los aspectos negativos de la lengua francesa en Heine y las consecuencias. No obstante, sus representaciones le impresionaron de tal modo que, habiendo alcanzado ya una cierta edad, hizo del renacimiento de Offenbach uno de sus principales caballos de batalla. Y tuvo éxito en ello, aunque cantaba bastante mal. Yo tuve todavía ocasión de escucharle. Aun sintiendo la mayor admiración por sus lecturas de Nestroy, puesto que dominaba admirablemente el dialecto



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MÉXICO

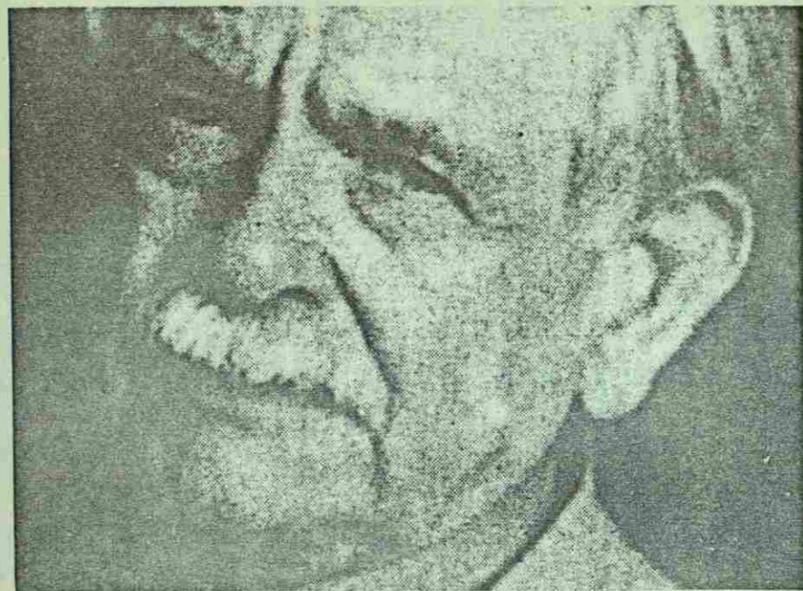
DIRECCIÓN GENERAL DE ESTUDIOS DE GRADUACIÓN

EDICIONES ALFAGUARA
PRESENTA LA NUEVA COLECCIÓN DE NARRATIVA ALFAGUARA
NUEVA COLECCIÓN NOSTROMO

...to vienés, no había nada de agradable en escucharle cantar extractos de Offenbach con una voz quebrada. Pero él lo deseaba vivamente, porque era para él como una prolongación de su juventud. Se nos aparece así como un ser extasiado que canta a Offenbach soñando con los años de su juventud.

—Y ahora, una cuestión que me han planteado mis estudiantes; por diversas razones, algunos de ellos distinguen o creen distinguir un estrecho parentesco entre su obra, en particular *Auto de fe*, y el surrealismo.

—A ese respecto debo decir que cuando escribí *Auto de fe*, lo ignoraba todo sobre el surrealismo. Nunca he formado parte de una escuela literaria y tampoco he sido nunca expresionista, lo que podría haberse concebido fácilmente en Alemania. La única influencia a la que me he sometido ha sido la de Karl Kraus, además de los libros que he descubierto por mí mismo. Pero las circunstancias exteriores de mi vida han hecho que haya ido a la escuela en medios lingüísticos variados y que también haya tenido en la literatura antigua encuentros que me han impulsado a conseguir resultados análogos a los alcanzados por los surrealistas en sus manifiestos más comprometidos. Swift fue mi primera experiencia literaria. Al contrario de lo que sucedía con los otros niños, que leían *Los viajes de Gulliver* y lo olvidaban inmediatamente como un simple relato de infancia, ese libro ejerció sobre mí una influencia que todavía dura. Así, cuando en las *Reflexiones* describo sociedades organizadas según principios totalmente diversos, muy raramente son ellos los que denotan la influencia de mis primeras lecturas de Swift. La segunda lectura que me influyó fue la de Cervantes, y después la de Aristófanes, a quien



leí a la edad de 17 años, y más tarde a Gogol, que leí justo antes de escribir *Auto de fe* y que, debido a ese hecho, ejerció una influencia particularmente grande sobre mí. Cuando alabo a esos autores incluyo muchas de las cosas que fueron valoradas por el surrealismo. Ellos fueron mis modelos. Ellos fueron los que me formaron. Y el hecho de que *Auto de fe* tenga algo de ellos, en la medida en que sea un acierto —sería pretencioso afirmar tal cosa—, se debe a esos modelos. Más tar-

de, al leer un gran número de escritos surrealistas teóricos, quedé asombrado al ver que más de uno me parecía próximo, aunque otros, por el contrario, me eran totalmente extraños. Por ejemplo Lautréamont, a quien ignoré totalmente cuando era joven, no ha tenido ninguna influencia sobre mí en aquella época y, por otro lado, siempre he rechazado rigurosamente la influencia de Freud sobre la literatura. Para mí, la inclinación de Breton por Freud, esa valorización no sólo del inconsciente sino también del conocimiento de lo que el inconsciente ha sacado a la luz de una vez por todas, todo eso era muy discutible. Como puede ver tenemos en común cosas que no nacieron en el mismo momento, pero también hay otras cosas que difieren.

«El poeta es el guardián de las metamorfosis, y aquel que no las guarda en sí mismo, muere antes de tiempo.»

de, al leer un gran número de escritos surrealistas teóricos, quedé asombrado al ver que más de uno me parecía próximo, aunque otros, por el contrario, me eran totalmente extraños. Por ejemplo Lautréamont, a quien ignoré totalmente cuando era joven, no ha tenido ninguna influencia sobre mí en aquella época y, por otro lado, siempre he rechazado rigurosamente la influencia de Freud sobre la literatura. Para mí, la inclinación de Breton por Freud, esa valorización no sólo del inconsciente sino también del conocimiento de lo que el inconsciente ha sacado a la luz de una vez por todas, todo eso era muy discutible. Como puede ver tenemos en común cosas que no nacieron en el mismo momento, pero también hay otras cosas que difieren.

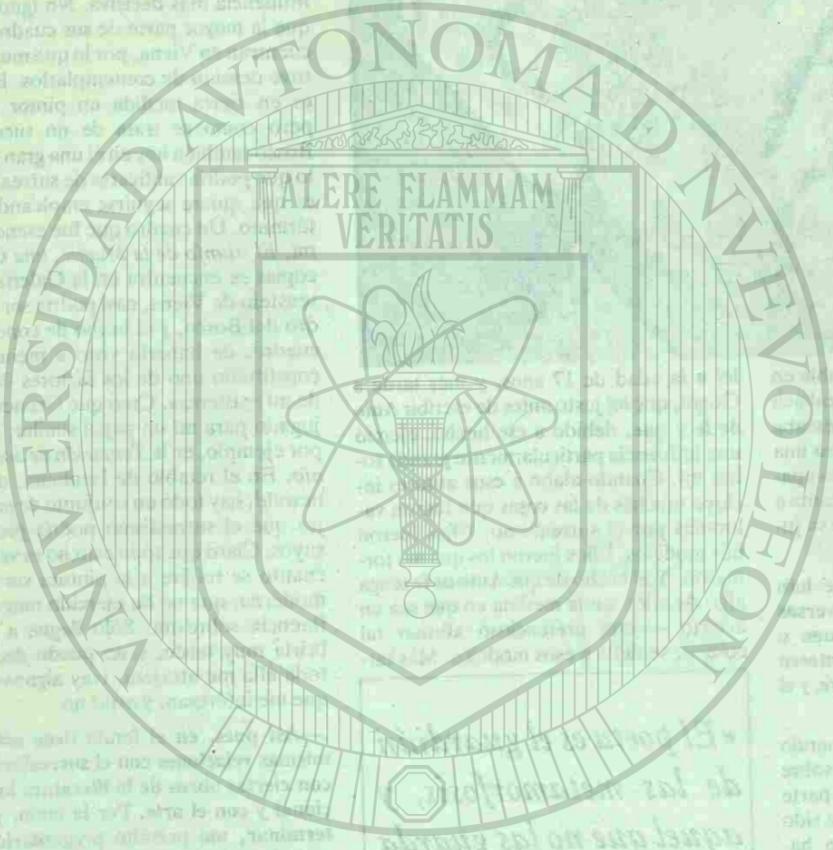
—Junto a los modelos literarios que usted comparte con los surrealistas, ¿tiene usted otros modelos, en el terreno de las bellas artes, por ejemplo?

—Sí, eso es incuestionable! Y es muy importante que haya hecho usted alusión a ello. En el terreno de las bellas artes es Breughel quien ha ejercido sobre mí la influencia más decisiva. No ignora usted que la mayor parte de sus cuadros se encuentran en Viena, por lo que muy pronto tuve ocasión de contemplarlos. Breughel es en cierta medida un pintor realista, pero como se trata de un sucesor del Bosco también hay en él una gran parte de lo que podría calificarse de surrealismo, si es que quiere seguirse empleando dicho término. Un cuadro que fue esencial para mí, *El triunfo de la Muerte*, una de cuyas copias se encuentra en la Galería Liechtenstein de Viena, casi podría ser un cuadro del Bosco, y el hecho de conocer ese cuadro, de haberlo visto a menudo, ha constituido uno de los factores decisivos de mi existencia. Creo que Grünewald ha jugado para mí un papel similar; pienso, por ejemplo, en la *Tenación de San Antonio*. En el retablo de Isenheim, de Grünewald, hay todo un conjunto de personajes que el surrealismo podría pretender suyos. Claro que todo esto no es válido en cuanto se refiere a la pintura surrealista moderna, que no ha ejercido ninguna influencia sobre mí. Sólo llegué a descubrirla muy tarde, y no puedo decir que toda ella me atrajera. Hay algunas cosas que me interesan, y otras no.

—Así pues, en el fondo tiene usted las mismas relaciones con el surrealismo que con ciertas obras de la literatura internacional y con el arte. Por lo tanto, y para terminar, me permito preguntarle si se considera incluido en la literatura austriaca.

—En el plano de la lengua, debo confesarme entre los autores vieneses: Nestroy y Karl Kraus. Pero también están los autores de las literaturas europeas: Swift, Aristófanes, Cervantes, Stendhal, Gogol, Lichtenberg, Büchner, Kafka, por citar sólo a quienes tuvieron una influencia decisiva sobre mí. No obstante, incluso eso resulta demasiado restringido. El Gilgamesh sumerio ha influido en mi vida desde los 17 años. En cuanto a los filósofos, los que más leo son los maestros chinos; a Dschuang Dsci lo leo desde hace 50 años. Y ahora me doy cuenta de que no he citado lo más importante: los mitos de los pueblos en vías de desaparición, que releo continuamente. En ellos experimento día tras día lo que es la metamorfosis. Los aprendo, los pongo en práctica, vivo según su ejemplo. El poeta es el guardián de las metamorfosis, y aquel que no las guarda vivas en sí mismo, muere antes de su tiempo.

Traducción: José M. Pomares.



Praga en Nueva York ENTRE KAFKA Y CANETTI Marta Traba

La palabra recesión ha sonado tantas veces en los últimos tiempos, que hasta las manifestaciones artísticas parecen haber sido tocadas por el desánimo general. El crítico del New York Times, Hilton Kramer, criticó con toda razón la escasa representatividad de la *Colección Gantz*, presentada actualmente en la National Gallery de Washington. No tiene más interés la muestra de treinta y cinco obras de fotorealistas, aunque sirva para extender el acta de defunción de una técnica que no pasó de ser una mediocre aspiración a confundirse con la fotografía: exposición actual del Guggenheim Museum de New York, compartida, afortunadamente, con la célebre y bella colección de constructivistas rusos de *George Costakis*, que se resiente, sin embargo, de la invasión del constructivo, cuyo redescubrimiento ocupó y ocupa París, Washington y New York.

En este otoño lleno de desconfianza y aprensiones tanto en la política internacional como en la nacional, lo más consiguiente ha sido la maravillosa y olvidada exposición sobre Kafka en el *Jewish Museum de New York*. Ciento setenta fotografías de la Praga que vio Kafka, sumadas a fotos de archivo, suyas, de su familia y de las mujeres que amó; primeras ediciones de la "Metamorfosis" y de "América"; textos con sus anotaciones de puño y letra, constituyen un excepcional conjunto dedicado a la memoria de uno de los inmensos escritores del siglo XX. Para entrar en el clima de la exposición, re-lei antes de ir a New York el precioso libro de Elias Canetti, "L'Autre Processus", en la primera traducción del alemán (idioma en que escribe corrientemente Canetti) publicada por Mondadori en 1969. El libro está escrito bajo el entusiasmo de tener entre las manos por vez primera, dentro de la edición de la "Obra completa de Franz Kafka", hecha ese mismo año por Mondadori, las cartas a Felice Bauer. Cartas que Canetti llama "testimonio de quince años de tormento", que revelaron el nombre completo de la dos veces novia oficial de Kafka, señalado hasta ese momento, discretamente, por una F. tan enigmática como el K, protagonista de "El Proceso". Las cartas que la propia Felice Bauer vendió cinco años antes de morir al editor de Kafka fueron escritas entre agosto de 1912 y septiembre de 1917. No hay un hilo conductor más seguro para llegar hasta el corazón y la cabeza de Kafka y presenciar de cerca — casi demasiado de cerca — sus terrores y contradic-

ciones y, junto a esta oscura y anudada nebulosa, la más lúcida conciencia de su destino.

Sentir reunidos a Kafka y a Canetti alimenta mis mejores devociones: hace pocas semanas, cuando Canetti ganó el Premio Nobel, verifiqué que ese autor, desconocido para la gran mayoría de lectores, era otro de los gigantes de nuestra época. Pocas experiencias de lectura pudieron alcanzar para mí, hace tres años, la perturbadora y asombrosa admiración que me despertó su libro mayor *Auto de fe*, o el primero de su extraordinaria biografía, *La palabra abusiva*. En el libro sobre las cartas a Felice, Canetti habla de Kafka, a su vez, con una devoción semejante. Transcribe íntegro un pasaje de una carta, que no resisto la tentación de traducir, por la manera total con que define una vocación: "Alguna vez me has dicho — escribe Kafka a Felice — que quisieras estar a mi lado cuando escribo, pero si eso ocurriera yo no podría escribir... Escribir significa confesarse hasta lo más íntimo... Por eso, cuando se escribe, jamás se está suficientemente solo, cuando se escribe nunca es suficiente el silencio alrededor, la noche siempre resulta escasa. Por eso nunca se tiene bastante tiempo, porque los caminos son largos y es fácil desviarse... Muchas veces he pensado que mi mejor sistema de vida sería tener sólo lo necesario para escribir, y una lámpara en el sitio más interno de un lugar amplio y cerrado. Me llevarían la comida, la colocarían siempre en el lugar más lejano de mi pieza, detrás de la puerta más distante. El trayecto para ir a buscar esa comida, en traje de casa, pasando por las arcadas de ese lugar, sería mi único paseo. Después regresaría al escritorio, comería lenta y calmadamente y volvería de inmediato a escribir. ¡Qué cosas escribiera! ¡De qué profundidades las haría surgir!" Este "puro y severo" escenario, y no Praga, es el verdadero lugar de Kafka.

Estuve invitada a ir a Praga en la primavera del año 68, antes que entraran los bárbaros a Checoslovaquia. Una vez ins-talados los tanques soviéticos en las calles de Praga ya no hice, naturalmente, el viaje; pero hoy pienso que el peregrinaje a la casa de Kafka, al barrio de Kafka, hubiera caído en el equívoco de identificar a Kafka con Praga. Kafka odiaba Praga, trasladando a la ciudad, seguramente, el horror que le producía su oficina. En las cartas a Felice hay numerosos indicios de esos profundos odios. En una de ellas le cuenta que ha tra-

bajado la tierra con un jardinero, en un suburbio de Praga, bajo la lluvia helada, vestido únicamente con pantalones y una camisa, para "librarse por un par de horas", y contrastar esa experiencia "honestá, útil, taciturna, solitaria, sana, fatigosa", con "el trabajo espectral de la oficina."

En las cartas — donde se explica la increíble relajación de Kafka con Felice Bauer, con quien se pone de nuevo oficialmente dos veces, y en ambos casos consigue desesperadamente deshacer el compromiso, mediando la extraña intervención de Greta Bloch y concluyendo con el proceso y condena de Kafka en Askaniischer Hof por incumplimiento de su obligación con Felice —, Praga es el continuo lugar de la humillación y el envilecimiento. Vive casi ininterrumpidamente en casa de sus padres, comiendo frente al padre que aborrece. La ciudad llega a serle tan insoportable — cuenta Canetti — que piensa por un momento entrar en el servicio militar con tal de alejarse de ella. Permanece, sin embargo, lo mismo que en el comedor familiar, "desesperado como un topo" en la oficina de Praga. El único momento en que se reconcilia con la ciudad, es cuando va a vivir con su hermana Ottla en una casita de la calle Alchimistengasse. Escribe: "Cosa extraña cerrar la puerta de la casa en esta callecita estrecha, a la luz de las estrellas". "Es bello vivir aquí, bello llegar a casa hacia medianoche, bajando a la ciudad desde la vieja escalera del castillo."

En la exposición del *Jewish Museum* está, claro, la casa de la calle de los Alquimistas. Está esa Praga nocturna y espectral, están las escaleras del castillo y el castillo, están los recorres en la bruma de techos agudos de pizarra y torres de bulbos bizantinos. Está expuesta la ciudad que fue su cárcel, que lo llevó a concebir el mundo como un laberinto absurdo y sin salida.

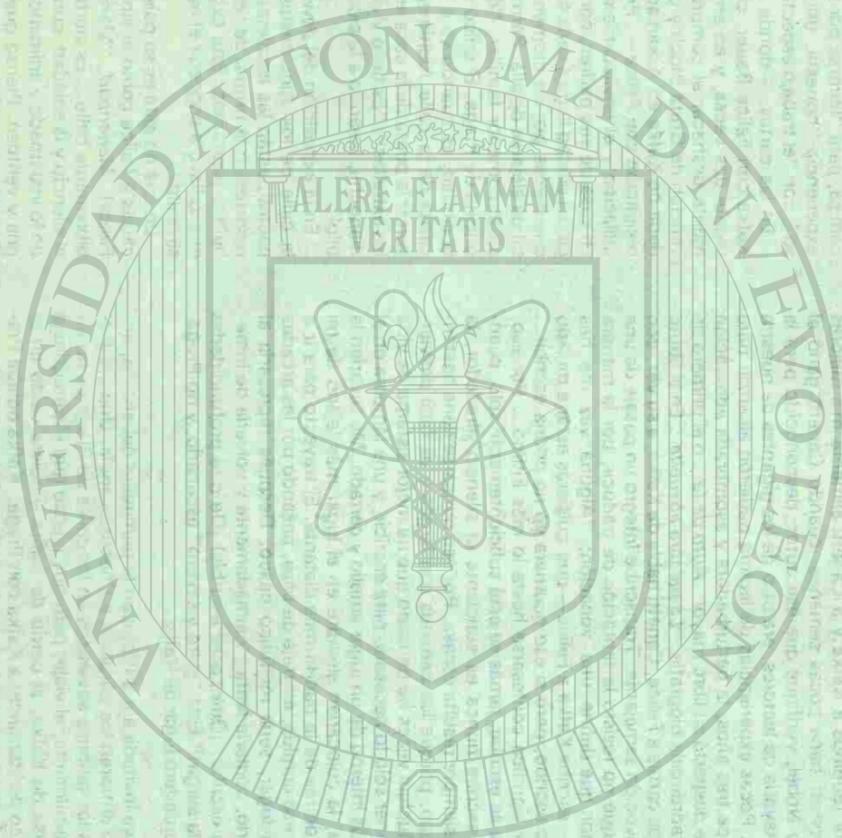
Lo que no está es su paisaje ideal, aquel que aparece en las cartas a Felice como el sinónimo del paraíso (hasta que llega Felice): *Marienbad*. "Marienbad — le escribe — es inconcebiblemente bello... Es cierto que la belleza es más intensa con el silencio y la soledad, con la rápida simpatía que parte de todo lo inanimado y animado; sin que sea alterada por el tiempo gris y ventoso. Pienso que si fuese chino y sintiera la obligación de volver rápido a casa (y soy chino y me vuelvo a casa), debería de todas maneras regresar aquí muy pronto. Cómo te gustaría!"

Seminario Canetti (1986)

Hermann Broch

•Hermann Broch (1886-1951) es otro de los autores eminentes de nuestra época, aunque su difusión no haya alcanzado todas las fronteras. Era vienés y abogado, y sólo relativamente tarde se interesó por la literatura. Como su compatriota Musil, parte de su obra está dedicada al análisis de una zona histórica, en su caso la que va de 1880 a 1918, para llegar, a través de los sucesos externos, a una verdad espiritual que abarca desde la declinación de la aristocracia hasta la extinción de la burguesía, en el triunfo final de una realidad cruel y sin valor. Éste es el contenido de su trilogía *Die Schlafwandler* (1929/32) (Los sonámbulos), en cuya enorme extensión se entretajan, con las modalidades adquiridas en Joyce, sucesos verdaderos e imaginarios, penetración psicológica y un sentido último, simbólico y pesimista. En la emigración Broch terminó su segunda novela, *Der Tod des Vergil* (1941) (La muerte de Virgilio), un intento monumental de erigir, en los momentos postreros del autor de la *Eneida*, todo un mundo interior desligado de la lógica, en el que diálogos y monólogos, de una prosa densa en asociaciones, son acabadísimo análisis de una época y de un alma que anhela, luego de mucha experiencia de lo vivido, la seguridad y el descanso definitivos. Esta novela, de difícil acceso por su complejidad, constituye unos de los aportes más serios de la novelística alemana del presente.

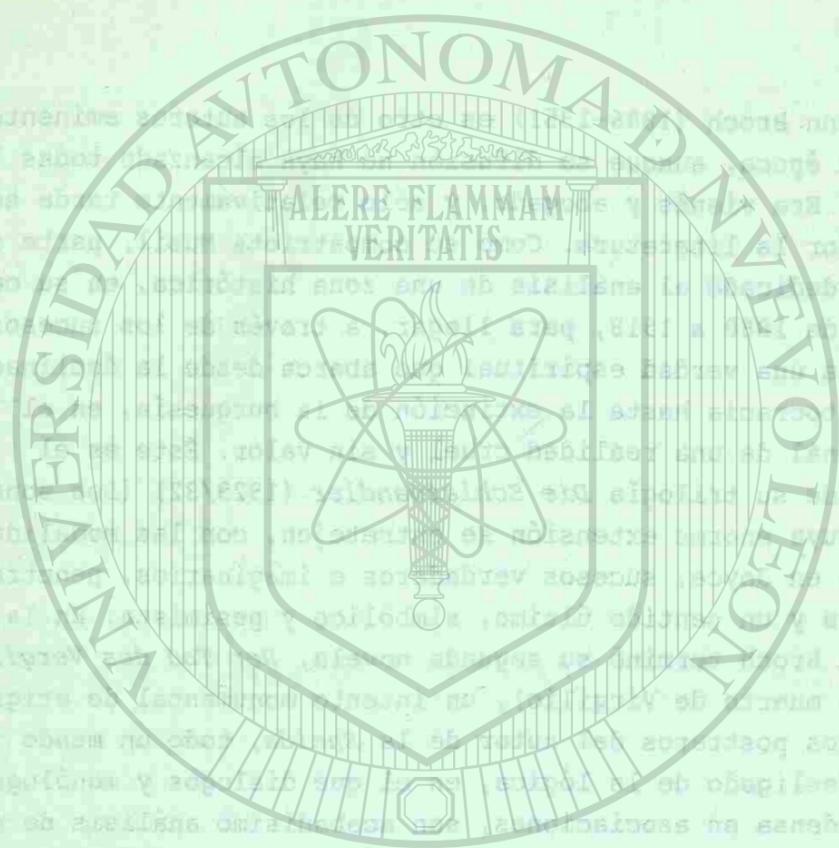
Rodolfo E. Modern, *Historia de la literatura alemana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1961, pp. 322-323.



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Seminario Ganado (1980)
Hermann Broch



BROCH, Hermann.

Filósofo, novelista y autor dramático austriaco. Nació (1886) en Viena. Uno de los más originales, desconcertantes y sugestivos escritores contemporáneos. Ha sido comparado por la crítica con Joyce y con Gide. En sus obras alientan todas las audacias de frase, de intento y de técnica.

En 1938 marchó a los Estados Unidos, donde ha dado conferencias tan sorprendentes como intensas. Miembro del American Institute of Arts and Letters (1942) y profesor en la Psychological and Philosophical Research de la Universidad de Princeton (1942 a 1944).

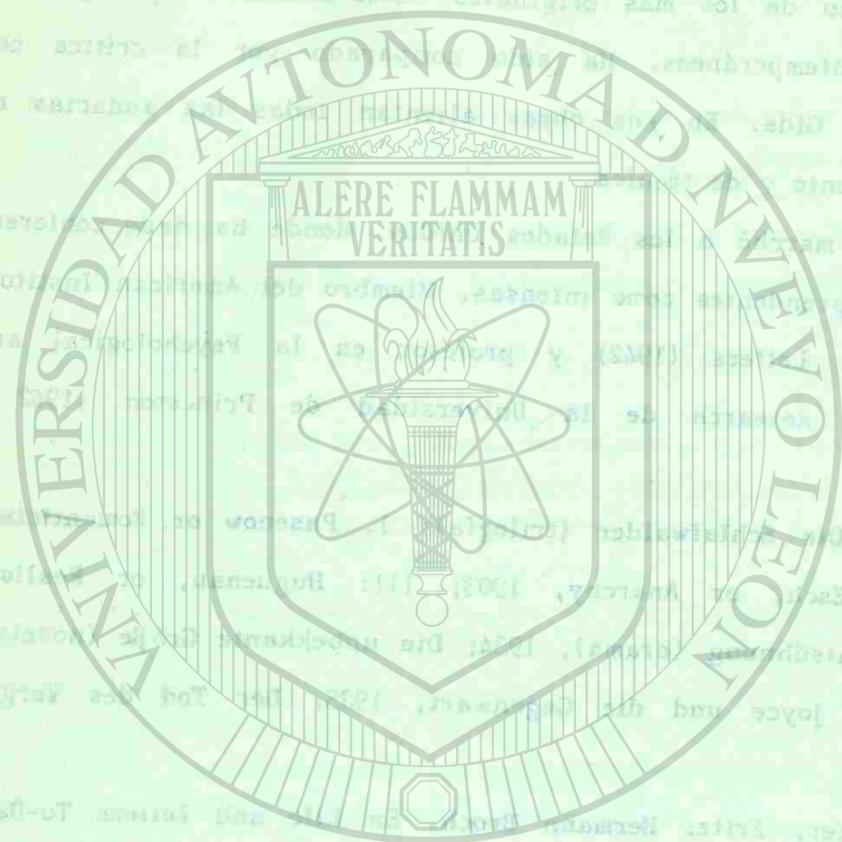
Obras: *Die Schlafwalder* (trilogía): I. *Pasenow or Romanticism*, 1888; II: *Esch, or Anarchy*, 1903; III: *Huguenau, or Realism*, 1918; *Die Entsühnung* (drama), 1934; *Die unbekante Größe* (novela), 1933; *James Joyce und die Gegenwart*, 1935; *Der Tod des Vergil*, 1945...

V. Lehner, Fritz: *Hermann Broch. En Life and Letters To-Day*, vol. XV, 1936.

Sainz de Robles, Federico Carlos, *Ensayo de un diccionario de la literatura*, t. III (autores extranjeros), 3ª ed., Aguilar, Madrid, 1967, p. 207.



DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



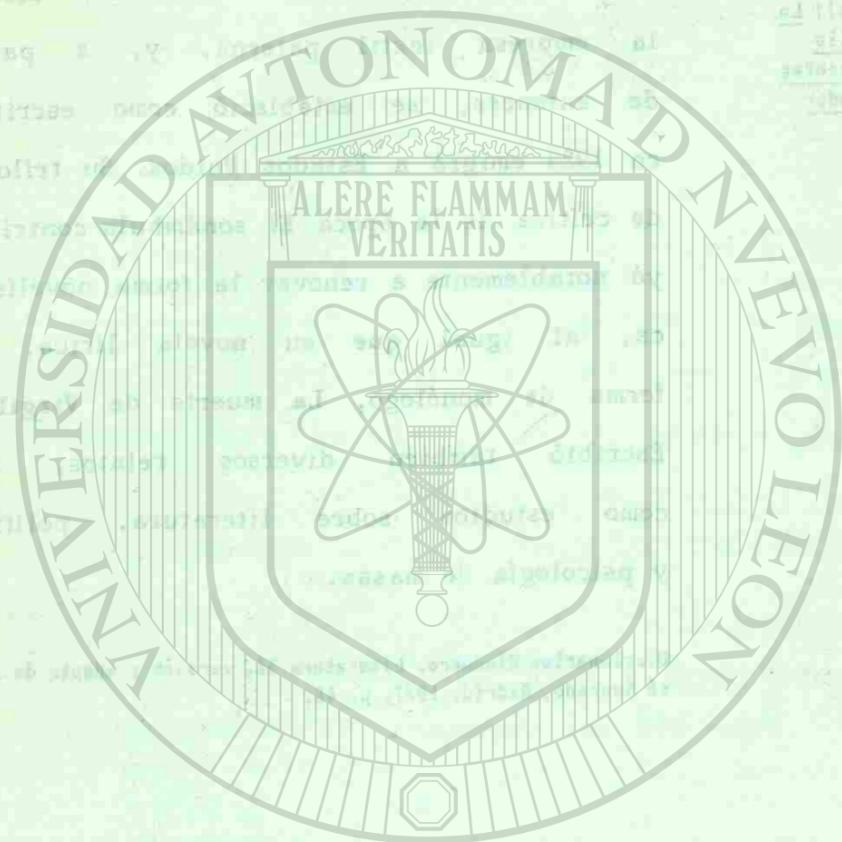
Hermann Broch
Novelas:
El sonámbulo
(trilogía; 1931s); La
muerte de Virgilio
(1945); Los inocentes
(1950); El tentador
(1953).

Broch, Hermann: Novelista austriaco (Viena, 1886-New Haven, 1951). Hasta 1927 dirigió la empresa textil paterna, y, a partir de entonces, se estableció como escritor; en 1938 emigró a Estados Unidos. Su trilogía de crítica de la época El sonámbulo contribuyó notablemente a renovar la forma novelística, al igual que su novela lírica, en forma de monólogo, La muerte de Virgilio. Escribió también diversos relatos, así como estudios sobre literatura, política y psicología de masas.

Diccionarios Rioduero. Literatura II, versión y adapt. de José Sagredo, Madrid, 1977, p. 46.

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA

DIRECCIÓN GENERAL DE

Miércoles 5 de
noviembre de 1986

CULTURAL EL UNIVERSAL 5

A cien años de su nacimiento

Hermann Broch: lo mítico en la literatura

Por PERLA SCHWARTZ

El escritor austriaco Hermann Broch es uno de los grandes olvidados, no obstante de ser uno de los innovadores de la narrativa del siglo XX, y aún cuando algunos críticos le consideran el sucesor de James Joyce, sobre todo porque gusta de utilizar en sus novelas, el monólogo interior y esto resulta contundente en su obra central: *Der todd des Virgil* (La muerte de Virgilio), publicada casi simultáneamente en inglés y alemán en 1945 y traducida al español, desde 1979.

No obstante, el paralelismo entre Joyce y Broch, también existen entre ambos autores destacables divergencias, mientras que el primero en *Ulises* gusta de realizar contraposiciones y yuxtaposiciones de fragmentos de conciencia, Broch se avoca más bien a entrelazar un comentario lírico interno que crece en justa correspondencia a las necesidades de su personaje como ese Virgilio moribundo hasta que se vuelve una especie de febril profecía y *La muerte de Virgilio* se transforma en un libro de poesía novelada.

Asimismo, Hermann Broch admiró a Franz Kafka a quien ve como autor que excava en las profundidades de su realidad para generar imágenes míticas y el mismo en su literatura se ocupará de buscar y hallar el mito, el cual define como la ingenuidad de los comienzos, el idioma de las palabras originales, los símbolos primordiales, cada época debe de descubrir los nuevos, como

una figuración de la totalidad en la imagen indivisible; aquella que crea los mundos.

El escritor austriaco cree firmemente que sólo a partir del mito se puede representar con plena pureza, lo más esencial de la existencia humana, alguna vez le escribió en una carta de Karl August Horst: "Estoy plenamente convencido de que la intuición lírica es el motor de mis escritos".

En sus textos hay una gran elaboración, una minuciosidad que se apoya en el uso de una técnica literaria largamente asimilada, y ésta es visible desde su primera trilogía de novelas *Die Schifwandler* (1932) análisis narrativo del espíritu alemán imperante entre 1888 y 1918.

En una crónica de época, antesala de *Die Schudlosen* (1949) once narraciones enlazadas en una lírica retórica que busca presentar al hombre en su totalidad.

Pero Broch deja su gran legado en *La muerte de Virgilio* escrita con un hondo lirismo psicológico. La novela abarca las horas anteriores a la muerte de Virgilio cuando éste cae en un estado de duermevela en el que se funde pasado y presente, el sueño y la vigilia, lo tangible y la alucinación.

Capta la realidad con mayor intensidad en la medida en que se desprende de ella, realiza un análisis de su entorno físico y mental, mismo que corresponde en la forma a una investigación profunda de las posibilidades del lenguaje.

Para Hermann Broch, a la hora de la muerte, el hombre adquiere una especie de experiencia tridimensional: una angustia ante lo infinito, una seguridad de la realidad invisible de la cual forma parte el hombre y una es-

pecie de idependencia de su aquí y ahora.

Festeja la plurivalencia como el más noble fruto de la muerte. La vida se le revela como lo único que tiene capacidad de ser desde el comienzo, esa aceptación resignada de la existencia enfrentada a la muerte como el origen de toda sabiduría.

En *La muerte de Virgilio* se puede leer la siguiente reflexión: "Sólo aquel que mediante su certidumbre de la muerte tiene conciencia de lo infinito podrá fijar la creación, lo individual en la creación y la creación en todo lo individual porque en sí mismo lo individual es efímero, sólo en su contexto, en su contexto dentro de la ley, es durable y el infinito es el portador de todos los contextos de lo existente".

En la conciencia de la muerte al hombre se le revele al yo, su realidad suprapersonal, y se amplían sus dimensiones hacia el infinito.

Herman Broch creía que toda obra literaria al ser auténtica cada vez que es leída dejaba tras de sí un hombre transformado puesto que todo libro cuando fue éticamente escrito lleva: "la chispa esencial de lo absoluto, dispuesta a la incandescencia y a la reavivación, que te permitirá, aún en una isla desierta, encontrar justamente con su yo también el yo vecino: así movida por encendido y reencendido, se realiza la purificación, y la obra de arte —no todas—, pero sí las que buscan la aproximación a lo universal, sin tener que ser por ello Fausto, posee esa facultad de reencendido, de reavivación, que ha de activar con toda la fuerza de su soplo, pero en algunos casos también con una leve emisión de aliento, con una suave insinuación, incluso..."

Bibliografía mínima sobre

HERMANN BROCH

Albérès, R.-M., (Sobre Broch), **Historia de la novela moderna**, trad. de Fernando Alegría, 1ª ed., Uteha, México, 1966, pp. 121-122, 143, 166-168, 173, 196.

Blöcker, Günter, "Hermann Broch", en **Líneas y perfiles de la literatura moderna**, trad. de Thilo Ullmann, Guadarrama, Madrid, 1969, pp. 297-307.

Canetti, Elías, "Hermann Broch", en **La conciencia de las palabras**, trad. de Juan José del Solar, 1ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 1981, pp. 15-33.

García Ponce, Juan, "A propósito de Hermann Broch", en **Entrada en materia**, 1ª ed., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1968, pp. 204-211.

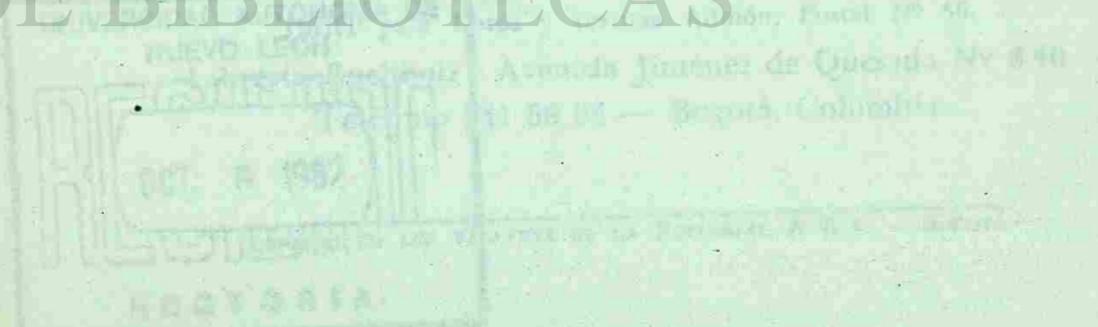
_____, "El artista como héroe", en **Cruce de caminos**, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1965, pp. 95-123. (Sobre La muerte de Virgilio de Hermann Broch, pp. 117-123.)

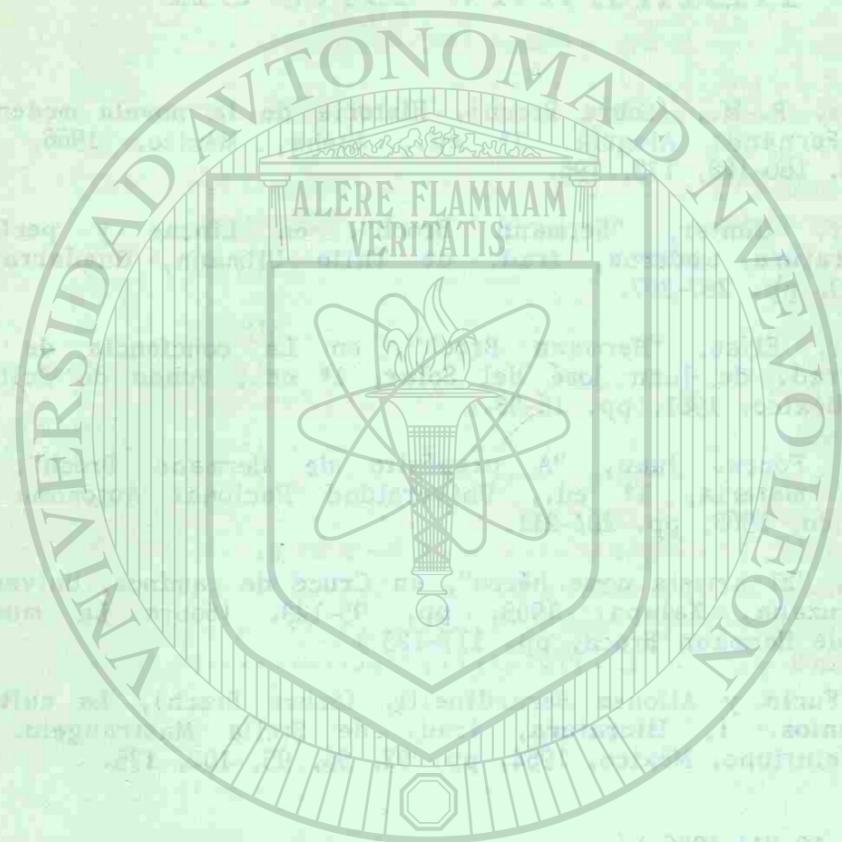
Jesi, Furio y Alfonso Berardinelli, (Sobre Broch), **La cultura del novecientos. 1, literatura**, trad. de Stella Mastrangelo, 1ª ed., Siglo Veintiuno, México, 1984, pp. 92, 93, 95, 102, 175.

(Kant, 10-VII-1986.)

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

Oficina 0334 Mingobierno

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
NUEVO LEÓN

Para libros y revistas Admón. Postal No 56.

Librería Buchholz - Avenida Jiménez de Quesada No 8-40

Teléfono 241 58 96 - Bogotá, Colombia

OCT. 8 1982

IMPRESO EN LOS TALLERES DE LA EDITORIAL A B C - BOGOTÁ

RECTORIA.

ECO

REVISTA DE LA CULTURA DE OCCIDENTE

TOMO XLIX/5

Marzo 1982

No 245

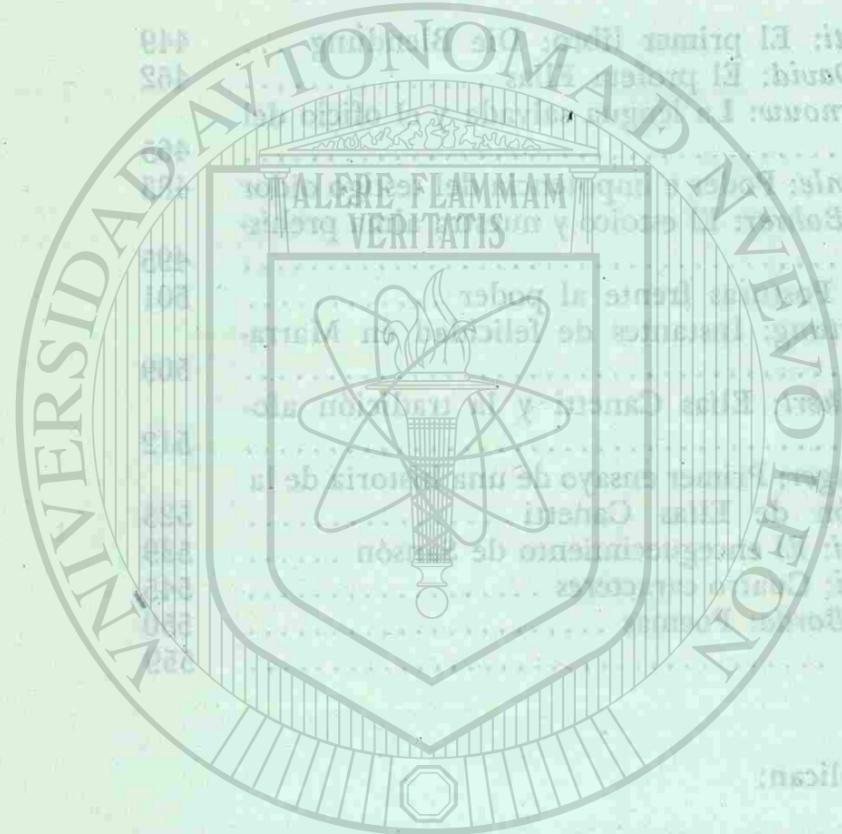
<i>Elias Canetti</i> : El primer libro: Die Blendung ...	449
<i>Catharine David</i> : El profeta Elías	462
<i>Dagmar Barnouw</i> : La lengua salvada y el oficio del poeta	465
<i>Peter Laemmle</i> : Poder e impotencia del testigo oidor	483
<i>Karl Heinz Bohrer</i> : El estoico y nuestra alma prehistórica	495
<i>Idris Parry</i> : Posturas frente al poder	501
<i>Rudolf Hartung</i> : Instantes de felicidad en Marrakesch	509
<i>Uwe Schweikert</i> : Elías Canetti y la tradición aforística	512
<i>Dieter Dissinger</i> : Primer ensayo de una historia de la recepción de Elías Canetti	523
<i>Elias Canetti</i> : El engeguamiento de Sansón	539
<i>Elias Canetti</i> : Cuatro caracteres	545
<i>J. G. Cobo Borda</i> : Poemas	550
Anotaciones	559

ECO la Publican:

Karl Buchholz, Rafael Carrillo, Danilo Cruz Vélez, Fernando Charry Lara, Hasso Freiherr von Maltzahn, Carlos Patiño Roselli, Hernando Valencia Goelkel, Nicolás Suescún, Ernesto Volkening, † Aurelio Arturo, Pedro Gómez Valderrama, Jorge Eliécer Ruiz, Ramón Pérez Mantilla.

REDACCIÓN: J. G. Cobo Borda.





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

DIRECCIÓN GENERAL DE BIBLIOTECAS

CUSTODIO
DE LA
METAMORFOSIS

Homenaje a Elías Canetti
en su 80.º aniversario

© de los artículos traducidos, 1985 by Carl Hanser Verlag
© 1985 by Muchnik Editores,
General Mitre, 162, 08006 Barcelona

Cubierta: Jordi Salvany

ISBN: 84-85501-96-9

Depósito legal: B. 43.590 - 1985

Impreso en España - Printed in Spain

SUMARIO

- Mario Muchnik: *Editor a Elías Canetti*, 9
- Johannes Edfeldt: *Presentación de Elías Canetti*, 15
- Herbert G. Göpfert: *Sobre la historia de la publicación de Auto de fe*, 26
- Salman Rushdie: *Elías Canetti*, 35
- Claudio Magris: *Canetti y la cacamía: Un escritor hecho de muchas personas*, 43
- Iring Fetscher: *Elías Canetti como escritor satírico*, 60
- Serge Moscovici: *Los cuerpos sociales*, 76
- Luis Izquierdo: *Memoria y narración en Elías Canetti*, 96
- Carlos de la Rica: *Elías Canetti, cañetero y conguense*, 119
- John Bayley: *Canetti y el poder*, 131
- Juan José del Solar B.: *Elías Canetti: El escritor y las palabras*, 151

varias jornadas. Asimismo se aprestó la flamante servidumbre —aunque un año largo faltaba para ello— a preparar las fiestas de coronación del nuevo Inca.

Ahora bien, decepcionado de la vida, Atahualpa se retiró a contemplar los cóndores. No era para menos. Por siglos se había dado el mandato supremo a los Incas que demostraran su valentía en la batalla o en las duras conquistas, se ganaba a ley la sucesión aquel osado varón que despenachaba sin tregua ni remordimiento el mayor número de adversarios aunque no fuese el primogénito. A Huáscar correspondían ahora la batalla y el desosiego como virtual emperador, y al sin par Atahualpa la poesía y el descanso, en razón de que, Huyana Cápac —quien tomó con reserva lo de que hallaría mejores tierras en la otra vida— legó a su hijo menor un pedacito de tierra que abarcaba dos valles, una llanura y alguna cumbre de los Andes para que conformara su fastidio y rencor.

En esta situación —Huáscar soñando tocar los cascabeles para acompañar algún soneto mientras dictaba sentencias y leyes, y Atahualpa tirando los hígados al tiempo que aprendía un cúmulo de maldiciones sin estrenar— llegó el día de ofrendar los repletos incensarios a Inti, de atraer el beneficio del Sol con la húmeda sangre de los corderos de once días, de ofrendar los pétalos de la flor Yuxti para que Huáscar tuviera un reinado largo y pacífico. El Inca Huáscar lució sus más ricos atuendos y deslumbró al pueblo que lo adoraba ya como su Dios tutelar, no así Atahualpa quien, guardando todo su coraje, asistió a la ceremonia, aunque armado de filoso puñal: jugaba con el metálico influjo del arma, con su perfecta simetría; sentía su frío cuerpo imaginándolo al traspasar la usurpadora garganta de su hermano.

Con la simpática costumbre —como se dijo en su lugar— de ser a la vez padres y tíos de sus hijos, casó el Inca Huáscar con su hermana Talara, la de Alado Cabello, descendiente de Huyana Cápac, y éste descendiente del mismísimo Sol.

Luego del enlace, la pareja imperial descansó (?) completo el mes de las estrellas en la fortaleza de Ollantaytambo, preciso marco que habla de placeres divinos. Incorporado en lo más profundo de la selva, brotaba el manantial nombrado Totly, de claras aguas pero funestos recuerdos: madres parturientas o críos indefensos ofrendados a la veleidosa corriente por bárbaras tribus, que castigaban así la ligereza sexual de sus mujeres: sacerdotisas condenadas a castidad que rompían el voto; concubinas lujuriosas que servían a varios dueños; ramerías y alguna que otra

virgen por lamentable equivocación. Poco después de la real boda, sería el manantial rebautizado con el nombre de "El baño de la Princesa" en honor de los famosos chapuzones que la reina se daba para júbilo y contento de incas, mayas y quechuas —los cuales, hay que decirlo, no pocos peligros salvaban para agarrar lugar a prudente distancia del inusitado espectáculo.

Al conocer la morada en que su hermano pasaría un mes de total esparcimiento, Atahualpa maquió en su abyecto cerebro la venganza. No deseaba una venganza física (demasiado suave y pasajera, por tanto inútil), quería herirlo interiormente con dolor penoso e imborrable; abrirle el corazón sin que manara una gota de sangre, quitárselo de súbito y dejarlo sin sentimientos. Por lo anterior, el cruel rufián comprendió que el único modo de castigar a Huáscar era privándolo de Talara. El oscuro designio escogió una fecha. Atahualpa se introdujo al bosque de la fortaleza, y siguió a Talara cuando se dirigía a tomar su baño matutino. Cuando la princesa desnudó su cuerpo, el miserable flaqueó y los mirones agacharon las cabezas maldiciendo la intromisión. Su intención por cegar la vida de una criatura tan perfecta ya no era tan imperioso. Tenía la piel de aurora, senos infinitos (?), el cuerpo amasado con corteza de Huiracochoa, el rostro deslumbraba cual estrella Norte; y la siguió, la siguió sin pensar ya en su muerte, al mismo tiempo que él también se desnudaba —con la cual acción los observadores, desilusionados, regresaron con suma agitación y escándalo a sus lugares de origen—. Ahora, cuando las palabras sobraban y el amor se reflejaba sobre el rostro desenchajado de Atahualpa, ambos desearon —desde antes del beso promiscuo que los uniría— la muerte de otra persona.

La princesa Talara, descendiente de Huyana Cápac y éste a su vez descendiente del Sol, vivió ciento trece años; procreó dos robustos varones —a los que, según las habladurías, no se tuvo que aplastar la cabeza ni rasgar los ojos, por ya venir preparados desde su alumbramiento—, el mayor Huáscar, el menor Atahualpa. El padre de ellos (¿Huáscar o Atahualpa?, dejó tal encrucijada) que no deseaba tener preocupaciones, dejó un soneto a modo de testamento denominando desde aquel momento el nombre de su heredero. Por lo demás, dilató este Inca sus restantes años de vida en guerrear y hacer carnicerías.

No yo, sino ustedes, dirán si este eufemismo ha sido estéril o feliz.

héctor alvarado díaz



varias jornadas. Asimismo se aprestó la flamante servidumbre —aunque un año largo faltaba para ello— a preparar las fiestas de coronación del nuevo Inca.

Ahora bien, decepcionado de la vida, Atahualpa se retiró a contemplar los cóndores. No era para menos. Por siglos se había dado el mandato supremo a los Incas que demostraran su valentía en la batalla o en las duras conquistas, se ganaba a ley la sucesión aquel osado varón que despenachaba sin tregua ni remordimiento el mayor número de adversarios aunque no fuese el primogénito. A Huáscar correspondían ahora la batalla y el desosiego como virtual emperador, y al sin par Atahualpa la poesía y el descanso, en razón de que, Huyana Cápac —quien tomó con reserva lo de que hallaría mejores tierras en la otra vida— legó a su hijo menor un pedacito de tierra que abarcaba dos valles, una llanura y alguna cumbre de los Andes para que conformara su fastidio y rencor.

En esta situación —Huáscar soñando tocar los cascabeles para acompañar algún soneto mientras dictaba sentencias y leyes, y Atahualpa tirando los hígados al tiempo que aprendía un cúmulo de maldiciones sin estrenar— llegóse el día de ofrendar los repletos incensarios a Inti, de atraer el beneficio del Sol con la húmeda sangre de los corderos de once días, de ofrendar los pétalos de la flor Yuxti para que Huáscar tuviera un reinado largo y pacífico. El Inca Huáscar lució sus más ricos atuendos y deslumbró al pueblo que lo adoraba ya como su Dios tutelar, no así Atahualpa quien, guardando todo su coraje, asistió a la ceremonia, aunque armado de filoso puñal: jugaba con el metálico influjo del arma, con su perfecta simetría; sentía su frío cuerpo imaginándolo al traspasar la usurpadora garganta de su hermano.

Con la simpática costumbre —como se dijo en su lugar— de ser a la vez padres y tíos de sus hijos, casó el Inca Huáscar con su hermana Talara, la de Alado Cabello, descendiente de Huyana Cápac, y éste descendiente del mismísimo Sol.

Luego del enlace, la pareja imperial descansó (?) completo el mes de las estrellas en la fortaleza de Ollantaytambo, preciso marco que habla de placeres divinos. Incorporado en lo más profundo de la selva, brotaba el manantial nombrado Totly, de claras aguas pero funestos recuerdos: madres parturientas o crios indefensos ofrendados a la veleidosa corriente por bárbaras tribus, que castigaban así la ligereza sexual de sus mujeres: sacerdotisas condenadas a castidad que rompían el voto; concubinas lujuriosas que servían a varios dueños; rameras y alguna que otra

virgen por lamentable equivocación. Poco después de la real boda, sería el manantial rebautizado con el nombre de "El baño de la Princesa" en honor de los famosos chapuzones que la reina se daba para júbilo y contento de incas, mayas y quechúas —los cuales, hay que decirlo, no pocos peligros salvaban para agarrar lugar a prudente distancia del inusitado espectáculo.

Al conocer la morada en que su hermano pasaría un mes de total esparcimiento, Atahualpa maquiló en su abyecto cerebro la venganza. No deseaba una venganza física (demasiado suave y pasajera, por tanto inútil), quería herirlo interiormente con dolor perenne e imborrable; abrirle el corazón sin que manara una gota de sangre, quitárselo de súbito y dejarlo sin sentimientos. Por lo anterior, el cruel rufián comprendió que el único modo de castigar a Huáscar era privándolo de Talara. El oscuro designio escogió una fecha. Atahualpa se introdujo al bosque de la fortaleza, y siguió a Talara cuando se dirigía a tomar su baño matutino. Cuando la princesa desnudó su cuerpo, el miserable flaqueó y los mirones agacharon las cabezas maldiciendo la intromisión. Su intención por cegar la vida de una criatura tan perfecta ya no era tan imperioso. Tenía la piel de aurora, senos infinitos (?), el cuerpo amasado con corteza de Huiracocha, el rostro deslumbraba cual estrella Norte; y la siguió, la siguió sin pensar ya en su muerte, al mismo tiempo que él también se desnudaba —con la cual acción los observadores, desilusionados, regresaron con suma agitación y escándalo a sus lugares de origen—. Ahora, cuando las palabras sobraban y el amor se reflejaba sobre el rostro desencajado de Atahualpa, ambos desearon —desde antes del beso promiscuo que los uniría— la muerte de otra persona.

La princesa Talara, descendiente de Huyana Cápac y éste a su vez descendiente del Sol, vivió ciento trece años; procreó dos robustos varones —a los que, según las habladurías, no se tuvo que aplastar la cabeza ni rasgar los ojos, por ya venir preparados desde su alumbramiento—, el mayor Huáscar, el menor Atahualpa. El padre de ellos (¿Huáscar o Atahualpa?, dejó tal encrucijada) que no deseaba tener preocupaciones, dejó un soneto a modo de testamento denominando desde aquel momento el nombre de su heredero. Por lo demás, dilató este Inca sus restantes años de vida en guerrear y hacer carnicerías.

No yo, sino ustedes, dirán si este eufemismo ha sido estéril o feliz.

héctor alvarado díaz