

EL POETA COMO GUARDIÁN DE LAS TRANSFORMACIONES.
 SOBRE LA REVIVIFICACIÓN DEL MITO EN ELÍAS CANETTI
 Y PETER HANDKE

Gerhard Melzer*

Allá donde no se muere,
 Donde seré elevado, allá voy.
 Quisiera Dios que no tuviera que morir.
 Ay, ¡nunca debiéramos perecer!

(Cantares mexicanos)

1

En los *Apuntes*, aquellas notas aforísticas desordenadas que Elías Canetti ha escrito desde 1942, y que sólo recientemente, en pequeñas porciones, ha ofrecido para la publicación, se encuentra, entre otras, la indicación de la muerte de un italiano de 93 años, del cual se dice que había pasado los últimos veinte años de su vida en los ferrocarriles. “Sin parar, subía de un tren a otro, y fuera de esto, no tenía hogar alguno. Como ex diputado, poseía un boleto gratuito permanente; su gran patrimonio se había desvanecido, lo único que le había quedado era el boleto. Murió, al cambiar de tren, en la estación de Turín” (A., p. 222 y ss.). Esta historia, relatada en el estilo sobrio de una información periodística, tiene algo irritante; habla de un secreto sin revelarlo. Incita la curiosidad del lector, pero no la satisface. Quedan en la oscuridad las motivaciones del viajero y las circunstancias más concretas.

No sé si Peter Handke, junto con Thomas Bernhard, el más conocido entre los jóvenes colegas austriacos de Canetti, haya leído esta historia, pero supongo que le habría gustado mucho. Una suposición así no se podría sostener bien si no se dejara asegurar por las constantes de una *poética* que coloca a Handke en una notable cercanía con las categorías básicas del pensar y escribir de Canetti. También a Handke —lo subrayó en un discurso acerca de la entrega del premio Petrarca a Ludwig Hohl— le atraen historias que “se dejen tomar y leer sin condición *a priori*, o arreglo previo”; historia tan “inau-

* Traducción de Elisabeth Siefer.

ditas como naturales”,¹ con lo cual quiere decir —y en esto se aproxima a Canetti— historias que vivifican el mito.

2

Nadie familiarizado con la obra de Canetti se sorprenderá de que esté fascinado por el mito. Ninguna lectura le gusta más que la de los mitos, dijo en una conversación con Horst Bienek (GZ, p. 96), y en los *Apuntes* confiesa: “Los mitos me alimentan” (A., p. 235). Este interés ha tenido su reflejo más sustancial en el gran ensayo de filosofía cultural *Masa y Poder*. En éste escribe, siempre bajo el punto de vista temático del título, una serie de mitos, sobre todo arcaicos. Ahora bien, no lo hace por estos mitos en sí mismos, para dar conocimiento de su existencia o para explicarlos, sino para destacar aquella sustancia mítica que vuelve a encontrar en algunos fenómenos contemporáneos.

En un sentido más profundo, sin embargo, lo que le importa es la vivencia que da origen al mito, la vivencia de una realidad que se cierra a una explicación racional y que —a pesar de esto— se siente como “verdadera”. Una experiencia así determina, por ejemplo, la relación de Canetti con el idioma alemán. El alemán fue la cuarta lengua que aprendió, mas ya de niño había estado confrontado a su sonido. “Cuando no debíamos comprender algo, los padres hablaban alemán entre sí. Ahora escuchaba estos sonidos alemanes —sólo una palabra se me explicó, y ésa era “Viena”. Fuera de esto, jamás comprendía palabra alemana alguna, pero mucho me impresionaba el hecho que no las entendía, y así, siendo niño, me iba yo —me acuerdo con exactitud— me iba a otro cuarto y me aprendía estos sonidos, como sonidos mágicos —sin entenderlos. Memorizaba estas frases con la correcta entonación, con la correcta velocidad —como un niño aprende, pues, y como todo era tan misterioso, a mí se me hacía que el alemán era el más bello idioma de todos.”² Canetti, en un principio, no experimenta el idioma alemán como un medio de comunicación, sino como un misterio, como indicio de un contexto que precisamente por su indefinición provoca una emoción; el idioma llega a ser para él —como lo ha expresado Manfred Durzak— “el umbral para una realidad vivida de modo mítico”.³

Es evidente que “mito” ya no quiere decir, en este sentido, “narración de

¹ Peter Handke, “Ein Gruss an Ludwig Hohl” en P. H., *Das Ende des Flanierens*, Frankfurt a.M., 1980 (= suhrkamp taschenbuch 679), p. 163.

² Elias Canetti, cit. según Durzak, “Versuch über Elias Canetti” en *Akzente* 17 (1970), p. 171.

³ *Ibid.*

un acontecimiento divino"⁴ sino, en cierto modo, la variante "privatizada" de ello: la representación de una vivencia individual, de una realidad mágica. Y lo que une esta variante del mito con el mito en el sentido tradicional, no es el objeto epistemológico, sino el modo no-racional, prelógico del conocer. Más tarde, cuando Canetti busca una revivificación del mito, siempre y en primer término buscará la actualización de esta vivencia, y, en el fondo, ella determina también su autodefinición como poeta.

En 1947 apunta que los mitos le importan más que las palabras; al mismo tiempo, sin embargo, esta preferencia lo obliga a una mayor responsabilidad en cuanto a las palabras: "Su integridad me es casi sagrada. Me violenta cortarlas en pedazos, y hasta sus formas más antiguas, formas que en realidad se han usado, me inspiran respeto, no me gusta arriesgarme a ninguna aventura con ellas. Lo pavoroso, lo que está *dentro* de las palabras, su corazón, no quiero arrancarlo como un sacerdote de un rito de sacrificio mexicano; esas maneras sangrientas me son odiosas. Ello [= lo pavoroso] sólo debe representarse en figuras, sólo debe referirse a ellas, nunca a la relación entre las palabras mismas. Las palabras por sí solas, sin la boca que las ha pronunciado, tienen para mí algo de vertiginoso. Como poeta, aún vivo en la época anterior a la escritura, en la época de las *llamadas*" (A., p. 85 y ss.). Se puede detectar en esta observación un pronunciamiento de rechazo frente a la independización de las palabras, frente a su separación del hablante y de su vivencia; y recurriendo a la época anterior a la escritura Canetti evoca una inmediatez de la expresión que opera con la seguridad de no sólo "nombrar" los objetos, sino de pronunciar su "esencia", su "verdad" más profunda.

Revivificar el mito como escritor —he aquí también una preocupación de Peter Handke— y como para Canetti, también para él es condición la identidad de penetración místico-mágica de la realidad y su transformación en sonido del lenguaje. Así se dice, por ejemplo, en *Historia de niños*, de Handke, que sólo el instante místico contiene el mito, "la narración eterna" (K. p. 91). La *Historia de niños* describe tres de tales instantes, y están correlacionados con nombres que llegan a ser *especiales* por la intensidad de la vivencia. El motivo del nombre en su naturaleza doble de asignación exterior e identificación incambiable de la identidad, desempeña un papel importantísimo en ambos autores. Contiene la indicación de un problema más general: a la autorreferencia vertiginosa de las palabras, de la cual habla Canetti, ambos autores oponen el modelo de un uso del lenguaje que reúne las palabras en historias de obligación existencial y de validez duradera, en historias mitológicas, pues.

El drama de pérdida y recuperación del mito se realiza en Canetti, entre otras cosas, en su relación con su propio nombre; en Handke se encuentra en el contexto temático mayor de su tetralogía *Lento regreso* que comprende,

⁴ Wilhelm Dupré, "Mythos" en *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*. Ed. por Hermann Krings, Hans Michael Baumgartner y Christoph Wild, vol. 2, München, 1973, p. 350.

fuera de *Historia de niños* y el cuento del título, el ensayo poético *La enseñanza de Sainte Victoire* y el poema dramático *Sobre las aldeas*.

A la edad de cuatro años (véase GZ, p. 104 y ss.), Canetti se entera por una compañera de juego que él tiene un nombre cómico, pues, pensándolo bien, debería volar hacia el cielo en un carro ígneo. O sea, la niña proyecta en el compañerito la leyenda judía de apoteosis del profeta Elías, sólo que el procedimiento de la proyección queda sin ser comprendido: Canetti toma literalmente la indicación; está encantado y entusiasmado, porque cree que él mismo puede volar hacia el cielo. Y mayor es el desengaño después cuando, primero por la madre y luego por el abuelo, se entera de que lo que él había relacionado con el nombre de manera espontánea, no le sucede a él de modo concreto.

Sólo décadas más tarde se le vuelve a regalar el secreto místico de su nombre. Cuenta esto en un episodio de su relato de viaje *Voces de Marrakesh*. Por casualidad ha conocido a un joven árabe que insiste molestándole en pedirle una carta de recomendación. Por fin, también es presentado al padre del joven, con el cual, a diferencia del hijo pesado, no puede entenderse en un idioma común. Sólo dice su nombre, y ahora acontece algo que Canetti narra impresionado: el viejo árabe busca indagar, al pronunciar el nombre que acaba de oír por primera vez, la existencia de su portador: “¿El-lí-as Ca-net-ti? repetía el padre interrogando, en tono oscilante. Murmuraba el nombre algunas veces, separando bien las sílabas. En su boca, el nombre llegó a ser más importante y más bello. Él no me miraba mientras tanto, sino se quedaba contemplando, como si mi nombre fuera más importante que yo, y como si valiera la pena de ser investigado. Generosamente él lo pesaba unas cuatro o cinco veces; sentía como si oyera el sonar de pesas. No tenía preocupación, él no era un juez. Yo sabía que él iba a encontrar el sentido y el peso de mi nombre, y cuando ocurrió esto, me miró de nuevo y rió en mi cara” (St., p. 76 y ss.).

La manera en que al árabe se le revela la existencia por el nombre recuerda, sin lugar a dudas, la fascinación temprana de Canetti por el idioma alemán. En ambos casos la lengua es experimentada como la concretización de un sentido que, aunque escondido, es evidente. Es esta unidad mítica de la palabra y el significado la que busca también Peter Handke, y como Canetti, la ve amenazada por la independización del lenguaje, por el uso ritualizado de palabras y nombres a los cuales ya no corresponde ninguna vivencia personal. En este sentido, por ejemplo, en el poema dramático *Sobre las aldeas* una vieja se queja de que de la aldea, como espacio de la vida de la comunidad, sólo se haya quedado la palabra. “Donde estaba el centro, ahora han puesto un letrero que dice ‘Centro del pueblo’. También todos los senderos entre los campos ahora tienen letreros y se llaman según los ricos que llegaron recientemente y que tienen sus residencias allá y que

pagan los grandes impuestos. Del municipio sólo existe la oficina, y el edificio tiene las mismas ventanas de negocio que la caja de ahorros de al lado" (ÜD., p. 64).

Un valor similarmente dudoso les asigna el geólogo Sorger, figura central de la narración *Lento regreso*, de Handke, a los términos de su ciencia. "A Sorger... siempre le podían volver a aparecer como un alegre engaño las fórmulas de su ciencia, a pesar de que estaba convencido; sus ritos de captación del paisaje, sus acuerdos de descripción y de nomenclatura, sus conceptos previamente establecidos del tiempo y de los espacios —todo esto le parecía dudoso." (LH., p. 18). Cuando tiene conciencia de esta inseguridad, surge una sensación de *irrealidad* que se manifiesta en la tetralogía de Handke como una entre varias temáticas dominantes. A la irrealidad solamente mediatizada se opone la inmediatez utópica que o bien evoca la anonimidad del "origen" (ÜD., p. 34 y ss.) o quiere fundar de nuevo la unidad mítica entre los nombres y los portadores de nombres. Así, el geólogo Sorger, a lo largo de su estancia en Alaska, renuncia a los medios y términos de su ciencia y se apropia de una manera muy personal del paisaje que en un principio había querido medir. Se hunde en él, lo contempla, descubre —como se dice— su "rostro" y hasta encuentra, al fin, los nombres para unos fenómenos que no sólo designan a éstos, sino que expresan también su propia relación con ellos. "A pesar de que la corriente, hasta en verano, era impenetrablemente fría, de repente Sorger tuvo una visión como si nadara en ella. Se sumergía y bañaba feliz. En épocas pasadas, ¿los ríos no habían representado a los dioses? "Agua bella", dijo, y luego se dio cuenta que acababa de bautizar al río" (LH., p. 73.)

Por otra parte, a los nombres indiferentes y gastados, les llega una plenitud de significado, y ese proceso va creciendo, cuando se les puede aplicar una vivencia. En la *Historia de niños*, por ejemplo, son tres los nombres de lugar que —a través de su conexión con instantes de introspección mística— liberan al mito. Uno de estos nombres designa una calle por la cual el adulto pasa a diario cargando a su hijita que no puede andar. "En la repetición casi diaria la niña dejó de ser un bulto que cargar, y se transformó en parte del cuerpo de su cargador, y aquel nombre *Square des Batignolles*, a través de las tardes, se convertía en un nombre de lugar que, sólo como nombre, para el adulto está puesto por un momento eterno con la niña" (K., p. 28).

El procedimiento que prepara este instante mítico es concebido por Handke como una transformación; y de modo similar en Canetti ya aparece correlacionado al mito y a la metamorfosis. En ambos casos la transformación

tiene como objetivo la revivificación de modos míticos de pensar y de actuar, y ambos autores oponen esta categoría de la transformación, con intención crítica, a la civilización, a ciertas tendencias del desarrollo del proceso civilizador; la oponen a la división del trabajo, a la especialización, al aislamiento social y a la pauperización espiritual.

Según Canetti, vivimos en un mundo que prohíbe cada vez más la transformación porque actúa en contra del objetivo totalizador de la producción, que sin reservas reproduce los medios para su autodestrucción, buscando ahogar al mismo tiempo lo que tal vez exista aún como cualidades del hombre, lo que pueda obrar en contra... (GW., p. 285 y ss.). No se diferencia mucho el diagnóstico de Handke; él lo concentra en la imagen de la máquina automática que varias veces surge en la tetralogía *Lento regreso*. Así, por ejemplo, una ciudad de la costa occidental estadounidense le parece al geólogo Sorger después de su partida de Alaska "como una máquina, de la cual se mantenían alejadas las complicaciones; si bien existían una especie de felicidad y una especie de seriedad: pero la felicidad fue comprendida sólo como la falta de consecuencias, y como seriedad se entendía el ser obligado a quedarse apartado "así no más". Ambos casos se producían entre otros y ya no constituían algo particular. Sobre todo, aquí ya no parecía que hubiera algo que hacer para nadie. La ciudad estaba automatizada discretamente, como si fuera para toda la eternidad. Sólo en algunos lugares, aún, estaban reparando algo. La ciudad estaba terminada, los días y las noches, por decirlo así, se conmutaban, sin el crepúsculo de los viejos tiempos inseguros; y desde el interior de la máquina venía... por un aparatito cualquiera, garantizada para toda necesidad, una respuesta sonora que guiaba en adelante" (LH., p. 115).

En un mundo como el que está dibujado aquí —si bien de modo agudizado— todas las manifestaciones de vida parecen empobrecidas, congeladas, como apartadas; la capacidad de transformación del hombre, en la que Canetti reconoce la característica básica antropológica absoluta, parece agotada, parece haber llegado a un punto final. Surge, en el sentido de Handke, aquella irrealidad, que quiere ser neutralizada por medio de la transformación. "La transformación" escribe Handke en su cuaderno de apuntes, "llega a ser necesaria cuando algo, que uno consideraba como real, cesa de ser real; si la transformación se logra, otra cosa llega a ser real, si no se logra, uno se hunde" (B., p. 113).

Lo que significa la transformación, esto puede ser reconocido, también, en la observación de lo que la obstaculiza. Viéndolo así, puede ser interesante indicar que Canetti y Handke utilizan de modo coincidente el complejo metafórico de la *máscara* para designar la vida rígida y reducida. De Canetti se sabe que el concepto de la "máscara acústica" está en el centro de su teoría del drama; una definición más generalizada que apunta a la

sustancia antropológica del concepto de la máscara, la da en su obra *Masa y Poder*, donde define la máscara como estado final radicalizado de la transformación: "En lugar de una mímica siempre en movimiento que jamás se queda fija [la máscara] mete el contrario absoluto, una perfecta rigidez y constancia... Una vez que está allá, no se muestra nada que comience, nada que sea aún un enfoque inconsciente sin forma. La máscara es precisa, expresa algo bien definido, ni más, ni menos. La máscara es rígida: lo que ha sido definido, no se cambia" (MM. II, p. 113).

Pero la máscara no sólo es rígida, como subraya Canetti; también oculta. Quien se pone una máscara no quiere ser reconocido; se aparta de sus congéneres, ya no dejando que ellos lean su rostro, y a menudo ni él mismo sabe cómo ese rostro antaño se veía. La máscara, en cierta medida, aparece como signo de un estado de enajenación y autoenajenación y, al mismo tiempo, expresa la tendencia a *fixar* este estado. Como si Handke hubiera querido poner de relieve el motivo de la máscara, siempre aparece en su tetralogía cuando se trata de indicar una limitación y enajenación, una discordia y simulación, rigidez e irrealidad. Al geólogo Sorger en el estado de enajenación se le desfigura el paisaje, al cual penetra con su sentir, y se convierte en una mueca rígida, como si se tratara de bastidores (LH., p. 84); en la *Enseñanza de Sainte Victoire* se habla de la "rigidez bélica", y en tal correlación con la guerra y la hostilidad, el motivo de la máscara aparece también en el poema dramático *Sobre las aldeas* (véase UD., p. 75).

Mientras que así se asignan los puntos finales de las transformaciones, el acto mismo de transformación se realiza como un *convertirse en rostro*, y puede referirse a la cara propia, a la ajena y también —en transposición metafórica— a la "cara" de un paisaje. En este proceso empieza a moverse lo que se había fijado como máscara, y se neutraliza la separación, que había sido su efecto. En un sentido último, el término de la "transformación" quiere decir "apertura y amplitud, flexibilidad y comprensión".⁵

Canetti reconoce en el proceso de la transformación la tentativa de mantener abiertos los accesos entre el hombre y todo ser vivo, Handke toma el mismo procedimiento, citando a un filósofo desconocido, como el "deseo de reconciliación", que viene del anhelo del otro" (SV, p. 25). Canetti habla de un proceso "misterioso" (GW., p. 286), colocándolo en la cercanía de la empatía; también se puede pensar en formas de apropiación mística.

Parece evidente que hay que buscar las raíces de lo que aquí se entiende como transformación, hay que buscarlas en el pensamiento mítico. Si se define el mito con Ernst Cassirer en el sentido que disuelve lo definitivo

⁵ Hans Feth, *Elias Canettis Dramen*, Frankfurt a.M., 1980 (= Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft 2), p. 17.

del acontecer en la libertad del actuar,⁶ entonces la transformación, en esta perspectiva, apunta hacia la “entrega a la impresión”,⁷ a experimentar el encuentro con otros hombres, con animales y con todos los objetos, e incluye, en última instancia, la capacidad de “sentirse uno con todo lo que está vivo”.⁸

En los mitos de los aborígenes australianos Canetti encuentra ejemplos tempranos de tales transformaciones. Así, por ejemplo, un hijo siente “la antigua herida de su padre en la misma parte del cuerpo donde el padre la ha recibido” (MM., I, p. 70). Parecido a un hombre que siente en su propio hombro la banda en la cual la mujer carga a su niño. Mas se nos informa no sólo de la participación en irritaciones corporales de otros seres humanos, sino también de empatía en animales. “Un avestruz se rasca atrás en la nuca con la pata, donde le está picando un ‘piojo’. El bosquimano siente lo mismo en la propia nuca, allá, donde el avestruz se rasca” (MM, II, p. 70).

Lo que le interesa a Canetti en estos casos no es su importancia en la historia de los mitos, sino su substrato mítico. Podría éste comprenderse como la capacidad de salir de las limitaciones de la persona; como la disposición no sólo a transformarse a sí mismo, sino también a crear espacio para otros hombres, para animales, paisajes y objetos. Quien los experimenta y los acepta por transformación, pone resistencia al estrechamiento de la vida a causa de la especialización y la tecnocracia.

Dentro de esta perspectiva actual, también Handke narra actos de transformación, y lo que le importa, igual que a Canetti, es recobrar una dimensión del conocimiento que neutraliza la separación entre sujeto y objeto.

Justo en el encuentro casual con un hombre del todo desconocido, al geólogo Sorger le sucede aquella transformación que había anhelado en vano en el estado de enajenación y autoenajenación. Un hombre le dirige la palabra en el aeropuerto de Nueva York, y juntos toman un taxi al centro. “Disculpe”, se dirige el hombre a él, antes de que se separen, “tenga tiempo para mí. Necesito su buena voluntad. Usted tiene un aspecto tan disponible” (LH., p. 161). Se citan para la cena, mas la capacidad de Sorger para la participación se vislumbra ya antes: de repente logra presentarse la cara del forastero (LH., p. 163). La cena, entonces, se desarrolla para llegar a

⁶ Cf. Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, 2a. parte: Das mythische Denken, Darmstadt, 1953, p. 65.

Existe una traducción al español: Cassirer, Ernst, *Filosofía de las formas simbólicas*, México, FCE, 1971-72; vol. 1: *El lenguaje*, 1971; vol. 2, *El pensamiento mítico*, 1972.

⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁸ Erich Fromm, *Haben oder Sein. Die selischen Grundlagen einer neuen Gesellschaft*, Stuttgart, 1976, p. 168. Existe una traducción al español: *¿Tener o ser?*, México, FCE, 1980.

ser una “fiesta” de la transformación, en la cual Sorger, abierto para el otro y sus problemas existenciales, recibe dentro de sí al forastero y su verdad, hasta que se funde con él en una especie de “*unio mystica*”: “Sorger contemplaba al que comía y sentía, aprendiendo de él, cómo un calor invadía su frente. Su cara fue cubierta por la del otro, y al final ya no había otro” (LH., p. 177).

Son los mitos los que desde siempre cuentan tales transformaciones. Y a más tardar, desde que los mitos han sido fijados por escrito, también los poetas tienen parte en su tradición. En este sentido Canetti, al indicar al poeta la tarea de ser el “guardián de las transformaciones”, se une a un largo ejercicio que sólo ha sido contrarrestado, con bastante eficacia, por la Ilustración europea. Ahora bien, Canetti ya no ha de enfrentarse a los *logros* de la Ilustración, sino a las consecuencias de su estrechamiento racionalista utilitario, o sea a un mundo “que nada ve sino las extremidades hacia las cuales se avanza con una especie de limitación lineal que somete toda la fuerza a la fría soledad de las extremidades, despreciando, sin embargo, y borrando todo lo que está al lado, lo múltiple, lo esencial, lo que no se ofrece como ayuda para alcanzar la extremidad” (GW., p. 285).

En contra de esta unidimensionalidad, Canetti diseña la imagen del poeta como guardián y heredero del mito, el que no tiene interés sólo en aspectos parciales, sino en el “mundo”, en su totalidad y flexibilidad. En esto debe apropiarse, por una parte, la herencia literaria de la humanidad, “que es rica en transformaciones” (GW., p. 283), “seguir ejerciendo... el don de la transformación” (GW., p. 286). “En el mito”, subraya Canetti, “en las literaturas tradicionales él aprende y ejerce la transformación”. Es cierto. “No es nada [= el poeta] si no la aplica sin cesar en su medio. La vida de mil formas que penetra en él, que permanece separada para los sentidos, en todas sus formas de aparición, no se cristaliza dentro de él para dar un mero concepto, sino le da fuerza de enfrentarse a la muerte, así llega a ser algo general” (GW., p. 290).

El poeta, en esta perspectiva, no sólo aparece como un “guardián de las transformaciones”, sino al mismo tiempo se convierte en un *rebelde* contra la muerte; quien conozca a Canetti sabe que con esto está formulando el postulado central de su vida y de sus escritos. Resistiendo contra la muerte, el poeta llega a ser un *sobreviviente*, de manera especial: no sobrevive en la vida, sino en la obra, y con esto se distingue del poderoso, para el cual el momento de sobrevivir es el momento del poder (MM. I, p. 249). Es una de las tesis centrales de *Masa y poder* la que el poderoso necesita la sobrevivencia masiva; la genuina correlación entre masa y poder es la de sobrevivir. Esta relación comprende un dilema que, en un principio, no puede resolver Canetti: el hartazgo del vencedor, su contento, su largo placer en la digestión. Algunas cosas hay en las cuales uno no debería convertirse,

pero lo único que *jamás* debe ser uno, es un vencedor. Pero uno lo es, uno es vencedor sobre cada hombre a quien uno conoce bien y a quien uno sobrevive. Vencer es sobrevivir. ¿Cómo hacerlo? ¿Cómo seguir viviendo y, a pesar de esto, no ser vencedor? (A., p. 123).

Canetti no ha encontrado respuesta a esta cuestión que no sería más que un deseo, una esperanza, pero por lo menos él puede fundar esto en una continuidad de desear y esperar, como justamente el mito la conserva. “Mi mayor deseo sería” —así ha dicho Canetti varias veces— “que me leyeran aún dentro de cien años” (GZ., p. 95). No es vanidad lo que se expresa en esta espera, sino la esperanza de superar la muerte física por medio de la obra; “dejar algo, a cambio de todo lo que uno ha recibido y lo que es la substancia espiritual, algo que sea lo suficientemente bueno para durar, y para llegar a ser la substancia para los hombres posteriores” (GZ., p. 101).

Lo que se ha formulado como una esperanza para la obra propia, recibe su legitimación de la sobrevivencia de otras obras. Éstas le parecen a Canetti tentativas, no de conservar a los hombres mismos, sino la memoria, el *recuerdo* de ellos, y en estas tentativas reconoce “lo más grande que ha logrado la humanidad hasta ahora” (A., p. 119). Por eso la valoración de *La Odisea*, de la epopeya de Gilgamesh y de muchas otras obras de la literatura universal, cuyos autores han sobrevivido “no con el propio cuerpo caduco, sino con lo creado”.⁹ Con el ejemplo de Stendhal, que cuenta entre sus grandes modelos, Canetti trata de definir la importancia de la “inmortalidad” literaria: “Significa que uno va a estar allá cuando todos los demás que han vivido en la misma época ya no estarán. No es que uno quiera hacer un mal a los vivientes como tales. Uno no los aparta de su camino, uno no hace nada en contra de ellos, uno ni siquiera se enfrenta a ellos en la lucha... uno escoge la sociedad de aquellos a los cuales uno mismo va a pertenecer: todos aquellos de las épocas pasadas cuya obra aún hoy está viva, los que hablan a uno, uno aún hoy vive de sus obras, se alimenta de ellas. La gratitud que se siente hacia ellos, es una gratitud hacia la vida misma” (MM., I, p. 310 y ss.).

Sobrevivir y no ser, sin embargo, vencedor, esto significa ahora: continuar como escritor el proceso de recuerdo e inscribirle aquellos momentos de transformación que contienen la substancia mítica de la vida. Handke lo ha expresado un poco diferente para sí; mas quiere decir algo bastante parecido, cuando anota en su diario: “Un sentido del arte está del todo claro: el tiempo no debe pasar “nada más así” (B., p. 106). Hay que asir lo que está desapareciendo, y, en la concepción de Handke, esto puede ser todo lo que no es transformado en una *realidad*. En este sentido, Handke compren-

⁹ Horst Bienek, “Rede auf Elias Canetti. Anlässlich der Verleihung des Nelly-Sachs-Preises am 14.12.1975 in Dortmund” en *Literatur und Kritik* (1976), H. 108, p. 453.

de, en la *Enseñanza de Sainte Victoire*, los cuadros de Cézanne como “realizaciones” que han surgido a través de la contemplación de los objetos respectivos.” Es que, al principio, Cézanne ha pintado imágenes del horror. Pero con el tiempo, su único problema llegó a ser la realización... de lo terrestre puro, inocente: de la manzana, de la roca, de un rostro humano. Lo real fue entonces la forma lograda; que no lamenta el perecer en las vicisitudes de la historia, sino que transmite un ser en paz. —No se trata de otra cosa en el arte” (SV., p. 21). En esto, el artista aparece como el “salvador”, y el hecho de que sean los momentos de transformación los que conjura en una forma, para transmitirlos al “recuerdo de la humanidad”—, surge de una vivencia infantil en la cual reconoce Handke posteriormente una analogía con este procedimiento de transformación y salvación.

Describe cómo, en aquel entonces, lo “sagradísim”, aquel tabernáculo de la liturgia católica en el cual se conserva el cáliz con las hostias, para él era lo *realísimo*. “Lo real también tenía un instante que se repetía: o sea cada vez que, por así decirlo, las partículas de pan hechas el cuerpo de Dios por las palabras de la transubstanciación, se encerraban, junto con su cáliz, dentro del tabernáculo. El tabernáculo dio una vuelta abriéndose; el objeto, el cáliz, era puesto en el brillo coloreado de su caverna de tela; el tabernáculo, dando otra vuelta, se cerraba otra vez —y ahora el deslumbrante esplendor dorado del cóncavo cerrado... y así veo ahora las “realizaciones” de Cézanne (sólo que me levanto ante ellas en vez de arrodillarme): transformación y conservación de las cosas en peligro— no en una ceremonia religiosa, sino en una forma de fe, que fue el secreto del pintor” (SV., p. 84).

Como salvador del instante mítico se salva a sí mismo: llega a ser llevado, entonces, como el geólogo Sorger de la narración *Lento regreso*, no por la exaltación de su inmortalidad, sino por la inmortalidad *del hombre* (véase LH., p. 196). “Yo creo en este instante”, afirma Sorger, substituyendo al artista, “escribiéndolo” ha de ser mi ley” (*ibid.*) Parece que Canetti quiere completar esto cuando subraya que si bien es la ley *propia* del poeta, “pero no está hecha específicamente para él” (GW., p. 290). Ambos, en el fondo, se refieren a la ley del mito, como lo ha formulado, para sí, Handke: “No eterno retorno, sino eterno comienzo” (B., p. 109). Conjurar el “eterno comienzo”: esto puede significar, también, inventar, cada vez de nuevo, el *enigma*. Nova anuncia esta idea en el monólogo final del poema dramático *Sobre las aldeas*, no sólo como tarea para el artista, sino como un llamado a todos: “Descifrad el enigma que pone en relieve, al mismo tiempo, el *único* enigma que somos nosotros mismos que nos despertamos cada mañana y nos acostamos cada noche” (UD., p. 100 y ss.).

En este sentido, la historia de Canetti del viajero permanente nos entrega el enigma de sus transformaciones: sólo tenemos que aceptarlo.

*Explicación de las siglas*1. *Obras de Elías Canetti*

- A = *Aufzeichnungen 1942-1972*. Frankfurt a.M., 1978 (= BS.580).
- GW = *Das Gewissen der Worte*. Essays. Frankfurt a.M., 1981 (= Fischer Taschenbuch 5058). Existe traducción al español: *La conciencia de las palabras*, México, FCE, 1981 (= Col. Pop., 218).
- GZ = *Die gespaltene Zukunft*. Aufsätze und Gespräche, München, 1972 (= Reihe Hanser, 111).
- MM = *Masse und Macht*, 2 tomos, München, s.a. (= Reihe Hanser 124/125). Existe traducción al español: *Masa y poder*. Barcelona, Muchnik, 1977.
- St = *Die Stimmen von Marrakesch*, 5a. ed., München, 1972 (= Reihe Hanser 1). Existe traducción al español: *Las voces de Marrakesh*, Valencia, Pretextos, 1981.

2. *Obras de Peter Handke*

- B = "Ein später Frühling und ein früher Sommer aus der Geschichte des Bleistifts" en *Akzente*, 29 (1982), pp. 97-113.
- K = *Kindergeschichte*. Frankfurt a.M., 1980 (*Historia de niños*).
- LH = *Langsame Heimkehr*. Erzählung, Frankfurt a.M., 1979 (*Lento regreso*).
- SV = *Die Lehre der Sainte Victoire*, Frankfurt a.M., 1980. (*La enseñanza de Sainte Victoire*).
- ÜD = *Über die Dörfer*. Dramatisches Gedicht, Frankfurt a.M., 1981. (*Sobre las aldeas*).