

## MÁSCARA Y METAMORFOSIS. LA OBRA DRAMÁTICA DE ELÍAS CANETTI

*Manfred A. Schmid\**

Canetti, en el fondo, siempre se ha considerado a sí mismo un dramaturgo.<sup>1</sup> Su preferencia por lo dramático tiene un alcance tal, que los límites entre los géneros tradicionales llegan a diluirse,<sup>2</sup> por lo cual se puede decir que Canetti es un “dramaturgo en sus obras épicas, en sus ensayos, y hasta en sus libros científicos”.<sup>3</sup> Dada esta penetración del elemento dramático en toda su obra, se entiende la ausencia de obra lírica en un autor que ha demostrado ser maestro en casi todos los ámbitos de la creación literaria; Canetti explica que “el lenguaje, en el que uno ha cobrado demasiada seriedad, no permite hacer poesía”.<sup>4</sup>

No se puede negar, sin embargo, que los dramas de Canetti son los que menos se han tomado en cuenta, y prueba de ello es que actualmente casi todos los libros de este Premio Nobel de literatura de 1981 están traducidos al español, con excepción de sus dramas.\* Aparentemente se repite la historia de la recepción literaria de Canetti en el ámbito lingüístico alemán; de nuevo vale: “Esas fueron las cosas que más tiempo han tenido que esperar.”<sup>5</sup>

Los motivos principales del retardo en la recepción de sus obras de teatro tienen que ver con la esencia de su dramaturgia. En un principio se debe constatar que Canetti ha elaborado una dramaturgia propia, difícil de ubicar en lo conocido hasta entonces, a modo de un monolito errático. Canetti confesó hace poco que en los años treinta, cuando empezaba a trabajar en el género dramático, “no tenía experiencia con el teatro” y que “estas cosas las había inventado”, lo que él sentía como una “desgracia” y como “dificultad”,

\* Traducción de Elisabeth Siefer.

1 “Mi modo de sentir las cosas es en primer lugar dramático. Así, lo dramático es lo que se encuentra más cerca de mí. Mis obras dramáticas son, en realidad, lo más importante que he hecho.” E. Canetti, citado según “Elías Canetti, Nobelpreisträger für Literatur” en *ORF Nachlese*, 12 (1981), p. 25.

2 “Sí, así es, yo nunca he sentido la diferencia entre los géneros como era usual hacerlo.” E. Canetti, citado en *ORF Nachlese*, loc. cit., p. 27.

3 Wolfgang Kraus, *apud ORF Nachlese*, loc. cit., p. 25.

4 Elías Canetti, *Aufzeichnungen 1942-1948*, München, dtv, 1969, p. 26.

\* En el lapso entre la redacción de este texto y la publicación del *Anuario de Letras Modernas*, se han publicado versiones españolas de las obras dramáticas de Canetti, en una edición a cargo de Muchnik Editores. (Nota de la Redacción).

5 Elías Canetti, *apud ORF Nachlese*, loc. cit., p. 25.

pues existía el peligro de que “ello se convirtiera en algo autónomo”.<sup>6</sup> Su primer drama, *Las bodas*,<sup>7</sup> terminado en 1931/2, significativamente se presentó, por primera vez, 30 años después de haber sido escrito. La obra dramática de Canetti, retrospectivamente, demuestra ser original y revolucionaria. En muchos aspectos puede considerársela una anticipación de dramaturgias desarrolladas por otros autores muchos años después. Theodor W. Adorno, por ejemplo, caracteriza *Las bodas* como “eslabón intermedio histórico-literario entre el expresionismo, al que ya se consideraba como algo pasado, y el actual teatro del absurdo”.<sup>8</sup> Canetti está de acuerdo con Adorno y afirma, refiriéndose a la dificultad del público contemporáneo con sus obras de teatro, lo siguiente:

Por otra parte, también puede ser que las obras —desde el punto de vista formal y estructural— iban más allá de su tiempo, o sea, ahora se conoce el drama absurdo, y las cosas en cierta medida absurdas que aparecen en mis obras ya no me parecen tan confusas y faltas de sentido, como les hubieran parecido antes a la gente. En este aspecto, el desarrollo del drama ha recuperado mucho, y las obras ya no tienen un efecto tan loco. Hace 20, 25 años, hubieran parecido muy locas.<sup>9</sup>

También el segundo motivo que menciona Canetti tiene que ver con la propia concepción dramática de él. Observa que originalmente había escrito sus dramas “para ser leídos”, y en primera línea fue él mismo, educado en el gran ejemplo de Karl Kraus, que los leía con gran maestría.<sup>10</sup>

A partir de esta circunstancia, se explica la reserva a realizarlas escenificadas, ya que “si se ha visto a Canetti mismo, como lector, como actor, que de manera soberana se transforma acústicamente en todos sus personajes, entonces queda claro: no es posible una realización más impactante en el escenario que su lectura.”<sup>11</sup>

A pesar de estos obstáculos, Canetti insiste en que se ocupen más de sus dramas, ya que él los considera la parte más importante —y más abandonada— de su creación literaria. A lo largo de los años, el autor ha escrito más obras de teatro, pero condiciona su presentación a la recepción adecuada de sus dramas ya publicados: *Las bodas*, *Comedia de la vanidad* y *Los aplazados*. Cuando se los reciba apropiadamente —explica— publicará los nue-

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Elías Canetti, *Dramen*, Frankfurt a.M., Fischer, 1978.

<sup>8</sup> *Apud Zeugnisammlung Staatstheater Braunschweig*, Braunschweig, 1965, p. 1.

<sup>9</sup> *Apud ORF Nachlese*, loc. cit., p. 27.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Peter Demetz, “Elías Canettis Weg ins Exil. Vom Dialektstück zur philosophischen Parabel” en *Literatur und Kritik*, 108 (sept, 1976), pp. 459-460.

vos.<sup>12</sup> Canetti nunca ha buscado la fama momentánea del mercado de libros y está dispuesto a esperar mucho tiempo:

Siempre me había propuesto no publicar un libro que no pudiera aspirar a persistir. Por eso publiqué poco y dudé mucho antes de decidirme. Quiero tomar en serio a mis lectores. Mi mayor deseo sería seguir siendo leído aún dentro de cien años. Podría parecer ridículo ahora, pero para mí es serio. Este deseo también lleva implicaciones prácticas. Se imponen unas medidas mucho más estrictas para todo.<sup>13</sup>

Canetti, sin embargo, no sólo ha escrito, entre tanto, nuevos dramas que esperan su publicación, sino que parece haber concluido, también, su teoría dramática:

En *Masa y poder* ya existe una gran parte sobre la metamorfosis, y ésta sólo está iniciada, mas no desarrollada. Ahora bien, la continuación —de la que he estado ocupándome durante tantos años— contiene también una teoría dramática propia... Espero poder terminarla antes de morir; y si no, se encontrará una teoría de la dramaturgia completa en mi herencia. Ideológicamente ya está del todo desarrollada. Esto, claro, no sólo se refiere al drama, sino que trata de las formas primitivas del mismo en los llamados pueblos naturales, donde están los orígenes de estas cosas, donde probablemente los sucesos dramáticos se sienten con mucho mayor intensidad que entre nosotros, e influyen más en la vida: todo esto está incluido en mi teoría del drama.<sup>14</sup>

Mientras no dispongamos de las piezas teatrales que faltan, y mientras no se haya publicado la teoría dramática de Canetti, el acercamiento a su obra no dejará de ser parcial. Es posible, no obstante, analizar algunos de los elementos centrales de su obra teatral y hallar las tramas fundamentales de su técnica dramática.

En su obra dramática, Canetti parte de las “constelaciones de figuras extremas”, que —de manera análoga a la música— trata “como temas”. La “máscara acústica” es el principio lingüístico de la creación literaria de Canetti,

12 “Sí, he escrito más dramas, pero no los he publicado, ya que deben representarse primero sobre el escenario los tres dramas que ya publiqué; es necesario que exista yo en el mundo también como dramaturgo. En otras palabras, existo, pero no existo como dramaturgo... los planes concretos consisten en que — cuando se hayan escenificado estos tres dramas, que cuenten estas representaciones, que yo las pueda aprobar — entonces presentaré el siguiente drama. Este será publicado inmediatamente (y mi editor ya lo está esperando). Es decir, que hasta ahora yo cuento tres — además de los tres conocidos — y ellos serán publicados poco a poco. Ya sea que yo viva todavía — o posteriormente.” E. Canetti, *apud ORF Nachlese*, loc. cit., p. 29.

13 Horst Bienek, “Rede auf Elías Canetti. Anlässlich der Verleihung des Nelly-Sachs-Preises am 14.12.1975 in Dortmund”, en *Literatur und Kritik*, 108 (sept., 1976), p. 451.

14 *ORF Nachlese*, loc. cit., p. 28.

mientras que la "cita acústica" sirve para desenmascarar los personajes. El fenómeno del "salto de máscaras", finalmente, le permite al dramaturgo representar visualmente el proceso de "metamorfosis" o "transformación". A continuación se desarrollan estos elementos principales de la dramaturgia de Canetti.

¿Por qué esta preferencia del autor por el género dramático? En un aforismo del año de 1942 trata de dar una respuesta: "De todas las posibilidades que tiene el hombre de resumirse, el drama es la menos engañosa",<sup>15</sup> dice en forma categórica. Con esta definición tenemos una clave para su concepción literaria. Con esta interpretación Canetti se acerca —sin mencionarlo de modo explícito— a la identidad de dos conceptos aristotélicos: *poiesis* y *mimesis*.<sup>16</sup> Aristóteles caracteriza la poesía en su verdadero sentido como la representación mimética de la realidad humana, de "caracteres, pasiones y acciones".<sup>17</sup> Pero en el caso de Canetti, el género lírico no pertenece a la "poiesis" auténtica, porque carece de la "mimesis". Las dos posibilidades de la creación poética —según la definición aristotélica— son el drama y el epos. Al igual que Canetti, también Aristóteles ve en el drama su más pura expresión y advierte a los autores épicos que no deben hablar de su propia persona, sino que tienen que concentrarse en la representación mimética de sus personajes: "El poeta debe hablar lo menos posible de su propia persona, porque cuando lo hace, no es un *mimetos*."<sup>18</sup> En este contexto alaba a Homero como el único épico que ha cumplido con la ley de la "poiesis" auténtica (mimética), es decir, después de una corta introducción deja salir un hombre o una mujer que hablan.<sup>19</sup> Esa autenticidad de la representación evidentemente también es el criterio que condujo a Canetti a considerar el drama como la forma "menos engañosa" de todas las posibilidades artísticas del hombre. Esto se verá con más claridad cuando tratemos la exposición de su técnica de la "cita acústica".

La tarea principal del autor —según Canetti— es la representación mimética de la verdad; pero la verdad, dice en uno de sus escritos, es "como una tormenta" que ha de purificar el aire, "debe tener el efecto de un rayo, si no, no es eficaz".<sup>20</sup> Esta idea es la base dramática de la obra teatral de Canetti —siempre parte de una idea extremista y sorprendente, a modo de choque. Canetti está convencido —según su amigo Erich Fried— de "que todo drama debe partir de una idea fundamental totalmente nueva, que ilumine con nueva luz el mundo como un todo. No todo es la representación

<sup>15</sup> *Aufzeichnungen 1942-1948*, loc. cit., p. 25.

<sup>16</sup> Cf. Käthe Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett, 1957, pp. 6-10.

<sup>17</sup> Aristóteles, *Poética*, 1447<sup>a</sup>

<sup>18</sup> *Op. cit.*, 1460<sup>a</sup>

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> *Aufzeichnungen 1942-1948*, loc. cit., p. 26.

de relaciones privadas entre los hombres; la idea debe tener tal originalidad que debe crear una especie de obligatoriedad general".<sup>21</sup> Es decir, se trata de encontrar una perspectiva nueva y sorpresiva, desde la cual se contempe el mundo en una constelación extrema. Este rasgo de la obra de Canetti es lo que Adorno denominaba la herencia del expresionismo literario que puede constatararse en los dramas de Canetti: el hombre en constelaciones y situaciones extremas y no en un ambiente cotidiano como en el naturalismo precedente.

El choque que se logra por este medio tiene un efecto curativo, terapéutico: "Se tiene un choque cuando se capta una de estas ideas fundamentales, y la emoción de ese choque persiste mientras se vive el desarrollo de esa idea. Es como una cristalización del mundo; surge un nuevo cristal que se hace casi indestructible; el mundo parece distinto de lo que es siempre."<sup>22</sup> La particularidad es un factor esencial de este principio dramático, se relaciona con todo tipo de ideas atrevidas, únicas, "que formulan algo único", ya que "hay cosas que se dicen también, para que no vuelvan a ser pronunciadas nunca más", es decir, que hay que evitar la repetición, porque "el rayo no debe caer dos veces en el mismo lugar".<sup>23</sup>

En el uso consecuente de este principio de situación límite, Canetti se refiere principalmente a lo grotesco. La crítica a la sociedad por medio de lo grotesco pertenece a los medios de la vieja tradición austriaca, desde la obra de Nestroy hasta Karl Kraus con su drama *Los últimos días de la humanidad* y Robert Musil en su novela *El hombre sin atributos*. Canetti parece haber perfeccionado este procedimiento, proporcionándole también una base teórica. Junto a los autores austriacos ya mencionados él se refiere principalmente a Swift y a Aristóteles. Seguramente se encuentran elementos grotescos también en otros autores de nuestro siglo, pero en ninguna parte éstos se encuentran desarrollados y aplicados tan consecuentemente como principio de construcción en la obra de Canetti. A Ernst Jünger le debemos la observación de que nuestra época se caracteriza por el hecho de que lo real es tan fantástico como lo fantástico real; en Canetti, lo grotesco *es* lo real; por esto, claro está, el director de teatro "debería inventar con estricta consecuencia a unos individuos extremos, como aquellos que viven en el mundo".<sup>24</sup>

Del famoso dramaturgo suizo Friedrich Dürrenmatt viene la idea de que a nuestra época ya no se aproxima uno mediante la tragedia, sino sólo

<sup>21</sup> Erich Fried, "Einleitung" en *Welt im Kopf*, Graz/Wien, 1962.

<sup>22</sup> Rudolf Hartung, "Elías Canetti" en W. Koch (ed.), *Selbstanzeige Schriftsteller im Gespräch*. Frankfurt a.M., 1971, p. 32.

<sup>23</sup> *Aufzeichnungen*, loc. cit., p. 45.

<sup>24</sup> Elías Canetti, *Conferencia en NDR I* el 15 de sept. de 1974.

con la comedia; con la comedia en su forma más estricta, el drama absurdo y grotesco. También esto ya lo había reconocido Canetti más de 30 años antes, cuando trabajaba en su primera novela, *Auto de fe*:

Decidí describir una comedia humana de locos y diseñé ocho grandes novelas. Cada una de ellas estaba construida alrededor de una figura extrema, de una figura al borde de la locura. Todas eran exageraciones de ciertos fenómenos de la época... Con estos personajes y sus más variados destinos quería yo iluminar la realidad como si fuera con reflectores, desde afuera.<sup>25</sup>

Desde sus años escolares, Canetti no confiaba en las técnicas de la denominada pintura realista o naturalista, y gradualmente adoptó un punto de vista satírico y surrealista, desarrollando una estética de lo grotesco.<sup>26</sup>

La representación mimética como principio fundamental de la poética de Aristóteles ya reconoce la técnica de la exageración: dice de los personajes que “deben ser mejor o peor que nosotros o igual a nosotros”.<sup>27</sup> Canetti emplea constantemente el método de la exageración, pero lo que resulta probablemente más horrible es que sus personajes exagerados, extremos, fueron hasta superados por la realidad.<sup>28</sup> Ya se ve con toda claridad: lo grotesco es lo real, los personajes monstruosos no son sino fenómenos de la época.

La dramaturgia de Canetti se inspiraba básicamente en el teatro de Aristófanes, en quien elogia la “intensidad y consecuencia con que una sorprendente idea central origina y preside cada una de sus comedias”.<sup>29</sup> Lo mismo puede afirmarse de su propia obra, porque “siempre cuando algo de la obra del autor es magistral” —subraya la crítica Mechthild Curtius— “se trata de sus descripciones de figuras grotescas y situaciones extravagantes, es decir, los personajes grotescos en convivencia o en sus colisiones”.<sup>30</sup>

El trabajo de creación dramática de Canetti parte, pues, de figuras extremas que están colocadas en situaciones igualmente extravagantes. La colec-

<sup>25</sup> *Apud Borges, Butalovic, Canetti. Drei Gespräche mit Horst Bienek.* München, Hanser, 1956, pp. 31 y ss.

<sup>26</sup> “Me seguía rondando la sospecha de que la mayoría de los retratos no eran otra cosa que zalmamería pura, y que por ello no podían tomarse en serio. Tal vez fuera éste también uno de los motivos por los que en esos años me puse tan decididamente del lado de los pintores satíricos. George Grosz llegó a parecerme tan importante como Daumier; la caricatura, que estaba al servicio de intenciones satíricas, acabó por ganarme enteramente: me entregué a ella sin resistencia alguna, como si fuera la verdad.” Elías Canetti, *La antorcha al oído.* Barcelona, Muchnik, 1980, p. 37.

<sup>27</sup> Aristóteles, *Poética*, 1448<sup>a</sup>

<sup>28</sup> E. Canetti, *Aufzeichnungen*, p. 108.

<sup>29</sup> E. Canetti, *La antorcha al oído*, p. 59.

<sup>30</sup> Mechthild Curtius, “Einkreisung der Wirklichkeit. Die Rolle der extremen Charaktere für Canettis Dichtung” en *Literatur und Kritik*, 93 (abril, 1975), p. 176.

ción de retratos satíricos llamada *El testigo acústico*<sup>31</sup> muestra una serie de ejemplos de descripciones caracterológicas de este tipo, llevadas hasta la caricatura, mientras que en sus *Notas* se encuentra una gran cantidad de ideas fundamentales de personajes en situaciones extremas que podrían entenderse como núcleo de un drama propuesto. Basta citar un ejemplo:

Un país en donde las mujeres gigantes caminan por los alrededores con sus hombres diminutos en la bolsa. Cuando pelean estas mujeres, sacan de repente a sus hombres de la bolsa y los llevan ante sí como pequeños dioses de terror.<sup>32</sup>

De semejantes figuras absurdas en constelaciones parecidas parte Canetti en sus dramas. En su primera obra escénica, *Las bodas*, los personajes se encuentran envueltos en una danza erótica de la muerte y un juego social; y cada uno tiene que decir lo que haría en los últimos momentos de su vida —cuando, de repente, todo aquello se convierte en realidad. En el drama *Comedia de la vanidad*, la idea fundamental es la eliminación de la vanidad en una sociedad, en la que están prohibidos los espejos; por tanto, mirarse en ellos es un vicio secreto. *Los aplazados*, título del tercer drama, son personajes que conocen la fecha exacta en que han de morir, es decir, la duración de su vida, lo que también determina sus nombres.

Para Canetti, el drama es la más auténtica posibilidad del hombre “de resumirse”. Este fenómeno de la concentración, de hacer un resumen, es otra característica de su obra dramática y revela el fondo autobiográfico de su dramaturgia, así como su valor terapéutico.

La unión repentina de relaciones y conexiones que se han entretejido a lo largo de los años de una vida hasta llegar a ser una sola escena en la realidad, todo se repite en unos cuantos momentos, lo que antes sucedió a lo largo de semanas y meses; todo parece conocido sin que se sepa realmente de dónde; el cambio rítmico y temporal lo aleja del reconocimiento. Pero entonces, cuando termina la escena, uno se siente liberado, y se percibe el inquietante resumen: en una o dos horas han transcurrido años que se conocen muy bien, ya que han causado dolor. Posiblemente es la única manera de liberarse de lo que se ha sufrido, y posiblemente está allí el origen del drama.<sup>33</sup>

En su desarrollo de la idea central, Canetti también se muestra sumamente original. Partiendo de la poética de las comedias de Aristófanes, y mucho antes que los autores del teatro absurdo, es decir, de Ionesco, Beckett

<sup>31</sup> E. Canetti, *Der Ohrenzeuge. Fünfzig Charaktere*, München, Hanser, 1974.

<sup>32</sup> E. Canetti, *Aufzeichnungen 1942-1948*, p. 147.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 155-6.

y Dürrenmatt, Canetti se aleja del principio del desarrollo psicológico. Su principio dramático es la "máscara", que se deriva del concepto básico de la "metamorfosis". Los cambios se realizan abruptamente:

Estoy en contra del desarrollo en el drama. Para mí, el drama se desarrolla fuera del tiempo. Todo lo que introduce en el drama un trayecto temporal —en el sentido de desarrollo— es no-dramático para mí. Los cambios en los personajes se realizan a manera de saltos. Esto es lo que yo llamo salto de máscaras.<sup>34</sup>

Así, Canetti rechaza la psicologización de sus personajes<sup>35</sup> y niega el concepto de desarrollo en el drama así como el principio de la causalidad. Canetti se revela como un convencido antievolucionista, hablando de "la tremenda equivocación de la teoría de la evolución" que considera al hombre como una unidad. Según Canetti, tal unidad no existe; todo lo que el hombre ha violado [= la parte animal del ser humano] lo contiene en sí mismo.<sup>36</sup> La uniformidad es el signo de la muerte; la multiformidad, signo de la vida en una constante transformación. La tarea del poeta es representar ese fenómeno de la multiformidad cambiante, dinámica, ya que "los malos poetas borran las huellas de la transformación; los buenos las muestran".<sup>37</sup>

En lugar del desarrollo evolutivo y psicológico de sus personajes en sus respectivas situaciones, Canetti utiliza un método análogo a la música que consiste en tratarlos "como un tema".<sup>38</sup> También su principio del "salto de máscaras" se relaciona con la composición musical: "Puede aparecer un nuevo tema, pues, tocado por el mismo violín; esto corresponde al salto de máscaras en el drama".<sup>39</sup>

Antes de entrar en un análisis del concepto del salto de máscaras en la teoría de Canetti sobre la metamorfosis, debemos profundizar en el concepto de máscara. Lo que Canetti entiende por "máscara" se puede explicar mediante el concepto de "máscara acústica", del que se dice que es el "concepto central"<sup>40</sup> de la teoría dramática de Canetti. El concepto de máscara acústica está en relación estrecha con el hecho de que los dramas de

<sup>34</sup> R. Hartung, "Elias Canetti", *op. cit.*, p. 32.

<sup>35</sup> Canetti habla en alguna ocasión de "la resistencia principal que sentía contra el "desarrollo" de caracteres". En *Aufzeichnungen 1942-1948*, p. 18.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>38</sup> "Gradualmente veo claro que quise realizar algo en el drama que viene de la música. Trataba de constelaciones de figuras como temas." En *Aufzeichnungen 1942-1948*, pp. 17-8.

<sup>39</sup> *Ibid.* Vale la pena mencionar que también en la concepción de la *poiesis* de Aristóteles algunas formas musicales pertenecen a la *mimesis*: *Mimesis* son la epopeya, la tragedia y la comedia, así como la poesía dítirámica, y la mayor parte de la música tocada por flautas y kitaras." En *Poética*, 1447<sup>a</sup>

<sup>40</sup> Mechthild Curtius, "Einkreisung der Wirklichkeit...", *op. cit.*, p. 180.

Canetti fueron escritos para ser leídos. El punto de partida es la correcta lectura en voz alta, es decir, es la máscara acústica auténtica y, por otra parte, es el escuchar atentamente. Canetti, el maestro del escuchar, pasó en Viena por la "Escuela del Buen Oír".<sup>41</sup>

Acuda a un lugar popular, siéntese en alguna mesa y conozca a una persona totalmente desconocida... observe sencillamente el exterior de sus valores. Usted encontrará que su nuevo conocido tiene una manera muy particular de hablar. No basta con determinar que habla alemán o dialecto, esto lo hacen casi todas las personas en este local. No, su forma de hablar es única e inconfundible. Tiene su propio timbre y velocidad, su propio ritmo. Separa poco las frases unas de otras. Ciertas palabras y expresiones se repiten una y otra vez. Es más, su lengua consta sólo de unas 500 palabras. Se expresa bastante bien con ellas. Son sus 500 palabras. Otro, también de pocas palabras, habla con otras 500. Si lo ha oído bien, otra vez podría reconocerlo por su vocabulario, sin verlo. Tanto se ha configurado en su lenguaje que está delimitado claramente hacia todos lados, distinto de toda la demás gente, de igual forma que en su fisonomía él es único también. Esta configuración lingüística de una persona, lo permanente en su lenguaje, este lenguaje que ha surgido de él, que él tiene para sí solo, que sólo morirá con él, es lo que yo llamo su máscara acústica.<sup>42</sup>

Si Canetti manifiesta, con motivo del cincuentenario del nacimiento de Hermann Broch, que "el vicio suyo [= de Broch] es del todo cotidiano, más cotidiano que fumar tabaco, ingerir alcohol y jugar a las cartas, pues es más antiguo: el vicio de Broch es la respiración",<sup>43</sup> entonces es válido decir que para Canetti el vicio es el oír, el escuchar. La memoria respiratoria, de la que está provista Broch, corresponde a la memoria auditiva de Canetti. En este instrumento afinado está la magia de su creación literaria. En su colección de personajes extraños y grotescos se encuentra una exageración extrema de esta capacidad, y es por esta razón. *El testigo acústico*<sup>44</sup> que ha dado el título a la obra, es una caricatura del maestro mismo. Una de las características terroríficas de este testigo acústico es que oye para utilizar lo escuchado como denuncia contra el que habla. El que oye es el verdugo. Con ello llegamos a otro aspecto esencial de la máscara acústica, o sea, de su uso dramático en Canetti. De manera distinta que en el drama convencional que les asigna generalmente a los personajes un lenguaje elevado y estilizado, pero también de distinta manera que en la obra naturalista en la que el dialecto no tiene sino una función ilustrativa, casi siempre, a Ca-

<sup>41</sup> E. Canetti, *La antorcha al oído*, p. 214.

<sup>42</sup> E. Canetti, en Erich Fried (ed.) *Welt im Kopf*, p. 13.

<sup>43</sup> E. Canetti, *La conciencia de las palabras*, México, FCE, 1981, p. 25.

<sup>44</sup> E. Canetti, *Der Ohrenzeuge*.

netti le preocupa la reproducción —lo más exacta posible— de la máscara acústica como medio de desenmascaramiento. Su empleo desenmascarante de la “cita acústica” se inspira en la técnica perfecta de Karl Kraus, del cual dice:

La literalidad, para comenzar con ella, se manifestaba en su maestría absoluta en utilizar citas ajenas. Usada por él, la cita se volvía en contra del autor citado; y era muchas veces el auténtico punto culminante, la culminación de lo que el comentarista tenía que aducir contra aquél. Karl Kraus tenía, por así decirlo, el don de condenar a los seres humanos por sus propias bocas. Pero el origen de esta singular capacidad —y no sé si esta relación ha sido debidamente estudiada— se hallaba en algo que quisiera llamar la cita acústica (das akustische Zitat).<sup>45</sup>

La cita acústica y la máscara constituyen, pues, los medios lingüísticos de construcción en los dramas de Canetti. “Como poeta —dice en una autocaracterización— aún vivo en la época antes de la escritura, en la época de los llamados (Zeit der Rufe).<sup>46</sup>

El cambio de una máscara a la otra —el fenómeno de la metamorfosis— es lo que Canetti denomina el “salto de máscaras”.<sup>47</sup> Se trata de un procedimiento cualitativo, no sólo cuantitativo. El salto de máscaras (o resquebrajamiento de máscaras) normalmente representa la culminación de la trama de cada una de sus obras de teatro. Hay que subrayar, sin embargo, un tema constante en Canetti: la incrustación, la petrificación de la máscara. La metamorfosis es la idea fundamental en cuanto a la realidad, tal como la percibe Canetti, pero él demuestra siempre, al mismo tiempo, que la sociedad moderna está en peligro de perder esta facultad de transformarse, acercándose incesantemente a la inmovilidad que es signo de la muerte, “ya que hay muchas personas que siempre llevan la misma máscara, y si alguien se la quiere arrancar, se da cuenta de que es la cara”.<sup>48</sup>

La metamorfosis de todas las formas de vida, el hombre incluido, idea central de Canetti, proviene de experiencias vitales concretas. En sus notas presenta ejemplos de carácter documental. Habla de un día en que al salir de su casa vio pasar en un coche a una señora conocida como “una muchacha muy fea”. Como esta persona le interesaba desde hace mucho, la miró bien, y sintió su mirada sobre él:

Posiblemente uno o dos segundos más; después de que había pasado —sigue Canetti su relato— me pregunté si sería o no. Miré a la izquierda

<sup>45</sup> E. Canetti, *La conciencia de las palabras*, p. 60.

<sup>46</sup> E. Canetti, *Aufzeichnungen 1942-1948*, p. 130.

<sup>47</sup> La palabra alemana “Sprung” quiere decir “salto”, pero también puede significar “resquebrajamiento”.

<sup>48</sup> E. Canetti, *Aufzeichnungen 1942-1948*, p. 55.

y tuve de repente la sensación de que pasé demasiado rápido frente a las casas. Se deslizaban de la misma manera junto a mí, como si yo mismo estuviera sentado en un auto. Esta sensación fue tan fuerte e inevitable, que comencé a reflexionar sobre ella. No puedo dudar de que aquí existe un caso concreto de lo que yo llamo transformación. Por mi mirada hacia ella, y su mirada hacia mí, me había transformado en la muchacha que estaba sentada en el volante, y seguí en su auto sobre mi camino.<sup>49</sup>

Es sabido que Canetti se ocupó mucho de lo mitológico, de los cuentos, del folklore. Es de suponer, por lo tanto, que su teoría de la transformación se fundamenta principalmente en estas lecturas. Parece que la concepción de Canetti de la transformación de hecho está impregnada fuertemente por estas ideas míticas de metamorfosis, cambios de hombre a animal, de hombre en planta, etc. Entre sus recuerdos más lejanos están las historias del hombre lobo y de los vampiros que escuchaba de las niñeras búlgaras;<sup>50</sup> son importantes también dos episodios con su padre, al que le gustaba imitar animales.<sup>51</sup> Sin embargo, la clave posiblemente más importante para la idea de la transformación, que es la base de su principio teatral de cambio, salto de máscaras, se encuentra en la historia de *Kako, la gallinita*:

Al poco tiempo se precipitaba por la puerta un hombre vestido andrajosamente de negro, cacareando y temblando por las maldiciones que le lanzaban los niños de la calle. Todos corrían tras él gritando: "¡Kako! ¡Kako!" y cacareaban como gallinas. A él le asustaban las gallinas, y por eso lo hostigaban. Les llevaba algunos pasos de ventaja y de pronto, ante mis propios ojos, se transformaba en gallina. Desesperado de miedo cacareaba frenéticamente y hacía revolotear los brazos... Entonces dejaba de ser gallina, no revoloteaba ni cacareaba y se convertía de nuevo en el apaleado idiota del barrio.<sup>52</sup>

Este fenómeno de metamorfosis, conocido por los antropólogos y los etnólogos, es el fundamento de otro principio de Canetti, "la reducción de la figura dramática a un animal".<sup>53</sup> El autor parte de la idea de que "cada animal, en ciertas circunstancias, se puede transformar en otro cualquiera".<sup>54</sup> De allí que Canetti quiera "descomponer a cada hombre en sus animales"<sup>55</sup> mediante el empleo de la técnica del salto de máscaras:

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>50</sup> E. Canetti, *La lengua absuelta*. Barcelona, Muchnik, 1980, p. 16.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pp. 32-33, p. 74.

<sup>52</sup> E. Canetti, *La lengua absuelta*, pp. 17-18.

<sup>53</sup> E. Canetti, *Aufzeichnungen 1942-1948*, pp. 17-18.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 42.

En el drama se tiene la posibilidad divina, sobre todas las artes, de inventar nuevos animales, es decir, nuevos instrumentos, nuevas creaturas, y según su adaptación al tema, cada vez de manera distinta. Es decir, que existen innumerables tipos de drama, mientras que haya nuevos "animales".<sup>56</sup>

La descomposición de cada hombre en sus animales es un viejo principio de la sátira. En los dramas de Canetti, los personajes monstruosos, desfigurados, que se trasladan a situaciones inquietantemente grotescas y absurdas, seguramente llevan a que "la imagen total del hombre se vuelva unilateral y distorsionada";<sup>57</sup> pero hay que subrayar que "no se persigue la deformación de la realidad en lo grotesco, sino el descubrimiento de la realidad ya deformada", de manera que "el sátiro pronuncia su juicio moral, dejando hablar a la gente por sí misma".<sup>58</sup>

De aquí se podría deducir una actitud misantrópica de Canetti, en extremo pesimista; pero vale lo contrario, sólo en el terreno del amor es posible la crítica.<sup>59</sup> El interés principal de Canetti no es la crítica en sí, sino la rehabilitación, el rescate.<sup>60</sup> Se recuerdan aquí las palabras de Brecht "A los nacidos posteriormente":

Nosotros,  
que quisimos preparar el terreno para la amabilidad  
no pudimos ser amables nosotros mismos.  
Pero ustedes, cuando llegue el momento  
de que el hombre ayude al hombre  
piensen en nosotros  
con indulgencia.

<sup>56</sup> *Ibid.*, pp. 17-18.

<sup>57</sup> Luciano Zagari, "Epik und Utopie", en *Literatur und Kritik*, 136-137 julio/agosto, 1979), p. 427.

<sup>58</sup> Peter Demnez. "Elias Canetti Weg ins Exil...", *op. cit.*, p. 462.

<sup>59</sup> "No me puedo imaginar a un escritor para quien el hombre no signifique nada, y que no guarde sentimientos para el hombre, lo que podría denominarse con una gran palabra que antes solía evitar: "misericordia". Sólo cuando uno es muy joven, cuando aún lucha uno por uno estilo propio, sobre todo por precisión, se ocultan estos sentimientos amables. Naturalmente, también en el *Auto de fe* existen personajes, gente pobre y pisoteada, a la que se trata con amabilidad, pero aquí ocupan tan poco espacio, que ni se piensa en ellos... Y poco a poco me volvía más libre, y ya en la *Comedia* escrita uno o dos años después, aparecen más personajes que hasta podrían parecer simpáticos. Por supuesto, en cuanto uno va envejeciendo, esta tendencia se intensifica. Y cuando se llega a mi edad, hasta se tiene el valor de pronunciar la palabra "misericordia" sin sentirse avergonzado." E. Canetti, *apud OFI Nachlese*, pp. 28-29.

<sup>60</sup> Sobre el oficio del escritor según Canetti, cf. Manfred A. Schmid, "Canetti y la lengua rescatada" en *El semanario cultural de Novedades*, 19 (29 de agosto de 1982), p. 4.