

## «Der Finger des Johannes». La pinacoteca de Elias Canetti y el recuerdo del horror

ANDREA BORSARI\*

**Resumen:** Andrea Borsari plantea un particular recorrido por la «pinacoteca» de Canetti, atendiendo a la relación de Canetti con las imágenes y con algunos grandes cuadros decisivos para comprender su problemática de escritura, pensamiento e individuación de los procesos emotivos. Las imágenes del copista, a diferencia de aquellas en las que se concentra Canetti, están basadas en la imitación y en la simulación, son simples inicios incompletos de metamorfosis que lo alejan de la experiencia de los lados oscuros de la vida, en vez de abrirlo a ellos, terminando por encerrarlo en el círculo de identidad entre modelo y copia, en vez de producir la transformación que se da en la dinámica de identificación. Las imágenes de Canetti, en cambio, los cuadros de Grünewald, Brueghel y Rembrandt son fórmulas de *pathos*, imágenes de la memoria y de la apertura, y descubren el campo de la metamorfosis y de la identificación, como vía de acceso a una realidad dominada por el horror y el dolor que los hombres cometen unos contra otros, ya que estas imágenes permiten una forma de transformarse y dar configuración sensible a los aspectos más duros y difíciles de lo real.

**Palabras clave:** Canetti, Grünewald, Brueghel, teoría de la imagen, individuación, mal, guerra civil española, Sonne.

**Resumen:** Andrea Borsari rivolge una particolare attenzione alla «pinacoteca» di Canetti, al suo rapporto con le immagini e con alcuni grandi quadri decisivi per la messa a fuoco della sua problematica di scrittura, di pensiero e di individuazione dei processi emotivi. Le immagini del copista, a differenza di quelle sulle quali si concentra Canetti, sono basate sulla imitazione e sulla simulazione, sono semplici inizi incompiuti di metamorfosi che distolgono dall'esperienza dei lati oscuri della vita anziché aprire a essi e finiscono per rinchiudere nel circolo identitario tra modello e copia anziché produrre la trasformazione che si dà nella dinamica di identificazione. Le immagini di Canetti, invece, i quadri di Grünewald, Brueghel e Rembrandt, sono formule di *pathos*, immagini della memoria e dell'apertura, e dischiudono il campo della metamorfosi e della identificazione come via di accesso a una realtà dominata dall'orrore e dal dolore che gli esseri umani si infliggono gli uni gli altri. Tali immagini rendono possibile dare una forma sensibile agli aspetti più duri e difficili del reale, e nel contempo permettono di fronteggiarli senza farsi distruggere da essi e di rielaborarli trasformando se stessi.

**Parole chiave:** Canetti, Grünewald, Brueghel, teoria dell'immagine, individuazione, male, guerra civile spagnola, Sonne.

### 1. Los desastres de la guerra

En *El juego de ojos*, el tercer volumen de su autobiografía, Elias Canetti cuenta cómo le fue posible afrontar los acontecimientos que la guerra civil española trajo consigo, a través del diálogo denso, la «conversación diaria» con el «doctor Sonne», el filósofo de origen hebreo Abraham

---

Recibido el 20-12-05, aceptado el 10-01-06.

\* Via Garagnani, 15. 41100 Modena (Italia), andrea.borsari@nettuno.it, Università di Firenze.

Sonne: «Las conversaciones, que en todas partes arrancaban de la lectura diaria de los periódicos y que apenas iban más allá, con Sonne se ampliaban a una ponderación cuidadosa de las circunstancias españolas y de las repercusiones que lo que sucedía ante nuestros mismos ojos, si así cabe expresarse, habría de tener necesariamente sobre el inmediato futuro europeo. Sonne se reveló como un conocedor de la historia española»<sup>1</sup>. Sonne era el hombre que cambiaría su vida «como antes de él sólo hizo Karl Kraus», el hombre que ha reconocido y escuchado «la maldad» que había en *Auto de fe* y la ha «comprendido, explicado y redimido en la distancia, liberando de esta labor a Canetti», el hombre del que Canetti «ha aprendido a rechazar el poder, a acoger y restituir todas las cosas, comprendido el propio pasado, ha aprendido sobre todo el sentimiento de la santidad de lo que vive»<sup>2</sup>. Y en este ver a través de la mirada de Sonne, Canetti supo orientarse frente al hostigamiento incesante de los acontecimientos y medir también los límites de un acercamiento circunscrito a la dimensión cultural y literaria: «Conocía la guerra secular que se había librado en suelo español, conocía el período musulmán y todos los detalles de la Reconquista. Las tres culturas del país le eran tan familiares como si en todas se hubiera encontrado en su propia casa, como si todavía hoy existieran, como si bastase con dominar las tres lenguas —español, árabe y hebreo— y leer sus literaturas para adquirir un sentimiento de su presencia»<sup>3</sup>.

Allí donde no podían llegar las palabras, en efecto, pareció más adecuada la respuesta de las imágenes, y en la visión del encuentro entre Canetti y Sonne se interpone provechosamente el diafragma pictórico de Francisco de Goya y Lucientes: «Entonces era normal que se pensase en Goya y en sus grabados sobre *Los desastres de la guerra*. Pues este primer pintor moderno, que es también el más grande, llegó a lo que llegó gracias a la experiencia que tuvo de su época»<sup>4</sup>. La grandeza de Goya, como recuerda el mismo Sonne, «no dejó nada fuera de su mirada»; sólo así se podía explicar el pasaje del «rocó de los primeros cuadros» a «*esos* grabados y las pinturas posteriores», ya que supo mantener la mirada fija en lo que era precisamente la condición de los hombres y de su tiempo, y supo ver y hacer visible la guerra y el horror: «Lo que él conocía eran los seres humanos, lo que él aborrecía [*Abscheu*: repugnancia] era la guerra. Y sabía, como nadie supo antes, y quizás con más pasión que nadie supo después, que no hay ninguna guerra buena, pues con cada una de ellas se perpetúa lo peor y más peligroso [*das Übelste und Gefährlichste*] de la humanidad, lo incorregible [*unverbesserlich*]»<sup>5</sup>. Su testimonio fue capaz de trascender «su toma de posición política», puesto que «lo que él veía era monstruoso y era más de lo que él mismo hubiera deseado»; él había comprendido que el rechazo del horror exigía el rechazo de la guerra en cuanto tal, desde el momento en que «la guerra no se dejará eliminar por la guerra; lo único que la guerra hace es fortalecer lo que más hondamente aborrecemos [*verabscheut*] en el ser humano»; Goya supo, en suma, obligar a la mirada a no alejarse, a permanecer fija hasta el fondo sobre lo que había de más repugnante en la realidad de la guerra, hallando así, si acaso la hubiera, una especie de paradójica y benjaminiana esperanza de los sin esperanza: «Desde el Cristo de Grünewald, nadie

1 E. Canetti, *Das Augenspiel. Lebensgeschichte 1931-1937*, Hanser, Munich, 1985, p. 314. Tr. española de Andrés Sánchez Pascual: *El juego de ojos. Historia de una vida (1931-1937)*, en *Obras completas II*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2003, p. 1104.

2 Respecto al papel de Sonne, véase Y. Ishaghpour, *Elias Canetti. Métamorphose et identité*, La Différence, París, 1990, pp. 125-165. Insiste en la importancia de Sonne en el período en cuestión el reciente comentario a la publicación de los inéditos canettianianos *Stenogramme aus den dreißiger Jahre*: véase G. Neumann, «Stenogramme der Gewalt», en *Akzente*, n° 4, (agosto 2005), pp. 366-372, esp. pp. 366-368.

3 E. Canetti, *Das Augenspiel*, op. cit., p. 314; tr. esp. cit., p. 1104.

4 *Ibidem*, p. 315; tr. cit. p. 1105.

5 *Ibidem*.

había presentado [*vorgeführt*: mostrado, exhibido] lo horrible [*Entsetzliche*] como Goya; lo había presentado tal cual era —ni un solo trazo mejor—, asqueante, agobiante, más hiriente que toda promesa, sin sucumbir a ello. La compulsión [*Zwang*] que Goya ejercía sobre los espectadores [*Beschauer*] de sus obras, la dirección indesviable [*unablenkbare Richtung*] que imprimía a sus miradas, era la última esperanza [*das Letzte an Hoffnung*] que quedaba, aunque nadie habría osado darle ese nombre»<sup>6</sup>.

## 2. El dedo de san Juan

La observación de Canetti remite al lugar central de su relación con las imágenes pictóricas, quizás el más importante de los cuadros sobre los que ejerció su proceso de identificación, individuación y metamorfosis, y al gesto clave que éste prescribe y, al mismo tiempo, inscribe como figura en la propia dimensión visual. Es decir, remite al *Retablo de Isenheim* de Matthias Grünewald, y al gesto de Juan el Bautista al lado del Cristo crucificado. Canetti había podido contemplarlo con detenimiento durante su estancia en Colmar, descrita en el segundo volumen de su autobiografía, *La antorcha al oído*: colgada una copia en las paredes de su pequeña habitación frente a Steinhof, el manicomio de Viena, habría constituido la imagen generadora en la redacción de *Auto de fe* (publicado precisamente en 1936), la gran novela pensada para provocarnos el efecto de una catástrofe violenta, de un hacha que parte en nosotros la superficie helada del mar, y es capaz de ponernos en contacto directo con el horror, de hacernos tocar el mal y la ferocidad en todos sus pliegues.

En el centro del primer lado del *Retablo de Isenheim*, la cara que debía aparecer inmediatamente en el estado de cierre de su compleja maquinaria teológico-figurativa, se encuentra, de hecho, el cuerpo humanísimo del Cristo muriente en la cruz, un cuerpo cuya naturaleza humana se muestra inequívocamente a Canetti, quien habla literalmente de «este hombre que se pudre en la cruz» [*faulende Mensch am Kreuz*], y a su lado, a la derecha de quien mira, se encuentra, envuelto en el manto rojo carmín sobre el cordero cuya sangre se recoge en una copa, el Bautista, con un dedo —como se ha apreciado— «enorme», que se extiende hacia el muriente<sup>7</sup>. Pero ¿qué ve Canetti en estas imágenes para subyugarlo hasta el punto de que —cuenta en primera persona— «me pasé el día entero ante el *Retablo de Isenheim*, de Matthias Grünewald; ignoro a qué hora llegué y a qué hora me fui», cuando visitó Colmar en 1927? ¿Qué encontró en éstas como para empujarlo luego a buscar su copia y a no separarse nunca más de su poder durante años enteros?

Encontró la indicación de la labor esencial del arte y, al mismo tiempo, halla en ellas el certificado más directo, el testimonio y el recuerdo ejemplares del mal que los seres humanos son

6 Ibídem; tr. cit., pp. 1105-1106. Sobre el Goya de Canetti, véase P. van Meeuwen, *Elias Canetti und die Bildende Kunst. Von Bruegel bis Goya*, Lang, Berna, 1988, pp. 187-214.

7 Véase M. Seidl, *Grünewald. Der Isenheimer Altar*, Belsler, Stuttgart-Zúrich, 1983, para la reconstrucción y la descripción de todo el conjunto. Para una discusión del aparato teológico implicado, que no obstante desemboca en una interpretación docetista del programa iconológico (y, por tanto, en una dirección que tiende a devaluar, como apariencia o préstamo temporal, la encarnación de Cristo), ciertamente distante de la lectura canettiana —si no opuesta a ésta—, de la que en todo caso queda excluida la dimensión trascendente del conjunto (y en la que no entran ni la parte del retablo que representa las tentaciones de San Antonio, con relativa lucha entre demonios y ángeles, ni la parte que ve el triunfo de la Resurrección, y antes el cortejo de los Santos, María y las imágenes de la historia del Cristo, y ni siquiera las inscripciones textuales que aparecen en ésta), véase H. Stein-Schneider, «Le retable d'Isenheim et son message dissident» (I) y (II), en *Études théologiques et religieuses*, n° 65, (1990), vol. 1, pp. 27-47, y vol. 2, pp. 191-204. Sobre el Grünewald de Canetti, véase P. van Meeuwen, *Elias Canetti und die Bildende Kunst*, op. cit., pp. 125-161. La cita se encuentra en E. Canetti, *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931* (1980), Fischer, Frankfurt am Main, 1982, p. 217; tr. cit. p. 623.

capaces de procurarse recíprocamente: «Contemplé el cuerpo de Cristo sin sentimientos de pesar [*Wehleidigkeit*], el aterrador [*entsetzliche*] estado de aquel cuerpo me pareció verdadero, y a la luz de esa verdad tomé conciencia de lo que me había desconcertado en las crucifixiones: su belleza, su transfiguración. Esta última era más bien propia del concierto angélico, no de la cruz. Aquello que en la realidad nos hubiera hecho retroceder aterrados aún era perceptible en ese cuadro: una reminiscencia del horror que los seres humanos suelen infligirse unos a otros [...] Acaso la tarea más indispensable del arte se haya olvidado con demasiada frecuencia: no la catarsis, ni el consuelo, ni un disponer de todo como si las cosas acabaran bien, pues no acababan bien. Pestes, pústulas, tortura, espanto [*Pest und Geschwür und Qual und Grauen*] —y en vez de la peste, ya superada, inventamos monstruosidades [*Grauen*] peores—. ¿Qué puede importar aún el consuelo de las ilusiones frente a esta verdad, siempre idéntica a sí misma y eternamente presente [*und sie soll vor Augen bleiben*]?»<sup>8</sup>.

No se trata de una referencia genérica, para orientar la percepción de Canetti frente al cuadro, sino que es un recuerdo preciso de otros y anteriores «desastres de la guerra», la gran masacre europea de la primera guerra mundial, aún bien presente en las almas al final del decenio sucesivo: «La guerra química practicada en el conflicto mundial estaba aún lo suficientemente cerca como para resaltar la veracidad del cuadro [*Glaubwürdigkeit dieses Bildes*]»<sup>9</sup>.

Precisamente este recuerdo determinado confiere a las imágenes un valor de pronóstico, casi de figura, de recapitulación y prefiguración: «Todo el horror [*Alles Entsetzliche*] que nos amenaza está prefigurado [*vorweggenommen*] allí»; y de esto procede la función profética del poderoso deíctico de san Juan: «El dedo de san Juan [*Der Finger des Johannes*], desmesurado [*ungeheuerlich*], apunta hacia él: así es, así volverá a ser [*das ist es, das wird es wieder sein*]». Y, en este contexto, también el cordero se vuelve para Canetti identificable con el hombre crucificado («¿Creció y se hizo hombre para ser clavado en la cruz y llamarse Cordero?»<sup>10</sup>).

Para enfocar ulteriormente la imagen y el problema que ésta lleva consigo, el informe se concentra después en una figura de carne y hueso, pero enseguida transfigurada en alegoría de la función que representa, el «copista» que ha acompañado la visita de Canetti al *Retablo de Isenheim* con su presencia muda y laboriosa. Inexpresivo en el rostro, no marcado por el dolor, por oficio ligado con lo inconmensurable y con el abismo que se abre entre original y copia, el copista está sereno («mientras trabaje en la copia, nada podría ocurrirle») y contra lo que ve tiene una única defensa: «no apartar la mirada». El copista y su copia, sin embargo, son para Canetti fuente de malestar continuo y sutil, que lo induce a intentar ignorarlo, a no ver la copia y hasta el cuadro mismo: «Me avergonzaba tanto ante el copista que de rato en rato desaparecía por detrás, como si quisiera ver las otras partes del *Retablo*. Necesitaba eludir la copia de la crucifixión, pero también la crucifixión misma, y el pintor debió pensar que lo hacía por consideración hacia él»<sup>11</sup>. De hecho, si la salvación del copista consiste en el «no volver la cabeza», la suya ciertamente no se puede considerar «la salvación de los cobardes» y ni siquiera una «falsificación» y, por tanto, se pregunta Canetti, «¿sería entonces el copista la manifestación más perfecta de la salvación [*die Vollkommenheit in der Rettung*]?»<sup>12</sup>.

8 *Ibidem*; tr. cit., p. 623.

9 *Ibidem*.

10 *Ibidem*.

11 *Ibidem*, p. 218; tr. cit. p. 624.

12 *Ibidem*.

### 3. La apariencia del copista y el reconocimiento de las imágenes

La respuesta a tal interrogación es, netamente, negativa y, para comprender sus razones y antes de proseguir, hay que recordar el papel subalterno que ocupa la imitación, en general, en la concepción canettiana, su fundamental límite antimetamórfico, fijado con claridad en el párrafo sobre «Imitación y simulación» [Nachahmung und Verstellung] de *Masa y Poder*: «Imitación es algo *externo*, presupone algo que se tiene ante los ojos, cuyos movimientos se copia. Cuando se trata de sonidos, imitación no significa sino que uno reproduce exactamente los mismos sonidos. Sobre la disposición *interna* del que imita, con ello nada se asevera. Monos y papagayos imitan, es de suponer que durante este proceso de ningún modo cambian. Podría decirse que no saben qué es lo que imitan; nunca lo vivieron desde adentro. Así también pueden saltar de lo uno a lo otro sin que la secuencia en que ocurre tenga la menor importancia para ellos. Una carencia de insistencia facilita la imitación. Por lo común se refiere a un rasgo aislado. Puesto que por la naturaleza de la cosa es un rasgo llamativo, la imitación simula a menudo una capacidad de ‘caracterizar’, que en realidad no existe para nada»<sup>13</sup>. La capacidad de reproducción imitativa que se limita a una réplica, a una especie de simple duplicación, *Imitation* o *Nachahmung*, representa en definitiva un primer esbozo de alejamiento del cierre de identidad, del «anticambio», en el que no obstante termina bien temprano por recaer: «no es otra cosa sino un primerísimo principio de metamorfosis [*Ansatz zur Verwandlung*] que de inmediato se abandona»<sup>14</sup>.

Pero, para volver a la respuesta de Canetti frente al copista, copiar comporta un determinado modo de ver que se realiza en la forma de la descomposición («porque la manera como debe ver lo obliga a ir fragmentando» [*so wie er sehen muß, ‘zerlegt’ er*]): «Se salva refugiándose en fragmentos, cuya integración en el conjunto es retardada. Mientras los está pintando, no pertenecen al todo. Luego volverán a integrarse. Pero hay momentos en los que no puede ver el todo, pues se halla absorto en algún detalle que le interesa reproducir exactamente»<sup>15</sup>.

No es posible ninguna diversión, ninguna estratagema que sirva de freno: más allá de la mirada que enfrenta e indica el horror, existe tan sólo la ficción, la apariencia falaz, contra la que se recorta aún el «dedo de san Juan» y su capacidad para producir metamorfosis, transformación en quien hace propia la imagen, identificación, no identidad. Hasta afirmar que en el modo de ver del copista, todo volcado sobre el hacer, sobre el movimiento a seguir, hay una rigidez que, si estuviera ofuscada por el cambio en quien lo lleva a cabo, terminaría por detenerse, por quedar incompleto: «El copista es una ficción [*Schein*]. No es como el dedo de san Juan. Su dedo no señala, sino que se mueve y va pintando [*zeigt nicht, sonder bewegt sich und führt aus*]. Lo menos comprometido es, en este caso, su manera de *ver* [*‘sieht’*], una mirada que no lo transforma [*verändert*]. Si lo transformase, no acabaría la copia»<sup>16</sup>.

13 E. Canetti, *Masse und Macht* (1960), Fischer, Frankfurt am Main, 1980, pp. 413-414; tr. de Horst Vogel, *Masa y poder*, Muchnik, Barcelona, 1994, p. 388.

14 *Ibidem*, p. 414; tr. cit., p. 389.

15 *Ídem*, *Die Fackel im Ohr*, op. cit., p. 218; tr. cit., p. 624.

16 *Ibidem*, pp. 218-219; tr. cit., pp. 624-625. Para confirmar la intuición canettiana, serán recordadas las conclusiones a las que llega la investigación iconográfica en relación con el «índice señalador»: «Puede ser definido como un ‘gesto atribuido’ en el caso del ángel anunciador y de san Juan Bautista, aquel que profiere las palabras ‘Ecce Agnus Dei’. Ha sido correctamente definido como un ‘gesto puro’, que el santo cumple en contextos muy diferentes, pero con la misma valencia semántica: llama la atención hacia el ‘misterio’, como un símbolo teofánico. Se trata de una modalidad de ‘inacción’, porque la posición asumida por la mano no traduce una acción práctica» (en B. Pasquinelli, *Il gesto e l’espressione*, Electa, Milán, 2005, p. 10).

Canetti logró así «olvidar al copista», cuando colgó en su habitación «las grandes reproducciones del Retablo de Grünewald», dejando desplegar esta capacidad de transformación, el poder de las imágenes, eficaces en quien no sabe alejarse de éstas: «En aquel cuarto viví seis años, y no bien tuve alrededor las reproducciones de Grünewald, empecé a escribir *Auto de fe*»<sup>17</sup>. Hasta sufrir su poder de «incitación», de «aliciente», del que no se puede prescindir para el resultado, como contó retrospectivamente en «El primer libro: *Auto de fe*»: «Y aquellas reproducciones de Grünewald, que siempre tenía a mi alrededor, fueron entonces un estímulo imprescindible [*unentbehrlicher Ansporn*]»<sup>18</sup>.

Hay otros lugares en los que el procedimiento canettiano así determinado emerge con claridad; por ejemplo —también en el segundo volumen de la autobiografía—, los relatos del encuentro con el *Sansón cegado por los filisteos*, de Rembrandt, y con *La parábola de los ciegos* y *El Triunfo de la muerte*, de Brueghel. En este último caso, Canetti cuenta que se encontraba en Viena «cuando más necesitaba de esos cuadros»: «Contra la falsa realidad con la que era amenazado, la de la senescentez, el entumecimiento, el utilitarismo y la estrechez, tuve que refugiarme en esa otra realidad, lo suficientemente amplia como para permitirme superar también sus asperezas y no sucumbir a ellas»<sup>19</sup>. Si el primero de los dos cuadros de Brueghel pone en evidencia la obsesión de Canetti por la «ceguera» («la idea de la ceguera empezó a perseguirme desde que, en mi primera infancia, un sarampión me hizo perder la vista durante varios días»), el segundo llama la atención sobre el tema de fondo de su *ethos* de lucha contra la muerte, le da forma y configura su *pathos* indomable: «Centenares de muertos, esqueletos activísimos, se afanan por arrebatarse hacia sus filas a otros tantos vivos [...]. Sabemos que aunque todavía no han logrado su objetivo, lo conseguirán. Nos ponemos de parte de los vivos, cuya resistencia quisiéramos reforzar, pero nos confunde el hecho de que los muertos parezcan más vivos que ellos. La vitalidad de esos muertos, si queremos llamarla así, tiene un único sentido: arrastrar a los vivos a su propio campo; no se dispersan ni acometen nada más, todos persiguen ese único objetivo. Los vivos, en cambio, se aferran a su existencia de múltiples maneras. Todos son activos, ninguno se rinde, en este cuadro no he encontrado un solo ser humano cansado de la vida, esa vida que todos se niegan a entregar voluntariamente y hay que arrebatársela por la fuerza. Transformada de mil maneras, la energía de esta resistencia pasó a integrarse en mí, y muchas veces he tenido la impresión de ser yo mismo toda esa gente que opone resistencia a la muerte»<sup>20</sup>.

En el cegamiento de Sansón, contemplado con horror en el Städtisches Kunstinstitut de Frankfurt, Canetti reencuentra la ceguera en la forma inicial y terrible del testimonio del instante en el que Sansón «se vuelve ciego» («esa ceguera aún no lo es del todo, está *a punto de serlo* y no espera compasión ni miramiento algunos»), pero el cuadro se revela también una especie de baño de solución química en el que desarrollar y finalmente hacer visible lo vivido de una más profunda experiencia de abyección, que había probado, sin saberlo, la experiencia del odio: «Este cuadro, ante el cual solía detenerme a menudo, me enseñó lo que es el odio [*Haß*]. Yo lo había experimentado a edad temprana, demasiado temprano —cinco años—, la vez que quise matar a mi

17 E. Canetti, *Die Fackel im Ohr*, op. cit., pp. 219-220; tr. cit., p. 626.

18 E. Canetti, *Das erste Buch: die Blendung* (1973), en Ídem: *Das Gewissen der Worte. Essays* (19762), Fischer, Frankfurt am Main, 1981, p. 252. Trad. española de Juan José del Solar: «El primer libro: *Auto de fe*», en *La conciencia de las palabras*, trad. de Juan José del Solar, FCE, Madrid, 1981, p. 315.

19 Ídem, *Die Fackel im Ohr*, op. cit., p. 110; tr. cit., p. 499.

20 Ibídem, pp. 111-112; tr. cit. pp. 500-501. Sobre el Brueghel de Canetti, véase P. van Meeuwen, *Elias Canetti und die Bildende Kunst*, op. cit., pp. 6-41.

compañera de juegos con un hacha. Pero aquello aún no suponía una toma de conciencia [*Wissen*] de lo experimentado [*Empfundene*]; para reconocerlo [*damit man es erkennt*] había que verlo antes en otros. Sólo adquiere consistencia *real* [*‘Wirklich’*] aquello que reconocemos [*das Erkannte*] una vez vivido [*das man zuvor erlebt hat*]. Primero reposa dentro sin que podamos nombrarlo, luego surge de improviso como imagen [*Bild*], y lo que a otros les ocurre se abre paso en nosotros mismos en forma de recuerdo [*als Erinnerung*]: entonces es algo real»<sup>21</sup>.

#### 4. Metamorfosis e identificación en la imagen

Para que lo vivido se llegue a conocer hace falta, pues, que sea visto con otros ojos, que se represente en el semblante de la mirada de los demás y que se sedimente en la imagen. Y a partir de la imagen nos es posible dar un nombre a cuanto hemos probado, cuya huella mnémica vuelve así a tomar cuerpo y consistencia realizable.

Sin ulteriores ejemplificaciones, entonces será llamada a propósito la explícita concepción de la imagen formulada por Canetti, de nuevo en *La antorcha al oído*, en el célebre paso en el que comienza recordando que «una de las vías de acceso a la realidad [*Wirklichkeit*] pasa por los *Bilder* [*‘cuadros’, pero también ‘imágenes’*]: «Nos aferramos a lo inmutable, desligándolo así de lo que siempre cambia. Los cuadros son redes [*Netze*], lo que aparece en ellos es la pesca conservable. Muchas piezas se escurren y otras se pudren, pero volvemos a intentarlo, cargamos a todas partes con las redes, las tendemos y ellas mismas se refuerzan con la pesca. Ahora bien, es importante que estos cuadros existan también *fuera* del ser humano, en cuyo interior hasta ellos se verían sometidos al cambio. Ha de haber un lugar donde él pueda hallarlos intactos, y no sólo él: un lugar donde cualquiera que se sienta inseguro pueda encontrarlos. Cuando advierta lo abrupta y huidiza que es su experiencia, se volverá hacia un cuadro. Hasta aquí llega la experiencia, allí mira él cara a cara y se tranquiliza al captar una realidad que es la suya propia, aunque esta vez se la hayan prefigurado. Aparentemente esa realidad seguiría estando allí sin él, pero esta apariencia es engañosa: el cuadro necesita de *su* experiencia de observador para despertarse. Y esto explica la existencia de cuadros que dormitan durante generaciones enteras porque nadie es capaz de mirarlos con la experiencia que los despierte»<sup>22</sup>. Con los cuadros de los grandes pintores no se sabe nunca qué puede suceder, éstos pueden convertirse en el lugar mismo de la metamorfosis, como recita un aforismo un poco anterior: «Cuadros cambiantes [*Wechselbilder*]: el cuadro de un gran pintor, que después de algún tiempo se transforma en el de otro pintor. Metamorfosis secretas e incontrolables: no se sabe nunca qué puede suceder con un cuadro»<sup>23</sup>.

Ha observado Christoph Menke que, de esta manera, la relación con la realidad no es jamás «una inmediatez carente de estructura», sino el «resultado de una mediación obtenida por medio de imágenes»; en el conocimiento y en la experiencia de la realidad, son necesarias «imágenes que

21 E. Canetti, *Die Fackel im Ohr*, op. cit., pp. 113-114; tr. cit., p. 503. Sobre el Rembrandt de Canetti, véase P. van Meeuwen, *Elias Canetti und die Bildende Kunst*, op. cit., pp. 42-124.

22 E. Canetti, *Die Fackel im Ohr*, op. cit., p. 110; tr. cit. pp. 498-499. Justo antes de introducir las «redes» de las imágenes, Canetti había observado: «El aprendizaje *imitativo* era aquello contra lo que me defendía», *Ibidem*, p. 110; tr. cit. p. 498.

23 Ídem, *Das Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973-1985* (1987), Fischer, Frankfurt am Main, 1990, pp. 15-16.

han sido ya encontradas»<sup>24</sup>. Con las palabras del mismo Canetti: «Quien encuentra los cuadros que su experiencia necesita, se siente fortalecido. Son varios —tampoco pueden ser demasiados, pues su sentido es mantener unida una realidad que al dispersarse se evaporaría y reabsorbería forzosamente. Pero tampoco ha de ser uno solo, que fuerce a su dueño, no lo deje en libertad y le impida transformarse. Son varios los cuadros que necesitamos para nuestra propia vida, poco se nos perderá de ésta si los descubrimos a tiempo»<sup>25</sup>.

Para precisar su aspecto performativo, la capacidad de actuar y hacer actuar, Lina Bolzoni<sup>26</sup> ha acercado a su vez el uso de las imágenes de cuadros por parte de Canetti al de las imágenes de la memoria, en cuanto que «ayudan a la construcción de imágenes interiores que son depositarias de conocimiento y de recuerdo» y, al mismo tiempo, «ayudan a dar forma a la escritura». Como muestra el caso ejemplar de las reproducciones del *Retablo de Isenheim* de Grünewald, que no indican sólo las «etapas figurativas» del recorrido que desembocará en *Auto de fe*, sino que «confluyen para construir el ideal teatro de la memoria dentro del que Canetti coloca la escritura de su texto [...], las imágenes de la crucifixión han actuado precisamente como imágenes del arte de la memoria: ‘colocadas en el puesto justo’, solicitan la atención, la concentran en sí [...], ponen en movimiento la cadena de las asociaciones, el juego de las metamorfosis, ‘se transforman en algo que aparentemente no tiene nada en común con ellas’»<sup>27</sup>. «Ciertas imágenes de los pintores», en efecto, constituyen para Canetti una especie de «máquina óptica y cognoscitiva», un instrumento con el que afrontar el cambio y atravesar la pluralidad del devenir sin perder la posibilidad de darle incluso una mutable forma, gracias a un «juego de distanciamiento y de reconocimiento, de alteridad y de identificación»: «Las imágenes de los pintores, en efecto, permiten mirar a la cara el mal y el devenir de *nuestra* realidad, precisamente a través de las representaciones de otra cosa [...]. Para la vida de la imagen, en otros términos, es necesaria una mirada que sepa llevar a cabo ese reconocimiento que es al mismo tiempo libre interpretación y personal juego de asociación»<sup>28</sup>.

En el poderoso indicar de san Juan, en su ‘inactividad’ que con la mano llama a ver, se condensa, en suma, la capacidad de mantener parado lo que no cambia, el horror y el dolor que los hombres cometen unos contra otros, junto a la capacidad de metamorfosis de quien en el mirar reencuentra el sentido de la experiencia perdida o sufrida, y es capaz de reconstruir, en el filo de las imágenes, una forma por sí misma, de transformarse y dar configuración sensible a los aspectos más duros y difíciles de lo real, de reconocerse y respirar, entrar en contacto con la propia sustancia emotiva más incandescente a través del ‘otro’ y a través del mundo que le viene al encuentro en las imágenes pictóricas, ahora fórmulas de *pathos* en sentido nuevo y más radical.

24 Ch. Menke, «Die Kunst des Fallens. Canettis Politik der Erkenntnis», en M. Krüger (ed.), *Einladung zur Verwandlung. Essays zu Elias Canetti's «Masse und Macht»*, Hanser, Múnich, 1995, p. 43; tr. it. de S. Petrungharo, «L'arte di cadere. La politica della conoscenza in Canetti», en G. Solla (ed.), *Sopravvivere. Il potere della vita*, Marietti, Génova, 2003, p. 16; y añade: «El aspecto *performativo* de la metamorfosis consiste, por tanto, en el hecho de que cada cosa *en la* que uno se transforma, al mismo tiempo, debe ser producida antes como figura» (ibídem, p. 45; tr. it. p. 19).

25 E. Canetti, *Die Fackel im Ohr*, op. cit., pp. 110; tr. cit. p. 499.

26 L. Bolzoni, «Elias Canetti e la sua stanza della memoria», en *Studia Austriaca*, VI, 1998, pp. 57-74.

27 Ibídem, pp. 66, 73.

28 Ibídem, pp. 64-65. Para profundizar en la presente aportación, en particular para la puesta a punto de la teoría de la imagen de Canetti recogida en la discusión con Th. W. Adorno, véase A. Borsari, «Canetti e Ishaghpour. Metamorfosi e identità nell'immagine», *Postfazione a Y. Ishaghpour, Elias Canetti. Metamorfosi e identità*, Bollati Boringhieri, Turín, 2005, pp. 233-272, espec. pp. 253-264.