

## *Estrategias narrativas en el género autobiográfico: fábula y fragmentarismo en Elias Canetti*

Óscar CORNAGO BERNAL

A Paco Caudet,  
que me enseñó la pasión por el trabajo.

No hay teoría que no sea un fragmento,  
cuidadosamente preparado, de una autobiografía.

PAUL VÁLERY <sup>1</sup>

### RESUMEN

La trilogía autobiográfica de Elias Canetti constituye un ejemplo privilegiado para el estudio de la evolución de las formas narrativas en el siglo xx. La estructura de cada uno de los volúmenes responde a diferentes necesidades narrativas que, al mismo tiempo, remiten a diversas formas de percibir y entender la realidad. El proceso de aprendizaje y maduración que articula la experiencia vital de Canetti guía la elección de uno u otro modelo narrativo. La evolución desde una estructura mítica, dominada por un principio de ordenación marcado por un único sujeto —yo-narrativo—, y dispuesta en una sucesión lógica, temporal y espacial, hasta una estructura fragmentaria, basada en la yuxtaposición de elementos independientes y carente de un movimiento causal, expresa el proceso intelectual y personal vivido/narrado por este autor.

**Palabras claves:** Narrativa, hermenéutica, autobiografía, Canetti, Elias.

### ABSTRACT

Elias Canetti's autobiography trilogy illustrates the study of the evolving narrative forms in the XXth century. The structure of each volume fulfils different narrative requirements which, at the same time, correspond to diverse ways of perceiving and understanding the reality. The process of knowledge and maturity that articulates Canetti's vital experience guides the election of one or another narrative model. The evolution from a mythic structure, dominated by an unique ordering principle —the

---

<sup>1</sup> Cit. en James Olney (ed.): *Autobiography, Essays Theoretical and Practical* (Princeton: Princeton University Press, 1980), p. 10.

narrative-I subject—, and disposed in a logical, temporal and spacial sequence, to a fragmentary structure, based on the juxtaposition of independent elements and free from causal movement, expresses the intelectual and personal process lived/told by this author.

La recuperación del pasado a través de la escritura ocupa un espacio privilegiado en la obra de destacados autores contemporáneos entre los que figura Elias Canetti. En su libro de aforismos *El corazón secreto del reloj* se pueden leer fragmentos como: «¿Para qué recuerdas? ¡Vive ahora! ¡Vive ahora! ¡Pero si sólo recuerdo para vivir ahora!» (147). Entre todas las formas literarias, la autobiografía se presenta como el género por excelencia para el desarrollo de la función de la memoria por medio de las estructuras literarias. La dicotomía entre el discurso factual al que se remite la memoria y el discurso ficticio a través del cual se expresa ha convertido este género en piedra de toque de la teoría de la literatura, que no ha renunciado al intento de establecer unas bases sólidas para el estudio de un género que parece huir del reino de la ficción hacia los dominios de la realidad y viceversa. Philippe Lejeune<sup>2</sup> realizó un primer acercamiento a la autobiografía definiéndola como un «pacto autobiográfico» que se establecía entre el yo-narrador, el autor y el lector con el fin de aceptar a este primero como referente del autor, atribuyendo a lo escrito la veracidad de los hechos reales. Esta teoría no supuso más que un pequeño parche, un tímido intento por empezar a definir un género especialmente conflictivo. La misma evolución en la obra teórica de Lejeune, así como la aportación de numerosos investigadores, ha insistido en la necesidad, para un estudio sistemático de la autobiografía, de concebirlo como un género literario al margen de su capacidad de referencialidad<sup>3</sup>.

Esbozada la base de la discusión, ¿cuál sería el acercamiento que explicase de forma más satisfactoria la obra autobiográfica de Canetti? La trilogía autobiográfica del premio Nóbel de Literatura parece ignorar de manera casi absoluta todo lo referente a reflexiones estructurales, metanarrativas o estilísticas. Las alusiones al problema formal que pudo suponerle la redacción de su autobiografía podrían enumerarse con sorprendente brevedad. Lo mismo podría afirmarse acerca de referencias a la memoria, a la veracidad del recuerdo o a la mistificación del pasado. Este tipo de alusiones aplicadas a la redacción de su autobiografía brillan por su ausencia; no así en sus libros posteriores de aforismos, *La provincia del hombre: carnet de notas, 1942-1972* o *El corazón secreto del reloj: apuntes, 1973-1985*, que abundan, especialmente este último, en

<sup>2</sup> Philippe Lejeune: *El pacto autobiográfico y otros estudios* (Madrid: Megazul-Endymion, 1994).

<sup>3</sup> Para una introducción general a la teoría de la autobiografía véase Olney (ed.): *op. cit.*; Lejeune: *op. cit.*, así como Ángel G. Loureiro: «Bibliografía sobre la teoría de la autobiografía», *Anthropos*, 29 (dic. 1991), pp. 137-141.

referencias al tema de la memoria y su importancia, así como a la dificultad en la elección de la estructura más adecuada para la expresión de la realidad. Ahora bien, también es posible rastrear la falsedad de esta supuesta indiferencia de Canetti ante el problema de la memoria, la realidad y su posible estructuración narrativa en sus reflexiones en torno a sus producciones literarias, sobre todo *Auto de fe*, su única novela, y, posteriormente, sus principales obras de teatro, *La boda* y *La comedia de la vanidad*. Esto no justifica, no obstante, la aparente despreocupación que muestra el narrador a lo largo de la trilogía por los problemas de estructuración de su obra y la función que la memoria juega en esta. La escasez de referencias metanarrativas es especialmente llamativa en un género como la autobiografía, o, más en general, la narración en primera persona, caracterizada en el siglo xx por la riqueza y complejidad que en muchos casos adquiere el plano metadiscursivo. Recuérdese la obra de James Joyce o Marcel Proust en las que la problematización del recuerdo y su recuperación constituyen el centro y fin último del relato. Sin embargo —como se intentará demostrar a lo largo de este trabajo—, la estructura narrativa se convierte en un elemento imprescindible para definir y entender cada obra de Elias Canetti<sup>4</sup>.

El presente estudio tiene como objetivo el análisis de las diferentes estrategias narrativas utilizadas en un género tan tendencioso, perspectivista y subjetivo como pueda ser la autobiografía a través de la trilogía del escritor de origen rumano, formada por *La lengua absuelta*, en la que recoge su infancia y adolescencia, *La antorcha al oído*, subtitulada «Historia de una vida: 1921-1931», y *Juego de ojos*, que comprende hasta 1937<sup>5</sup>. La sucesión de las diferentes etapas en el proceso de aprendizaje del autor-personaje que conforman estas obras conoce su reflejo más significativo en unas estructuras narrativas significativas no solo por lo que cuentan, sino, sobre todo, por la forma como lo

<sup>4</sup> Esta aparente despreocupación o falta de teorización sobre las formas narrativas encuentra explicación en parte en su rechazo a todo aquello que estuviera caracterizado bajo el signo del individuo en una época cuyas claves descubrió el autor en el poder de las masas y el control de las colectividades, lo cual le llevó a desinteresarse por los descubrimientos freudianos en torno al psicoanálisis y su fuerte impronta en la narrativa contemporánea. Así, no es difícil encontrar apuntes en sus libros de aforismos que muestren el rechazo al intento por justificar la memoria, por diseccionar los recuerdos en busca de traumáticas frustraciones, o, simplemente, por el experimentadismo narrativo: «¿Justificar recuerdos? —Imposible» (C.R., 160); «Hay que decir que se ha dudado, aunque esto no tenga la menor importancia para el surgimiento del recuerdo. Pues este aparece de improviso y con una seguridad absoluta, mientras que la duda solo se presenta porque aquel se mostró tan seguro, un subproducto sin la menor incidencia, un incidente en el presupuesto energético, no ligado en forma alguna a la configuración del recuerdo» (C.R., 102), o «Los experimentos lingüísticos me han atraído poco; tomo nota de ellos, pero los evito al escribir yo mismo» (C.R., 11).

<sup>5</sup> Las citas están extraídas de las siguientes ediciones: *La lengua absuelta* (Barcelona: Muchnik, 1994); *La antorcha al oído* (Barcelona: Alianza, 1984); *El juego de ojos* (Barcelona: Muchnik, 1985), y *El corazón secreto del reloj* (Barcelona: Muchnik, 1987). Para agilizar el sistema de notas, se ha optado por dar las referencias entre paréntesis señalando la abreviatura del título y el número de página.

cuentan. A medida que se va modificando el tipo de aprendizaje experimentado por el protagonista, el autor adopta otros modos de narrar que expresen de forma más eficaz cada estadio en el proceso de madurez del personaje central. De esta suerte, el yo-narrador, en su viaje de desarrollo personal, no se mantiene fiel al mismo tipo de aprendizaje que marcó su infancia y adolescencia, sino que evoluciona hacia modos diferentes de percepción de la realidad, adecuándose en cada momento al medio social e histórico que le tocó vivir y, derivado de este, a los diferentes estadios recorridos en su periplo hacia la madurez como escritor e intelectual, y, por tanto, como persona. Las diferentes estrategias narrativas o estructuras que conforman cada uno de los tres volúmenes responden, pues, a un modo diverso de percibir el mundo que le rodeaba y, por tanto, a una manera diferente de leer en el libro abierto de la realidad, así como de aprehender-aprenderlo. Son estos estadios diferentes de aprendizaje los que confieren a cada tomo un carácter narrativo peculiar que lo diferencia de los otros, pero que también lo une al resto como componente de una única evolución, expresada de muy diferentes modos, pero referida a un mismo sujeto. El yo-narrador es el elemento estructural que da unidad a toda la autobiografía y, aunque vinculado a diferentes modos de relacionarse con la realidad histórica, social y humana en la que se vio envuelto, sus intereses y obsesiones —tanto los del personaje como los de su autor— mantuvieron una férrea unidad dentro de una admirable coherencia.

El primer volumen constituye un proceso de aprendizaje puro, los criterios de selección son amplios, cualquier dato o fenómeno puede arrojar alguna luz acerca de la realidad y, por tanto, le puede aportar algo a su desarrollo personal. Se trata de la infancia y la adolescencia del narrador; etapas en las que el sujeto se presenta como un libro en blanco ávido por llenarse de palabras, lenguas y escrituras. El título de la novela, *La lengua absuelta*, remite ya a la ansiedad que el narrador experimenta por la conquista de la escritura, que se hace explícita en el intento de asesinar a su prima con un hacha porque esta, poco mayor que él, no accedía a mostrarle su cuaderno con sus primeras tareas escolares. Ateniéndonos a una traducción más textual del título alemán original, *Die gerette Zunge*, se obtendría *La lengua salvada*, título que parece más explícito e ilustrativo de la libre y gratuita relación que el narrador establece con la palabra y el texto escrito en sus primeros años<sup>6</sup>. La primera fase del aprendizaje del narrador se desarrolla *in crescendo* hasta llegar a su punto culminante en el último capítulo del primer tomo, dedicado a la estancia en el internado para señoritas en Zurich, en el que se termina produciendo incluso una superación del libro como modo de aprendizaje; así, cuando su madre le recrimina que su «única preocupación consiste en que haya suficientes libros para leer», Canetti contesta:

<sup>6</sup> No deja de ser ilustrativo el detalle de la xilografía de Alberto Durero que adorna la portada de la edición de Muchnick en la que aparece San Juan devorando un libro.

Eso era *antes*, cuando vivíamos en *Scheuchzerstrasse*. Ahora ya ni pienso en ello. Ahora quiero aprenderlo todo. [...] Quiero seguir aprendiendo siempre. Tanto si me acredito como no, yo quiero seguir aprendiendo siempre. Yo quiero aprender (L.A., 330).

A la primera fase en el proceso de aprendizaje que caracteriza este tomo le corresponde unas marcas morfológicas y léxicas explícitas que continuamente remiten a un desarrollo continuo, lineal y progresivo en el aprendizaje del narrador. La frecuente utilización de verbos de aprendizaje o entendimiento, como «saber», «comprender», «revelarse», «advertir», «preguntar» o «entender» junto con adverbios temporales que van organizando la evolución del yo-narrador, resulta significativo.

Este primer estadio tiene como instrumento dominante la palabra y el mito,  *cuentos y narraciones que oyó de niño en Bulgaria, las primeras novelas que le regaló su padre o las obras de teatro que leyó con su madre*. Los elementos míticos se encuentran especialmente intensificados en el primer capítulo, durante la estancia en el pueblo búlgaro de Rutschuk donde vivió su infancia, a orillas del Danubio, sumergido entre búlgaros, griegos, albanos, rumanos, armenios, rusos y gitanos, en el seno de una próspera familia judía sefardí. La lejanía, el exotismo, la mezcla de culturas e idiomas son utilizados por el yo-narrador para justificar, de forma mítica, trascendental y hasta sacralizadora los orígenes de su carácter y de su personalidad actual. Rutschuk aparece como un mundo desbordante de colores y formas, donde la crueldad y la muerte también tienen lugar, pero en el que cada elemento de la realidad tiene un lugar fijado dentro de un orden, el orden imaginario que se iba formando en el universo mental del niño: «Todo era muy cálido y la atmósfera era densa, como en una remota leyenda en la que todo está perfectamente representado y cada cosa tiene su sitio» (L.A., 36). Siguiendo con el discurso mítico, la novela está sembrada de continuas alusiones a lo primigenio, es decir, a la primera experiencia o conocimiento que el yo-narrador extrae de cada uno de los temas que más tarde se convertirán en obsesiones centrales de su obra.

Las primeras palabras que permanecen en su memoria a través de canciones turcas o viejos romances españoles, el logos transmitido por vía oral y, sobre todo, por vía escrita, es el medio de conocimiento casi exclusivo del autor durante esta etapa inicial de su formación. Hay un rechazo visceral de la realidad inmediata y material y el paradisíaco retiro en las montañas suizas, donde vive completamente al margen de los horrores de la I Guerra Mundial, así lo demuestran. Cada experiencia del yo-narrador es remitida de manera inmediata a su saber «libresco», a los mitos, fábulas y leyendas de su infancia o a los profetas omnipotentes dibujados en la Capilla Sixtina. El personaje se ve rodeado por diversos textos, ya sean ficticios, históricos o científicos, pero siempre ordenadores de la realidad; así, por ejemplo, compara su apartamento idílico entre las montañas suizas con el aislamiento y la libertad que conoció el mundo griego, construyéndose un imaginario plano intemporal en el que las

realidades, mitos y fábulas más diversas encontraban un espacio común de armonía: «La libertad de los griegos se me mezcló con la de los suizos. Cuando los volví a leer desde el principio, me enfrascaba en uno u otro, resarciéndome del sacrificio de las Termópilas con la victoria de Morgarten» (*L.A.*, 186). El mismo nombre del pueblo suizo donde vivía, Tiefenbrunnen, «pozos profundos», remitía a esta situación de aislamiento.

De este modo, el personaje central se presentaba en medio de una multiplicidad de voces, leyendas, lenguas, países y literaturas, que no dejarán de tener, sin embargo, su «yo» como eje, siendo su propia palabra el logos estructurador que organiza el relato. Cada capítulo forma una unidad de espacio y tiempo configurada por una estructura cerrada. Así, cada unidad es comparable a una esfera, perfecta en sí misma y que contiene y es contenida en las demás. El volumen se cierra, de forma mítica, con la expulsión de su paradisíaco retiro en Tiefenbrunnen —«yo, como el primer hombre, vine al mundo sólo por una expulsión del Paraíso» (*L.A.*, 335)— obligado por su madre, personaje central en el relato:

Me opuse con todas mis fuerzas al traslado, pero no me hizo el menor caso y me sacó de Suiza. Los únicos años de felicidad completa, el paraíso de Zurich, se habían acabado. Tal vez yo hubiera seguido siendo feliz si ella no me hubiera arrancado de allí. Pero también es cierto que así experimenté cosas distintas de las que conocía en el paraíso (*L.A.*, 335).

Con la expulsión del «paraíso» termina, pues, un período de aprendizaje puro, «absuelto» de interferencias turbadoras procedentes de la terrible realidad que había impuesto la I Guerra Mundial y guiado por el logos perfecto, la historia como narración cerrada y el mito lejano e incontestable. La palabra «inflación» irrumpirá en su vida para comenzar a ensuciar su bello mundo, introduciendo el caos. El orden mítico se tambaleaba.

El segundo libro comienza con el traslado a una Alemania sumida en las devastadoras consecuencias del conflicto bélico. Canetti es arrojado del mundo de las teorías, la historia, los libros y la ciencia al imperio de la realidad más apremiante. El modo de aprendizaje varía de inmediato, la nueva realidad obliga a adoptar nuevos puntos de mira, nuevas estrategias de acercamiento, que, a su vez, implican nuevas estructuras narrativas. En medio de una sociedad donde la gente muere de hambre ya no es posible seguir leyendo a Shakespeare o los tomos de historia de la civilización griega. El mismo título remite a otro canal de percepción esencialmente diferente al primero. Frente a la mítica lucha por la consecución de la escritura, la realidad impone una nueva forma de conocimiento: el oído. La experiencia sensorial comienza a sustituir a las lecturas; la realidad inmediata, oída y vista, se superpone al mito; la exuberante riqueza del ser humano como elemento de una colectividad constituye una seria amenaza para la aséptica estructura del logos.

Las palabras iniciales del segundo volumen ofrecen las claves para un nuevo acercamiento a la realidad: «Ya había pasado la época en que todo lo desconocido afluía sin trabas» (*J.O.*, 12). El personaje se ve obligado a protegerse de una realidad en la que no todo era igualmente válido para el aprendizaje, se hacía necesaria una prudente distancia de seguridad que permitiese la contemplación serena de lo que a su alrededor ocurría: «gente que para mí se habían convertido en personajes» pasaba a formar parte del «espectáculo» de la vida. La concepción de la realidad como un espectáculo, la sensación de ser un espectador que examina minuciosamente una escena compuesta de abigarrados conjuntos de seres humanos que se agrupan en colectividades no abandonará ya la sensibilidad de Canetti. Años después, esta percepción distanciada de la realidad, como si de un espectáculo se tratase, le hará adquirir la estética de la deformación como única vía de expresión del mundo.

La estructura espacial del relato se verá igualmente afectada por un estadio vital diferente. Esta será la primera característica que diferencia el nuevo proceso de aprendizaje iniciado en Frankfurt: un nuevo tipo de movilidad remitido a un mismo objeto. Los desplazamientos dejan de constituirse en esferas cerradas que se sucedían en un orden armónico, como era el caso de *La lengua absuelta*, sino que serán movimientos dentro de un mismo espacio y en torno a un mismo objeto, por ejemplo, los paseos por la ciudad alemana y especialmente por Viena, siempre dentro de la misma ciudad, buscando cambios de perspectiva en torno a un mismo centro. A diferencia de los numerosos puntos de referencia geográficos que se sucedieron en su infancia y adolescencia (Manchester, Viena, Zurich), los dos volúmenes siguientes se vinculan a un punto fijo común que da unidad al relato, la capital austríaca.

Tras un primer momento en Frankfurt de rechazo radical a una vida amenazada por el fantasma de la inflación, en el que el protagonista se niega a aceptar otro mundo que aquel conocimiento espiritual y desinteresado que le guiaba en Suiza —«Yo me negaba a entender cuanto guardase relación con la economía» (*A.O.*, 22)—, la realidad será abordada sin filtros ni intermediarios externos y un acceso directo exigirá nuevos canales de aprendizaje, como serán el oído y la vista. Frente a un proceso de aprendizaje guiado por los valores espirituales, ahora se presentará el dinero como norte de la mayor parte de las acciones humanas, fenómeno que está en la base de ese modo de percepción distorsionado que caracterizó la obra narrativa y teatral del autor: «Era un espectáculo monstruoso; todo cuanto ocurría —y no era poco— dependía de una sola condición: la devaluación progresiva del dinero a un ritmo demencial» (*A.O.*, 58). Las experiencias primigenias del contacto con las palabras serán ahora sustituidas por la experiencia, igualmente primera, de hechos concretos que, de forma amenazante, se precipitaban sobre el narrador: «Era la primera vez en mi vida que un ser humano se desmayaba ante mis ojos y en plena calle, derrumbándose de hambre y debilidad» (*A.O.*, 50).

El contacto con las masas humanas en las calles de Frankfurt y la progresiva constatación de la riqueza de matices que pueblan la capacidad metamórfica del individuo le lleva a la superación del mito, adoptando un modelo estético que ofreciese una expresión unitaria y satisfactoria del terrible caos de la realidad y que el autor encontrará en el género teatral:

No era una idea, era la realidad, y por eso no era divertida, sino espantosa; pero en cuanto situación que uno intentaba captar en su totalidad, se parecía mucho a una de esas comedias. Podría decirse que la crueldad de la perspectiva aristofánica ofrecía la única posibilidad de cohesión para algo que se iba desintegrando en miles de fragmentos (A.O., 60).

El narrador capta el comienzo de la desintegración del mundo circundante y la imposibilidad de aprehenderlo mediante el mito. La masa, caótica y multiforme, exigía una nueva estructura. Los géneros consagrados a los casos individuales, como la epopeya, la tragedia o cualquier narración mítica dejaba de ser un lenguaje válido. El mismo proceso de aprendizaje que es la escritura de su autobiografía le lleva a la convicción de la necesidad de nuevas estructuras que permitan representar una realidad diversa.

Incluso el núcleo familiar que había dado cohesión y unidad a las diferentes partes de *La lengua absuelta* entraba en un proceso de desintegración: «El último año en Frankfurt transcurrió una vez más, para nuestro pequeño clan familiar, bajo el signo de la disolución» (A.O., 49). El fenómeno de desintegración también encontraba su causa última en el proceso de superación de los mitos. En este caso, es el mito que sustentaba la figura de la madre el que se derrumbaba, la figura omnipotente de Coriolano o la trágica Medea se había asfixiado en una deprimente pensión alemana. El hijo le exigía explicaciones sobre la realidad circundante y la madre ya no encontraba respuestas en las páginas que narraban las hazañas de sus héroes. Las noches de lectura de Shakespeare no habían servido para entender la nueva realidad. Todo el espíritu trágico, sublime y elitista que había sostenido la figura mítica de la madre era minado por unas masas que corrían enloquecidas por las calles, aterradas por la brutal inflación.

Paralelamente, la infalibilidad del logos también entraba en crisis. El progresivo conocimiento del ser humano, las sucesivas incursiones en la vida social e intelectual de los centros culturales de Viena y Berlín le descubrieron un decepcionante panorama: «De Karl Kraus aprendí que es posible hacer cualquier cosa con las palabras de los otros» (A.O., 221). El rechazo de la palabra, entronizada durante los primeros años de su aprendizaje, llegaba a su punto culminante tras su experiencia con ese «torbellino de los nombres» con el que alude a la élite intelectual y vanguardista de entreguerras que entonces se asentaba en Berlín. La distancia que se abría con respecto a su apreciación de la palabra desde su etapa en Rutschuk y su lucha por la escritura se hace evidente en el siguiente pasaje:

Los nombres me inspiraban una profunda aversión, no quería oír nada sobre ellos, me hubiera gustado arremeter a golpes contra todos. [...] Me mantenían el pico abierto y me iban introduciendo puré de nombres. No importaba qué nombres se mezclara, siempre que de todos ellos resultase un puré y uno creyera asfixiarse al tragarlo. A esta mezcla de desamparo y opresión provocada por los nombres oponía yo al que no tuviera ninguno, a todos los «pobres de nombres» (A.O., 356).

De esta suerte, el título de la tercera parte de esta novela, «La escuela del buen oír», aludía directamente a la necesidad de desarrollar otros cauces de recepción de la realidad que permitiesen aprehenderla y, quizás hasta entenderla, en su nueva naturaleza de totalidad fragmentada. Ya no se trataba de leer textos o escuchar palabras, incapaces en su intento por reflejar una realidad cuya velocidad había superado la capacidad evolutiva del lenguaje, sino de oír voces, voces por doquier, que, conversando unas con otras sin escucharse, remitían cada una a un ser humano diferente. Esta nueva dimensión del mundo se ofrecía al oído como «la más significativa —o en cualquier caso la más rica— por tratarse de la relación entre lenguaje y ser humano en todas sus variantes» (A.O., 221). El narrador comienza así a obsesionarse por las voces, a las que denomina «máscaras acústicas» y que se encuentran en el origen de su vocación dramática, género que le permitía reducir cada personaje a una pura «careda acústica». Canetti no abandonará ya su pasión por el «buen oír» que pasó a ocupar un lugar esencial en su concepción del mundo y su modo de percibirlo. El oído se revelaba como un insospechado canal de conocimiento de los individuos en su diversidad más profunda e inaprehensible, en palabras del autor:

siempre me ha gustado escuchar cuando la gente habla de sí misma: esta tendencia aparentemente tranquila y pasiva es tan intensa que constituye mi imagen más íntima y personal de la vida. Muerto estaré el día que ya no escuche lo que alguien me cuente de sí mismo (A.O., 278).

Volviendo a la estructura narrativa, el concepto de trama que había funcionado en el primer tomo comenzaría a ralentizarse hasta deshacerse en el segundo. Como ya se apuntó, la narración no se sostenía en un continuo movimiento de un país a otro —de una esfera a otra— con el fin de ir completando etapas de la educación, sino que se centraba ahora en un solo objeto, las personas reales y concretas, cuyas «máscaras acústicas» debían ser estudiadas, ya que estas, antes que la palabra escrita, constituían ahora la realidad. El «interés realmente insaciable por *todo* tipo de seres humanos» (A.O., 282), la diversidad de la gente, «que hacía todo tipo de malabares para entenderse entre sí» (A.O., 282) formaban ahora el nuevo centro de atención. El acercamiento a la masa, con toda su diversidad y heterogeneidad, excluía la estructura mítica, el logos, como vía adecuada de conocimiento, como explicaba refiriéndose al proceso de escritura de *Auto de fe*:

En el otoño de 1931 Kant prendió fuego a su biblioteca y se quemó con sus libros. Su final me emocionó tanto como si hubiera sido el mío propio. Con esta obra se inicia mi aventura intelectual propia e independiente (A.O., 364).

La vida intelectual del autor comienza, pues, bajo el signo del distanciamiento de los libros. La quema de la biblioteca está inspirada en la quema de las actas durante la revolución obrera y el incendio del Palacio de Justicia en Viena. En el fragor de la revolución, el protagonista se encuentra a un hombre que «con los brazos en alto, palmoteaba desesperado sobre su cabeza, sin dejar de gritar en tono lastimero: —¡Las actas se queman! ¡Todas las actas!» (A.O., 245), el narrador le advierte que, por suerte, no eran hombres los que se quemaban, pero esto no pareció importarle al hombre, que continuaba clamando por sus actas, entonces Eliás, más enfadado, le replica: «—¡Han matado gente a tiros! —le grité furioso— ¡y usted piensa en las actas!» (A.O., 245). El proceso de descubrimiento de la proteica y multiforme realidad, y, sobre todo, el acercamiento a las masas, a los grupos humanos, seguirá su evolución en el tomo tercero de la autobiografía, *Juego de ojos*, donde el mismo título remite a un nuevo canal de percepción, igualmente sensitivo, que vendrá a completar el sentido del oído, siempre dentro de una evolución hacia una percepción más profunda de la realidad circundante en su cambiante esencia metamórfica.

La quema de libros supuso una liberación, pero una liberación que había exigido el sacrificio de la fábula narrativa, lo que equivale a la renuncia del mito y al logos estructurador; el resultado no podía ser muy halagüeño: «Lo que quedó después fue un desierto, ya no había nada más que desierto, y la culpa también era mía» (J.O., 11). El título del primer capítulo del tercer y último volumen resulta significativo: «Büchner en el desierto». El desierto remite al estado de desolación con el que se revelaba el mundo tras la quema de los libros y Büchner es el último autor que el narrador descubre, un nudo más en su línea de aprendizaje. Büchner va a significar el descubrimiento del fragmento como estructura esencial y pieza narrativa clave, experimentada por Canetti en su evolución como persona e incorporada al mismo tiempo a la estructura narrativa que debía expresar este momento de su existencia, haciendo de escritura y vida un solo y único fenómeno. Tras la recomendación de Veza para que lea *Woyzeck*, el narrador replica: «¡Pero si es un fragmento!», a lo que su novia responde: «— ¡Fragmento! ¡Fragmento! ¿A eso lo llamas tú fragmento? Lo que en este fragmento falta es mejor que lo que hay en los otros dramas, incluso en los mejores» (J.O., 20).

El fragmento será el núcleo estructural que ocupará el centro de su producción dramática y, más tarde, de sus volúmenes aforísticos. Esta nueva unidad de composición, desconocida para el autor, que hasta entonces se había centrado en la construcción de tramas para su novela, le hace descubrir un nuevo funcionamiento del relato y una posibilidad de expresar una realidad diferente. Junto a la estructura fragmentaria del *Woyzeck*, se encuentra la no menos significativa actitud de Büchner hacia sus personajes, distante pero entregado:

Hay, sin embargo, una postura enteramente distinta, la que está fascinada por las criaturas, no por Dios, la que asume la defensa de aquellas contra éste, la que llega acaso tan lejos que prescinde enteramente de Dios y trata solo de las criaturas. Esta actitud ve que las criaturas son inmodificables, aunque a ella le gustaría que fueran distintas. Ni con odio ni con castigos es posible ayudar a los seres humanos. Estos se acusan a sí mismos al presentarse tal y como son, pero esa acusación es la suya propia, no la de otro (*J.O.*, 27).

Büchner no solo presentaba, pues, un nuevo tipo de estructuración, la fragmentariedad, sino un tratamiento distinto hacia los personajes, un tratamiento que prescindía de una moral superior. Entregados a su propio albedrío, dueños de su propia condena, pero libres de juicios trascendentales o absolutos, cada personaje contenía en su actuación su propio enjuiciamiento, prescindiendo de un logos superior que estructurase toda la obra dándole una unidad.

Como resultado de este nuevo estadio, escribe el autor su primera pieza dramática, *La boda*, modo de expresión que le permitía una mayor desarticulación de la trama y la posibilidad de una estructura construida a base de unidades independientes. Su segunda pieza, *La comedia de la vanidad*, acentúa la estructura fragmentaria, presentando una galería de personajes vieneses, caracterizados por sus acentos y formas de hablar, que deambulan por un prado dominado por un fuego creciente en el que terminan arrojándose. Se insistía en la idea de la colectividad de individuos —«gentes pisoteadas, a las que yo amaba» (*J.O.*, 106)— que se entrelazaban sin comunicarse, abocados a su propia destrucción pasto del fuego: «Las voces no se atienden unas a otras, le expliqué, cada una marcha por su lado, a su ritmo, imparable, indesviable, como un mecanismo de relojería al que se hubiera dado cuerda» (*J.O.*, 288). Una caprichosa sucesión de elementos yuxtapuestos sin más vínculo que el de compartir la misma catastrófica suerte parecía ya anticipar los holocaustos que todavía debía conocer Europa en la II Guerra Mundial.

Esta nueva estructura, compuesta de elementos independientes dispuestos en continuidad, es la solución formal a la que llega Elias Canetti en su tercer volumen como vía eficaz para la expresión de una visión de la realidad que se le presentaba igualmente poblada de numerosos seres humanos que hablaban, pero incapaces de llegar a comunicarse. El alejamiento del narrador con respecto a las palabras, al logos, se hace total. La realidad está compuesta de voces muy diversas, de «máscaras acústicas» que pueblan los cafés, las tertulias, las calles, que no cesan de producir palabras y palabras, pero sin ninguna posibilidad de llegar a entenderse. Los acontecimientos históricos se van precipitando desligados de la palabra. Realidad y lenguaje toman direcciones diversas. El lenguaje ha perdido su efectividad. El logos aparece como un elemento deformable, al alcance de cualquiera, hueco, incapaz de lograr la mínima repercusión en la realidad. Tras un primer momento de esperanza en el que todavía albergaba fe en el poder de las palabras y su capacidad de controlar el curso de los acontecimientos, el personaje caía en un total escepticismo:

La urgencia era grande, las cosas en Alemania caminaban con pasos cada vez más rápidos; aun así, yo seguía pensando que la situación no era irreversible. Lo que las palabras ponían en movimiento también las palabras podían detenerlo (J.O., 133).

Estaban ocurriendo en el mundo las cosas más asombrosas, pero siempre se la proyectaba sobre el mismo trasfondo insípido; se hablaba de ese trasfondo y se consideraba que, con ello, las cosas quedaban ya explicadas, habían dejado de ser sorprendentes. Un ruidoso coro de ranas estaban croando precisamente allí donde debía intervenir el pensamiento (J.O., 165).

La simple sucesión es el único principio que rige la estructura de *Juego de ojos*, convirtiéndose el volumen en una galería de personas y personajes con los que el narrador se va cruzando. El principio de la yuxtaposición llega a poner en tela de juicio el carácter novelesco de esta obra. Sin embargo, no deja de faltar un principio de selección que siga ofreciendo cierta unidad a este fresco de caracteres. No obstante, este principio de selección y ordenación es el mismo que había presidido las tramas de las otras dos novelas: el proceso de aprendizaje del protagonista, su evolución y grado de madurez como intelectual y como escritor. Es por esto que cada uno de los personajes que se van sucediendo a lo largo de esta última obra encuentran una razón de ser que justifica su espacio. Cada uno de ellos ha supuesto un eslabón en una cadena de aprendizaje; cada uno ha aportado algo al proceso de madurez del yo-narrador, que, sin embargo, va quedando relegado a un segundo plano. El rechazo de una estructura mítica implica la disolución de un «yo» explícito que estaba continuamente presente en el primer tomo de la autobiografía y que comenzaba a desaparecer, por lo menos de manera explícita, en el segundo. En *Juego de ojos*, el yo-estructurador queda en un segundo plano desapareciendo ante una minuciosa exposición de los diferentes caracteres hilvanados en la novela. Dentro de la caracterización y análisis de cada personaje, su modo de utilizar el lenguaje, su retórica, el uso de las palabras aparecen como rasgos definitorios. La priorización del conocimiento a través de la vista suponía la inflación en la que había caído la retórica: el mundo de los intelectuales berlineses y la figura de Kraus frente a la silenciosa riqueza y la capacidad de reflexión del espíritu de Sonne.

Siguiendo la imagen pictórica que proponía el autor, Canetti optaba por los caóticos lienzos de Brueghel, desbordados de pequeñas figuras llenas de vida, antes que por los cuadros totales de la pintura holandesa, en los que todo estaba en función de un centro, de un punto de fuga o perspectiva. En su pintura desarticulada, el narrador encuentra un mundo que carece de un único centro, ya que hay tantos centros como personajes o grupos de personajes, en el que las perspectivas se multiplican y conviven en yuxtaposición, pero sin mayor comunicación que la que les ofrece su continuidad espacial. Mientras que al primer tipo de cuadros le correspondería la trama aristotélica, sostenida por una fábula que ordena todos los hechos y organiza en una sola totalidad la síntesis de lo heterogéneo, la obra de Brueghel se asociaría con una estructura fragmenta-

ria que carece de un punto de vista único que ofrezca una unidad de conjunto. Los fragmentos se yuxtaponen uno a continuación del otro, y la línea cronológica que ordenaba la estructura aristotélica es sustituida por el principio de la simultaneidad. Esta evolución es la que se realiza a lo largo de los tres tomos que forman la autobiografía, y en la que cada estructura se convierte en una suerte de *metáfora narrativa de la realidad vinculada con un modo de aprendizaje diferente*, como explicaba Olney: «El yo se expresa a sí mismo mediante las metáforas que él crea y proyecta, y lo conocemos a través de estas metáforas»<sup>7</sup>. Así, el autor acierta, no solo en presentar los hechos, personas y obras que han ido articulando su vida, sino también en transmitir, por medio de la misma forma narrativa, el sentido de la realidad que le acompañó en cada estadio.

Partiendo de la ausencia de un sentido total que justifique de forma global la realidad, Canetti abandonaba la empresa inicial presentada en su primer volumen de recorrer el proceso de aprendizaje guiado por una verdad esencial o moral única, un sentido último que la misma realidad parecía negar. Como ocurría con los personajes del *Woyzeck*, cada elemento respondía a su punto de vista individual y exclusivo, cada actitud solo encontraba explicación a partir de su propia perspectiva, y había tantas perspectivas como individuos. La única unidad posible para este caótico conjunto de elementos en yuxtaposición espacial y temporal era la misma obra de arte. El marco que bordea cada lienzo de Brueghel y su estilo pictórico son las únicas limitaciones que comparten y dan unidad a todos los personajes que quedaron atrapados en el lienzo. A conclusiones muy similares llegaba Deleuze en su estudio de la obra de Proust:

El orden del cosmos se ha desmoronado, desgajado, en cadenas asociativas y puntos de vista no comunicantes. El lenguaje de los signos se pone a hablar por sí mismo, reducido a los recursos del infortunio y la mentira; ya no se apoya sobre un logos subsistente, pues sólo la estructura formal de la obra de arte será capaz de descifrar el material fragmentario que utilizará, sin referencia exterior, sin material alegórico o analógico<sup>8</sup>.

La trilogía, que termina cerrándose sobre sí misma, se mueve entre dos principios: la individualidad del yo-narrador (sujeto del proceso de aprendizaje) y la colectividad que conforma la realidad que le rodea (objeto hacia el que evoluciona el proceso de aprendizaje). La obra de Canetti es una continua dialéctica entre el yo y la colectividad, entre el logos originario, que expresa la individualidad, y la realidad metamórfica que escapa a las estructuras. Al final del relato, la relación hijo-madre, hilo conductor del primer volumen y parte del segundo, vuelve a ocupar el primer plano, y la sucesión de caracteres y persona-

<sup>7</sup> *Metaphors of the Self: the Meaning of Autobiography* (cit. por Paul John Eakin: «Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje», *Anthropos*, 28, 1991, pp. 79-93).

<sup>8</sup> Gilles Deleuze: *Proust y los signos* (Barcelona: Anagrama, 1971), p. 118.

jes del tercer libro se interrumpe. La muerte de la madre supone, pues, la reconciliación entre dos estrategias narrativas que implican dos polos opuestos: el yo-individual —el logos estructurador— y el heterogéneo conjunto de individuos que conforman la masa. Las experiencias de muertes colectivas que el narrador había experimentado, desde el accidente del Titanic hasta las manifestaciones de obreros frente al Palacio de Justicia, enlazan con la muerte individual de un personaje como la madre, que había cobrado caracteres casi míticos. Masa e individuo son los dos polos que terminan cerrando la estructura circular de la autobiografía. El narrador se reconcilia con su yo-individual, que amenaza con desaparecer tras la colectividad; al radical fragmentarismo se le añadía un elemento que vinculaba la suerte de las masas con la trama del «yo» desarrollada en las primeras etapas de aprendizaje. Los polos opuestos, siguiendo con el pensamiento de Canetti, se encontraban obligados a vivir en contradictoria síntesis. El narrador parece detener la fuerza centrífuga que aboca a las cosas y a las personas hacia su consumición en el fuego creciente alimentado por la masa descontrolada, reivindicando su individualidad y reconciliándose con sus progenitores. Se cierra, de esta suerte, la autobiografía de Elias Canetti con una síntesis entre la individualidad del yo, expresada por medio de una fábula mítica a la que subyacía una única voz, un único logos estructurador, y el fragmentarismo que había impuesto el acercamiento a la colectividad, a la masa, y la infinita variedad de sus voces y gestos. Muchos años después, el narrador habría de evocar el paraíso perdido de Tiefenbrunnen y su armónica realidad: «En ello estaba la frescura, en que todo se estructuraba, en lugar de sencillamente sumarse» (*J.O.*, 207).

El personaje de Elias Canetti, fiel a su teoría sobre la multiplicidad de individuos que integran un mismo ser, se presenta con toda su pluralidad y polifacetismo, compuesto de elementos muy diversos, y hasta contradictorios. Cada individuo es el resultado de muchos otros que le habitan, al igual que la masa es el resultado de todos los individuos que la forman, y, a pesar de toda su heterogeneidad, no pierde su totalidad como masa. Sin embargo, el individuo sí corre constantemente el peligro de disolverse en la masa, de ser consumido por su fuego, de dejarse llevar por la fuerza centrífuga intrínseca a cada objeto y que le aboca a la destrucción. El narrador, consciente de este peligro, salva a su personaje de su disolución, devolviéndole unos orígenes que le individualizan, le reconcilia con su pasado. 50 años más tarde de la escritura de su primera novela, el premio Nóbel se niega a llevar hasta el final la trama incendiaria de *Auto de fé*. El fuego que mantiene viva a la masa y que se alimenta de los seres que la forman, no consigue aniquilar al individuo, al logos ordenador de la realidad única. Mito y realidad, totalidad y fragmentación, el yo y la colectividad deben aprender a convivir en uno mismo.

De esta forma, Canetti reivindica el carácter metamórfico inherente al individuo, del que se extrae la fuerza vital necesaria para oponerse a la muerte, y que ya solo a través de la literatura puede ser expresado. La metamorfosis, y la

literatura como custodio de esta —según la función que le atribuía el autor—<sup>9</sup> es la oposición más firme que se podía ejercer contra un mundo que empobrecía al individuo, lo esclerotizaba y lo reducía a su cara menos creativa y más uniforme, es el arma más eficaz contra el automatismo que impone la sociedad postindustrial:

Sólo a través de la metamorfosis, entendida en el sentido extremo en que empleamos aquí el término, sería posible percibir lo que un ser humano es detrás de sus palabras; de ninguna otra forma podría captarse lo que de reserva vital hay en él<sup>10</sup>.

### CONCLUYENDO: HACIA UNA IMAGEN METAMÓRFICA DE LA TRAMA NARRATIVA

No deja de llamar la atención que un autor que comienza a narrar sus experiencias a través de una estructura cerrada y perfecta, como es el caso de *La lengua absuelta*, evolucione en el tercer volumen hacia una mera exposición de caracteres entre los que el yo-narrativo amenaza con desaparecer y el orden cronológico apenas sí subsiste, para terminar abrazando el género aforístico en sus últimos volúmenes, en los que se pueden leer sentencias como «Mientras no yuxtaponga frases, cree decir la verdad» (C.R., 54) o «Lo que más rápidamente envejece es lo que se redondea y deviene en libro» (C.R., 68). En este sentido, se apuntaba en Canetti un rechazo a las formas retóricas más complejas comparable con la tesis sostenida por la filosofía del lenguaje de Paul de Man, quien negaba toda posibilidad de conocimiento mediatizada por el uso de figuras retóricas, a las que no escapa el lenguaje, y mucho menos un género literario, presentando la autobiografía como una suerte de máscara retórica que no permite atravesar su superficie: «La autobiografía vela una desfiguración de la mente por ella misma causada. [...] la restauración de la vida mortal por medio de la autobiografía (la prosopopeya del nombre y de la voz) desposee y desfigura en la misma medida en que restaura»<sup>11</sup>. En la búsqueda de una trascendentalidad que restituya al signo literario un poder de referencialidad, Canetti abandona la trama aristotélica para evolucionar hacia la simplificación de las

<sup>9</sup> Sobre el pensamiento filosófico y literario de Canetti, véase la antología de ensayos escritos entre 1962 y 1974 y recogidos en *La conciencia de las palabras* (México: Fondo de Cultura Económica, 1981). En él presenta la función esencial de los escritores como «custodios de la metamorfosis»: «Gracias a un don que antes era universal y ahora está condenado a atrofiarse, pero que ellos debieran conservar con todos sus recursos, los escritores deberían mantener abiertos los canales de comunicación entre los hombres. Deberían poder metamorfosearse en *cualquier ser*, incluso el más ínfimo, el más ingenuo o impotente» (357).

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 358.

<sup>11</sup> Paul De Man: «La autobiografía y sus problemas teóricos», *Anthropos*, 29 (dic. 1991), pp. 113-118.

estructuras, recorrido que le lleva hasta el género aforístico, a través del cual defiende un tipo de escritura que «revela su máxima autenticidad cuando entra en escena sin recurrir a ningún tipo de artificio» (C.R., 11). Esta evolución formal explica el rechazo de la estructuración cronológica lineal, optando por la reducción del sujeto narrador a un ente abstracto cuya presencia tan solo queda intuida. ¿Anuncia esto el fin de la trama aristotélica, de la disposición cronológica de un relato, del sentido de la causalidad o del desarrollo a través de un planteamiento lógico?

Según la teoría de la intertextualidad, compartida por numerosas corrientes modernas y defendida también por Paul de Mann<sup>12</sup>, todo texto es una selección de fragmentos de textos anteriores, de modo que toda autobiografía, con mayor razón, se convertiría, igualmente, en una reelaboración de textos, ideas y teorías previas expuestas en un determinado orden. Cada metáfora, personaje, teoría u obra artística que aparece en una autobiografía se revela como un fragmento de la vida de su narrador. Una elaborada estructura puede llegar a ocultar estos fragmentos, que son hilvanados habilidosamente a través de una trama que disimula las costuras. En otras ocasiones, ocurre lo contrario, se renuncia a ese tipo de trama, a una supuesta unidad, a un principio ordenador, y los fragmentos aparecen simplemente yuxtapuestos. Pero, ¿son realmente independientes unos de otros o quedan unidos por la invisible trama de la vida de su autor? Coincidiendo con Sprinker, se puede contestar que «the self is always already in existence, that each dream, each slip of tongue or lapse of memory, each flash of wit allumates a prior discourse, a text elaborated long ago that governs all subsequent moments of textual making»<sup>13</sup>.

Por detrás del supuesto caos, subyace, pues, una conciencia ordenadora, un sujeto cuyos criterios de selección terminan aflorando entre la sucesión de fragmentos aparentemente desarticulados. Los principios, ideas y obsesiones que han dirigido la selección de fragmentos terminan constituyendo, de manera inevitable, una trama forzosa, abstracta y oculta, que solo tras una detenida lectura y un estudio en profundidad empieza a hacerse visible. El último tomo de la trilogía de Canetti o incluso sus volúmenes aforísticos no dejan de estar guiados por los mismos principios que gobernaron la construcción de la trama del primer volumen. Las tramas son muy diferentes, una es exterior, espacial y cronológica, y otra es interior, abstracta e intemporal, pero ambas responden a las mismas obsesiones que han guiado su existencia. El carácter metamórfico del hombre, el miedo del individuo, las estructuras de poder, la humillación, la masa y su funcionamiento, el carácter esencial del logos, entre otros, son los

<sup>12</sup> «Every text is an articulation of the relations between texts, a product of intertextuality, a weaving together of what has already been produced elsewhere in discontinuous form; every subject, every author, every self is the articulation of an intersubjectivity structured within an around the discourses available to it at any moment in time» (*ibidem*, p. 325).

<sup>13</sup> Michael Sprinker: «Fictions of the Self: The End of Autobiography», en Olney (ed.): *op. cit.*, p. 342.

principios seleccionadores de toda la obra de Canetti, así se exprese por medio de una fábula perfecta o de inconexos fragmentos.

La evolución formal que experimentan las estructuras narrativas a lo largo de esta trilogía apunta, pues, a una disolución del sujeto estructurador, de la trama como unidad fundamental y de la sucesión temporal como principio ordenador. Sin embargo, antes de cerrar el último tomo, en el capítulo final, el narrador introduce, con la muerte de la madre, de nuevo, la idea de temporalidad y de trama, tal como había funcionado en el primer libro. Canetti ha evolucionado apartándose de la idea tradicional de la fábula, en el sentido aristotélico, renunciando a un principio ordenador único, pero sin abandonar el placer de narrar. El hecho de la narración se ha transformado —«metamorfoseado», diría Canetti—, pero subsiste, según explicaba Ricoeur:

Nada excluye, pues, que la metamorfosis de la trama encuentre en alguna parte un límite más allá del cual ya no se puede reconocer el principio formal de configuración temporal que hace de la historia narrada una historia única y completa. Y, sin embargo... Y, sin embargo. Quizá es preciso, pese a todo, confiar en la exigencia de concordancia que estructura aún hoy la espera de los lectores y creer que nuevas formas narrativas, cuyo nombre ignoramos todavía, están naciendo ya, que atestiguarán que la función narrativa puede metamorfosearse, pero no morir. Ignoramos totalmente lo que sería una cultura en la que ya no se supiera lo que significa narrar<sup>14</sup>.

En este sentido, se puede concluir afirmando que Elias Canetti no fue solo «custodio de la metamorfosis» del ser humano según una concepción polimórfica de la realidad, sino también custodio de la metamorfosis que ha de sufrir la estructura narrativa para seguir sobreviviendo en una centuria desarrollada sobre un constante intento de superación —no siempre con éxito— de discursos heredados y formas de expresión tradicionales. Una vez más, la concepción de la realidad aparece íntimamente ligada a la estructura narrativa que la expresa, y la variedad metamórfica que muestra el ser humano ha de encontrar igualmente su correspondencia pluriformal en la concepción estructural del relato, porque —como concluía Lotman en su estudio sobre el texto artístico— «El contenido conceptual de una obra es su estructura»<sup>15</sup>, y es precisamente a través de las diferentes estructuras de cada uno de estos tres tomos como Canetti consigue expresar su más profunda evolución en tanto que escritor e intelectual, única unidad global de su toda obra.

### Consejo Superior de Investigaciones Científicas

<sup>14</sup> Paul Ricoeur: *Configuración del tiempo en el relato de ficción* (Madrid: Ediciones Cristiandad, 1989), p. 38.

<sup>15</sup> Yuri M. Lotman: *Estructura del texto artístico* (Madrid: Istmo, 1988), p. 23.