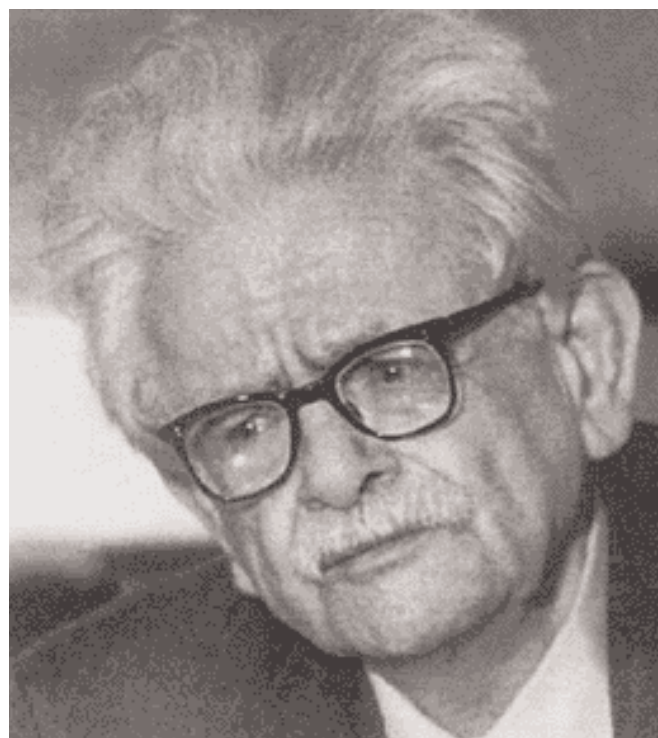


Elías Canetti: la autobiografía y la madre

Annunziata Rossi

Annunziata Rossi hace partícipe al lector de su emoción al descubrir la obra de Elías Canetti y lo invita a un recorrido por la vida y la obra del autor. Fuertemente entrelazadas, ambas facetas son esencialmente interdependientes. El odio a la muerte y al poder, la metamorfosis continua, la supervivencia y el fenómeno de las masas son inquietudes que marcan su vida, tanto como la presencia o la ausencia de su madre, que flota como un fantasma entre sus escritos.



para Rocío Carretero

Leí a Canetti por primera vez y por mera casualidad en la primavera de 1981 durante una larga convalecencia en Florencia. No sabía nada de él, ni siquiera de su existencia. Al entrar a curiosear en una librería, el único joven que la atendía —supe después que era un estudiante de filosofía— se me acercó invitante mostrándome varios libros. Se detuvo en *Trascendencia y poder* y en la autobiografía de “Janetti”, con la “c” fuertemente aspirada de los florentinos. En un primer momento pensé que

hablaba de Onetti. Hojeé unas páginas de *Trascendencia y poder* y mi mirada recayó sobre este párrafo:

Un hombre, y ésta es su más grande fortuna, es mil veces múltiple y puede vivir como si no lo fuera sólo por breves periodos. En los momentos en que mira a su propio objetivo como esclavo, sólo hay una cosa que puede salvarlo: debe ceder a la multiplicidad de sus inclinaciones y dejarse llevar por lo que pasa por su cabeza, sin escoger, sin ambi-

ciones. Ello debe aflorar como si no se dirigiera a ningún lugar: por lo general rápido, a veces fulminante, no verificado, no dominado, sin ambiciones y sin objetivo, etcétera.

Compré de inmediato el librito y *La lengua absuelta*. La mía fue una lectura libre, subjetiva, de impresiones y de hipótesis no verificadas; en pocas palabras, sin objetivos docentes y al margen de las notas. Los que se dedican a la docencia conocen bien la demarcación entre una lectura intencionada y una lectura espontánea que es “oxígeno indispensable”. Con este estado de ánimo leí los breves ensayos de *Trascendencia y poder* y después *La lengua absuelta*. A los pocos días regresé a la librería para comprar todo lo que tenían de Canetti.

En el *Diálogo con el interlocutor cruel* Canetti plantea la idea de la metamorfosis que —junto con la de la muerte, la supervivencia, el poder y la masa— es uno de los temas centrales de su obra. La metamorfosis, relacionada con el yo múltiple de todo ser humano, de sus ilimitadas potencialidades, que debería excluir una vida “con un sentido único”, hoy está limitada, o más bien paralizada, por las instituciones de poder —familia, Estado, escuela...— que obligan a una identidad fija, a un orden, a una especialización, a una constricción que

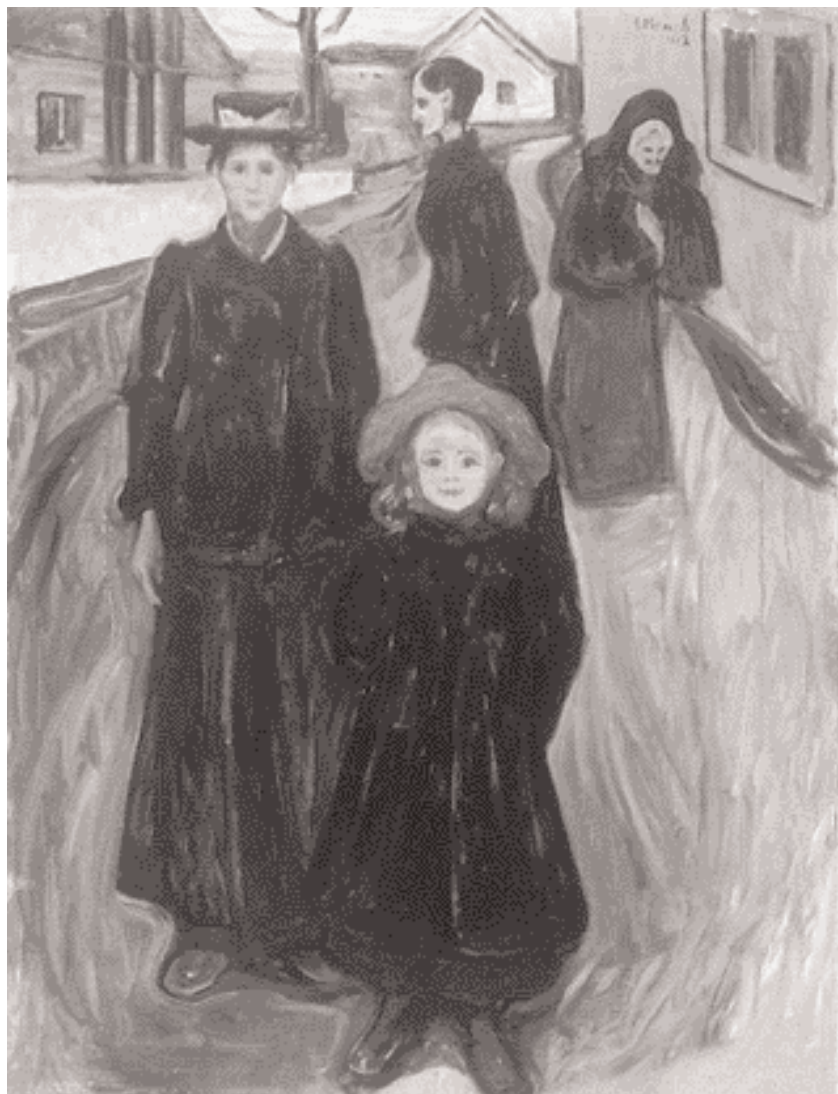
se vuelve tortura y aniquilación del ser humano. En *La provincia del hombre* Canetti condena así la especialización y la división del trabajo:

Mi vida entera, dice, no es más que una tentativa desesperada de eliminar la división del trabajo y de tomar en cuenta todo para que se reúna en una cabeza y se vuelva unidad.

A la especialización, Canetti opone la metamorfosis, la capacidad de no quedar limitado a uno solo de los mil rostros que componen al ser humano, sino de realizarse en todos ellos por medio de un vaso comunicante que los enlace; es decir, la capacidad de ser todos esos “otros”. El mundo como multiplicidad en continuo devenir está en cualquier cosa, hombre o animal, y siempre produce nuevos conocimientos. Hay que rechazar pues el encajonamiento de la vida en esas construcciones mecánicas y conceptuales que pretenden afirmar la salud de un modo de vida dirigido únicamente a la anulación de la capacidad de metamorfosis.

Canetti sostiene que actualmente la metamorfosis sobrevive sólo en la mímica, en la gesticulación. Sin embargo, la cultura limita inclusive la libertad del rostro y lo condena a la impassibilidad de la máscara: “El hombre ha de tener la fuerza de permanecer siempre igual a sí mismo”. La inamovilidad a la que la vida moderna somete al ser humano, bajo la necesidad de la ley del talión, equivale a su muerte por asfixia. En un mundo consagrado al rendimiento y a la especialización —lo que Ortega y Gasset llama “la barbarie del especialismo”—, que descuida lo múltiple, lo auténtico y condena la metamorfosis, anteriormente caudal de todos, el escritor deberá fungir como “custodio de la metamorfosis” para todos los seres humanos.

La concepción canettiana de la metamorfosis me remitió de manera automática al planteamiento de otro gran escritor, Luigi Pirandello, quien a lo largo de su obra lamenta la condena del ser humano a una identidad fija. Todos, dice, desperdiciamos o sofocamos en nosotros el brote de quién sabe cuántos gérmenes de vida, la múltiple personalidad de cada uno de nosotros: hay que “¡evadirse! ¡transfigurarse! ¡volverse otros!”. En Pirandello, la metamorfosis negada —las “tantas vidas muertas” que el ser humano alberga— se venga en la fealdad de los rostros, de la misma manera que en Canetti la metamorfosis reprimida, atrofiada, sobrevive en la mímica gestual. En esta misma línea encontramos a Foucault, quien concluye de manera contundente: “Quizás hoy en día el objetivo no es descubrir qué somos, sino rechazar lo que somos. Tenemos que promover nuevas formas de subjetividad, rechazando cualquier tipo de individualidad que nos ha sido impuesta durante siglos bajo la ley del talión”.



Edvard Munch, *Las cuatro edades*, 1902

Si es fácil aceptar el rechazo a la identidad fija, que se ha vuelto un problema real de nuestro mundo en el que las exigencias de la producción y del rendimiento esclerotizan al individuo, difícil es compartir la concepción canettiana de la muerte y de la supervivencia. Una concepción paradójica y desconcertante que se configura ya en *La palabra absuelta* (el primer tomo de sus memorias, 1906-1921). La “lucha” que Canetti —lanza en ristre— sostiene en contra de la muerte, podría ser aceptada sólo como una metáfora de su gran amor por la vida, como anhelo de trascendencia, como insatisfacción ante la brevedad de la existencia que, en su giro limitado, no permite a los humanos desarrollar todo su potencial. Su insistencia obsesiva en querer “derrotar a la muerte”, como si fuera una posibilidad concreta y no quimérica, remite más bien al pensamiento mágico. Canetti persigue el mismo anhelo de inmortalidad presente en los mitos antiguos, aquel deseo inasequible que desde siempre ha obsesionado lo imaginario de la humanidad. El mismo Canetti declara que la influencia del asirio Gilgamesh —junto con la de Odiseo— ha sido determinante en su vida. En su afán de perpetuidad recuerda al gigantesco héroe asirio representado en un relieve mientras marcha levantando en la mano derecha las hierbas de la inmortalidad —que por supuesto le serán arrebatadas— y en la izquierda la daga con la cual abatir a su “gran enemiga”, la muerte. ¿Cómo no mostrar desconcierto ante las declaraciones que hace en *La provincia del hombre*: “El concretísimo, serio, reconocido objetivo de mi vida es alcanzar la inmortalidad para los hombres”. En el mismo libro insiste: “hacer, de una vez, las paces con todo, pero nunca con la muerte”; o bien: “...no admitir la muerte, cancelar su nombre en todas las lenguas, evitar hasta su circunlocución”, etcétera. No soy una cristiana ortodoxa para quien la muerte sea el destino anhelado, el acceso a la verdadera patria, pero tampoco soy partidaria de la religión de la muerte y de lo que Canetti llama sus “falsos esplendores”; en una palabra, de la necrofilia a la que ha sucumbido el siglo XX. Entiendo a Miguel de Unamuno cuando dice que el ser humano, y cada cosa, quiere “no dejar de ser”, perseverar en su ser y no morir nunca. “El ser humano —dice el filósofo español— tiene hambre de inmortalidad, de eternidad y miedo a la aniquilación.”

Sin embargo, me parece más válido aquel difícil ejercicio al que nos ha acostumbrado la tradición griega desde el presocrático Anaxágoras: prepararse a morir sin pesar, ya que hemos sido procreados mortales. De otra manera, la obstinación contra la muerte es, como ha dicho alguien, “una falta contra la naturaleza, un pecado de los más absurdos contra la razón”. Curiosamente, Canetti, quien no se cansaba de leer a los presocráticos (y a los chinos) y afirmaba que “contienen todo lo que el hombre necesita como estímulo”, añade:



Edvard Munch, *Noche de verano*, 1889

“no todo exactamente, porque hay algo decisivo que habría que añadir con respecto a la muerte, y yo quiero añadirlo” (*La provincia del hombre*). No sé si lo haya hecho en alguna de sus múltiples obras. Ahora bien, Canetti debería saber que la única inmortalidad posible es la inmortalidad histórica, *post mortem*, la que la obra de arte puede conceder al ser humano, la que hoy hace eterno al escritor búlgaro.

La misma perplejidad me suscitó su concepción de la supervivencia cuando la lleva al ámbito de las relaciones humanas: el sentimiento de satisfacción del vivo frente al muerto. “El espanto ante la visión de la muerte”, dice, “se disuelve en la satisfacción, pues no es uno el que está muerto”. Este sentimiento me parece presente en los casos de paranoia (y el ejemplo límite sería el caso del presidente Schreber que el mismo Canetti analiza de manera magistral), así como en el ámbito de la relación poder-masa, es decir, el poder que se alimenta de la muerte de la masa, siempre dispuesta a crecer y multiplicarse hasta llegar a su autodestrucción y extinción. Éste es el problema más grave de nuestro tiempo: el poder en el que todo parece transmutarse y cuya imagen, la hidra de las mil cabezas, se ha vuelto un lugar común. En este sentido, otra posible eternidad sería la indestructibilidad del poder.

Quizá la concepción de la supervivencia de Canetti derive de su muy particular judaísmo que lo lleva a rechazar a Cristo “que muere para uno y para mí” y que lo hace sentir culpable “como si fuera el beneficiario” de su asesinato. “Si algo —dice Canetti— me había mantenido alejado de Cristo, era precisamente esa idea de un sacrificio, de una vida inmolada para todos, es verdad, pero también para mí.” En cierta ocasión declaró que si pudiera creer que Cristo realmente venció a la muerte, se volvería cristiano al día siguiente. Este tema



Edvard Munch, *La niña enferma*, 1885-1886

obsesivo y recurrente de la muerte, en cuya contra se yergue como paladín, aparece ya en su infancia, donde se perfilan los únicos odios que se permitirá cultivar a lo largo de su vida: poder y muerte, dominio sobre un dominio, las fuerzas que lo amenazan de cerca. Con respecto al poder en *La provincia del hombre* dice: “Nunca he oído hablar de una persona que atacara al poder sin ambicionarlo” y utiliza una bella metáfora para expresar su odio al poder: ver a un ratón comerse a un gato después de haber jugado largamente con él. Ley del talión, si se quiere, pero también una inversión o el triunfo del poder al revés: reconocer implícitamente la indestructibilidad del poder, la perpetuación hegeliana de la relación amo-esclavo.

LA LENGUA ABSUELTA

Canetti inicia *La lengua absuelta* con el recuerdo más lejano de su infancia, cuando el novio de su nana lo obliga a sacar la lengua y lo amenaza, cuchillo en mano, con cortársela. Una broma pesada que le hace todos los días al aterrizado Elías y que termina siempre con un “hasta la próxima”. Más tarde, Canetti usará su lengua “salvada” de la amenaza del cuchillo para “absolver” a otra “lengua”, la de un pueblo que sí amenaza y extermina de verdad. Para no dejarse ensuciar por el odio destructor —el único que se permite es el odio a la muerte y a su aliado, el poder—, él, como judío, elige para comunicarse la lengua de los enemigos y exterminadores de su pueblo a la que, según uno de sus críticos, introduce la rapidez del ladino, imprimiendo así, a una lengua lenta como el alemán, un ritmo muy original. Pero, además, hay algo más afectivo que lo acerca al alemán. Sus padres, que habían estudiado en Viena, ciu-

dad donde se habían conocido y habían compartido el amor por el teatro, acostumbraban evocar en alemán los recuerdos de ese tiempo inolvidable. Este idioma, que Elías no entiende y que lo hace sentir excluido, es para él la lengua del misterio. Elíaschicu (como lo llamaban en la familia) creía que ellos hablaban de cosas maravillosas que sólo podían expresarse en ese idioma desconocido, el más bello de todos y al que quedó ligado para siempre.

La lengua absuelta es la “reconstrucción” viva, nítida, prodigiosa, de sus primeros años, en los que no sólo se manifiestan sus inclinaciones, sino que se perfilan de manera precisa los que serán los intereses intelectuales del futuro escritor; y éste es un punto fascinante y original de su autobiografía. Por supuesto que la memoria “pertenece al terreno de lo fantástico puesto que arregla estéticamente el recuerdo” (Gilbert Durand), pero, a fin de cuentas, lo que interesa es cómo la infancia vive en la memoria de Canetti. De las peripecias personales de esos años tempranos nacen todos los temas de su futura obra. Lo que hace singular la infancia de Elías es que todo en ella, hechos, personajes, cosas, tiempos marchan juntos y rápidamente en una sincronía tan perfecta que parece programada por un artífice divino hacia un objetivo preciso: la escritura. En su camino no hay obstáculos. En su historia no hay tiempos muertos. Todo parece estar en función y al servicio de su futura creación literaria y transcurre felizmente hacia la meta final de su obra. Inclusive el sexo —sobre el que la madre evita darle explicaciones— aparece en su camino cuando ya no le causa los trastornos que generalmente acompañan a su revelación (y que le hubieran impedido seguir leyendo). Los mismos estudios de química a los que lo obliga su madre le servirán, como él dice, para darle la disciplina necesaria para escribir.

Como he dicho, en *La lengua absuelta* se encuentran tanto los recuerdos de la infancia como el génesis de los intereses y las pasiones del futuro escritor. De los temas que integrará a su obra no falta ninguno. En el primer encuentro con la “Gran Enemiga”, la muerte, que se le presenta relacionada con el crimen, es decisivo un diálogo con la madre:

Le pregunté si la turca (mujer acuchillada por su marido celoso) a quien había visto en el suelo, en medio de un charco de sangre, se volvería a levantar. Nunca, contestó, nunca. Está muerta. ¿Entiendes? Yo la escuchaba pero no entendía y volvía a preguntar. De esta manera la forcé a repetirlo un par de veces, hasta que se impacientó y se puso a hablar de otra cosa.

Al lado de la muerte, del poder y, como veremos, de la masa, otro “enigma de los enigmas”, surgen otros tabúes: no matarás, que anticipa su odio a la guerra —la única guerra que admitirá es la combatida con armas espiri-

tuales—, y el rechazo al dinero y a la posesión como elementos destructores. En *La provincia del hombre* Canetti propondrá una fiesta anual en la que los invitados pudieran adueñarse de todas las cosas, cada objeto precioso, cada recuerdo sacrosanto: “El poseso perdería así mucho de su carácter divino y eterno”.

La sed de conocimiento del pequeño Elías, que lo lleva a vagar por la literatura como “un lobo famélico”, oculta, como Canetti advertirá, la codicia de poder, sobre esto dice que es necesario sustraerse so pena de destrucción, esa destrucción que en las páginas finales de *Auto de fe* será la desaparición en la hoguera, junto con su biblioteca, del sinólogo Kien, el *büchermensch* (el hombre de los libros) que, en detrimento de su ser vital, ha elegido la conexión con los libros como única fuente de verdad, rechazando así la vida.

Otro de los temas que aparecen es el encuentro con el exilio en la persona del “armenio triste”, que canta canciones desgarradoras mientras Elías, asomado a la ventana y solidario con su dolor, lo escucha amándole “con todas sus fuerzas” (más tarde, él también experimentará el exilio y dirá que “sólo en el exilio se da uno cuenta en qué medida el mundo ha sido siempre un mundo de exiliados”).

En su primera infancia los animales aparecen sólo en los cuentos de sus nanas, como animales fantásticos. Los recupera pronto, en la Viena de las primeras décadas del siglo XX, donde otro adolescente, Konrad Lorenz, algunos años más joven que él, se encuentra estudiando ciencias naturales y cuya aportación será la etología com-

parada, la conexión hombre-animal, hombre-naturaleza. En *La provincia del hombre* Canetti lamenta que en la historia se hable tan poco de los animales y en su obra recurre frecuentemente a la analogía hombre-animal para subrayar de manera grotesca la falta de lo animal en el hombre, la negación del cuerpo compuesto de múltiples individuos que el ser humano rechaza a favor de una identidad fija. El hombre está perdiendo mucho del vigor, de la vitalidad animal, se ha alejado demasiado de la naturaleza y ya no existe una ecuación entre inteligencia e instinto. La insistencia de Canetti en la falta de unidad entre naturaleza y civilización nos recuerda a C.G. Jung, quien sostiene que “el proceso de civilización consiste en una progresiva sumisión del componente animal presente en el ser humano”, es decir, en “un proceso de domesticación”. Según Canetti, hay que esforzarse en ser animal. “Cada vez que se mira a alguien con atención”, dice, “se tiene la impresión de ver en su interior a un animal que se burla de nosotros”. Es decir, lo animal que el hombre rechaza se venga y asoma de manera irreverente y grotesca en las fisonomías de sus protagonistas, desfigurándolas en una mirada desencajada, en una mofa siniestra, en el modo de andar. En *Auto de fe*, Kien se enjaula en su departamento y anula toda capacidad de metamorfosis. Es un “marabú de largas piernas”, pero las patas del animal le sirven únicamente para trepar por sus libreros y correr de uno a otro. Sólo el sabio Confucio, uno de los pocos seres que mantiene una relación equilibrada entre cuerpo, vida y pensamiento, conserva nítido, claro y abierto el pareci-



Edvard Munch, *La tormenta*, 1893

Canetti persigue el mismo anhelo de inmortalidad presente en los mitos antiguos, aquel deseo inasequible que desde siempre ha obsesionado lo imaginario de la humanidad.

do con el simio. He aquí la maravillosa aparición de Confucio quien avanza de manera tranquila y sosegada hacia Kien que lo insulta: "...bajo sus cejas brillaron dos antiguos ojos negros, llenos de sabiduría como los de un simio".

Elías Canetti, de familia judía sefardí, nació en una ciudad "fronteriza", "periférica" de Europa, una ciudad búlgara del Danubio bajo que mira al continente como si estuviera situada fuera de ella: "cuando alguien remonta el Danubio hacia Viena, se dice que se va a Europa". El lugar de su nacimiento tiene una importancia incalculable. Su lejanía de Europa es privilegiada ya que posibilita y propicia la objetividad, la imparcialidad que protege a la gente de los orgullos y los odios nacionales, causantes de las guerras. "Rustschuk —dice Canetti— es una ciudad maravillosa para un niño. Allí vivía gente de las más diversas procedencias; en un mismo día se podían escuchar siete u ocho idiomas, lo que permitía la convivencia a pesar de la diversidad." En *La provincia del hombre* Canetti sostendrá que el conocer varios idiomas es una forma de no estar limitado a una identidad fija. El escritor búlgaro sabe que la obsesión por la identidad, por la pureza, ha causado las mayores ruinas.

Por parte de padre pertenece a una familia de comerciantes ricos de lejano origen español y de habla ladina, una forma de supervivencia del castellano que los sefardíes hablan desde su expulsión de España, a la que siguen considerando su patria. Su familia materna, Arditti —proveniente de Liorna, Italia—, dispone de pasaporte italiano y está bajo la protección de Italia. Menciono esto para subrayar que Canetti es el fruto de muchas mezclas de las que está orgulloso y que, al mismo tiempo, lo llevan a rechazar los principios de identidad y diferencias nacionales en pos de la unidad universal. Ese mundo lejano es cálido, abierto y vital. En él, hombres y mujeres diferentes se amalgaman en una cohesión sorprendente. La "mentalidad de los españoles", que Canetti dice haber recibido a través del ladino y de los viejos romances ibéricos, convive con el amor por el mundo balcánico, sobre todo por los rumanos (la nodriza que lo amamantó fue rumana). Ama a los turcos y llega a aceptar lo "todesco", palabra cargada de sarcasmo con la que se les llama a los asquenazi —los judíos alemanes—, contra quienes su abuelo lo pone en guardia: hay que evitar cualquier tipo de alianza con ellos.

Su mundo es, pues, un crisol de cosas y seres aparentemente irreconciliables, en el que "todo cabe y nada es rechazado". Nunca me cansaré de subrayar este aspecto que no deja de ser milagroso para quienes han vivido la guerra y conocido los odios de raza.

En el mundo cálido, patriarcal de Rustschuk, se mueve Eliaschicu durante los primeros años de su vida que lo marcarán para siempre. Con los cuentos de sus nanas rumanas y búlgaras, llenos de lobos, licántropos y vampiros, desarrolla una fantasía desbordante. Es un niño precoz, terco, hipersensible, fácilmente excitable, seguro de sí mismo y prepotente, orgulloso de ser el primogénito y de ocupar un lugar importante en las fiestas judías. Sin embargo, a pesar de sus furias repentinas, es un niño lleno de amor por todo y para todos y los acontecimientos que presencia y que vive confluirán en su obra. Todos los viernes, por ejemplo, la puerta de la casa de su abuelo se abría de par en par para dejar entrar a la comitiva de gitanos encabezada por un patriarca ciego, "un hermoso anciano de cabellos blancos que caminaba, apoyado en las dos nietas mayores, vestido de trapos multicolores". Aquí inicia su predilección hacia los ciegos, que carecen de la vista pero son todo oídos, y a esa imagen permanecerá fiel. (Creo que no hay ningún escritor que permanezca tan tercamente ligado a las pasiones de su infancia.) En *Auto de fe*, su única novela, es determinante la influencia de la picaresca española con su larga lista de enanos astutos, jorobados, judíos conversos, pícaros y maleantes de nuestro tiempo que intrigan a la sombra de una iglesia, pero faltan los ciegos. Los ciegos nunca serán personajes demoniacos, como el enano jorobado Fisherle, en quien convergen, en una síntesis genial, los encuentros de Elías niño y adolescente con personajes de su mundo real, de la tradición literaria y también figurativa, a través del lenguaje expresionista que absorbe del pintor Grosz, cuyo encuentro en Berlín será decisivo para Canetti.

Entre los tantos episodios de su infancia, será definitivo su contacto, a los tres años, con la masa, a la que dedicará más de treinta años de estudio para "desenmascarar" al poder, y cuyo resultado es *Masa y poder*, una obra imprescindible para entender los fenómenos de masa del siglo xx. En *La lengua absuelta* relata el día del cometa ante cuya expectación Eliaschicu siente algo del miedo que poseía a todo el mundo:

La espera se prolongó y todos permanecían apretados, unos junto a otros. No veo entre ellos ni a mi padre ni a mi madre, no veo por separado a ninguno de los que regían mi vida. Sólo los veo a todos juntos, y si después no hubiera utilizado con tanta frecuencia el término, diría que los veo como una masa, una masa paralizada por la expectación.

Esta primera sensación infantil de perderse en la masa, de hacerse uno con ella, se repetirá años después en Austria, el día de la manifestación por el asesinato de Rathenau y el día del incendio del Palacio de Justicia de Viena. La descripción del levantamiento del 15 de julio de 1927 es de una fuerza visual impresionante. Al saber de la sentencia que absolvía a los asesinos de varios obreros, los trabajadores, simultáneamente y sin cabezillas, se dirigen al Palacio de Justicia y le prenden fuego. La policía tiene la orden de disparar y mata a noventa personas. De este episodio nacerá también el protagonista de *Auto de fe*. El “hombre de las actas”, que sólo se preocupa por salvar los archivos en llamas mientras alrededor de él caen hombres muertos. El “hombre de las actas” se transformará en el sinólogo Kien, “el hombre de los libros”.

Han transcurrido 53 años —dirá Canetti— y aún siento en mis huesos la emoción de aquel día... Un sentimiento unitario fundía a todos en la masa. Me convertí en una parte integrante, diluyéndome completamente en ella, sin oponer la menor resistencia a cuanto emprendía.

Es el instinto gregario: inmerso en la masa el individuo padece una alteración total de su conciencia, pierde su identidad y se inmerge en ella. Todas las jerar-

quías —de origen, de clase, de cultura, de profesión— que distancian al individuo de los demás, desaparecen en la masa, en ella caen todas las diferencias y todos se vuelven iguales. Sólo en la masa el individuo pierde el miedo a ser “tocado” por los demás y por lo desconocido. En un estado de embriaguez —mitad delirio, mitad parálisis— que acrecienta sus posibilidades vitales, el individuo se integra a una unidad superior, la masa, olvidándose de sí mismo, “en un altruismo absoluto”. Sin embargo, sobre la masa se instaura el poder, con su capacidad de manipularla, fascinarla y suscitar el delirio colectivo, tal como lo experimentó Alemania durante el nazismo.

Canetti sostiene que así como hay un instinto individual hay un instinto de masa y cuestiona a Freud, quien habla de ese fenómeno asombroso “desde afuera”, sin haberlo conocido “desde adentro”. Critica su *Psicología de las masas*, en la cual Freud habla de cosas que estudió a través de fuentes externas y que no puede comprender porque “toda la vida sólo había estudiado procesos que acontecían en el individuo aislado”. Y para conocer a la masa, hay que conocer al individuo, es decir, saber lo que es el aislamiento extremo, pero al mismo tiempo, haber tenido alguna experiencia con la masa: ¿Y cómo podía hablar de masa, de iglesia, de ejército, alguien que no había tenido ninguna experiencia con ellos?

El instinto de masa está en permanente oposición con el instinto del individuo, pero es más fuerte que él, porque ese resorte de la historia existió antes que el individuo, y en éste siempre queda latente el impulso —que es frenado sólo por la cultura— de alcanzar esa especie animal que es la masa y perderse en ella. La humanidad existía como masa antes de que ésta fuera inventada —y edulcorada— en el campo conceptual. La



Edvard Munch, *Madre muerta con niña*, 1897-1899



Edvard Munch, *Primavera*, 1889

masa, dice el psiquiatra Georges en *Auto de fe*, rebulle en nosotros “como un animal monstruoso, salvaje, abrasador, túrgido de humores, en las profundidades de nuestro ser, más profundo que las madres...”.

LOS DESPLAZAMIENTOS

Cuando en 1911 la familia Canetti abandona Bulgaria para trasladarse a Manchester, Inglaterra, Eliaschicu tiene cinco años. Ha recibido de su tierra natal un sello definitivo, ha absorbido las fuerzas vitales primigenias y está listo para otras etapas necesarias en su formación. En Manchester, el amor por la lectura explota en una pasión desaforada —todo es desmesura en él, desmesura y equilibrio a la vez— y en la insaciable y furiosa sed de saber que lo acompañará toda la vida. Bajo la guía del padre lee de todo en ediciones para niños: Grimm y Shakespeare, Dante, el Quijote, Robinson Crusoe, etcétera. Lee los libros de veinte a cuarenta veces y se los aprende de memoria. Además, es en Manchester donde precisa su odio al dinero a través del tío materno, la figura del éxito, quien pretende que Elías sea un rico comerciante. Al año de estar en Manchester su padre muere, no sin dejar a Elías, aterrado con los proyectos de su tío, un tierno legado: “Serás lo que tú quieras...”. Al contrario de lo que se acostumbra, que los primeros años pertenezcan a la madre y luego interviene la figura del padre para modificar las “blanduras” maternas, Elías vive los primeros años muy cerca del padre, y lo prefiere a su madre.

La señora Canetti, que nunca se repondrá de la muerte de su esposo, se traslada con sus dos hijos al continente. Empezará entonces una serie de desplazamientos cada tres años. Estos cambios expondrán al pequeño y luego al adolescente Elías a impresiones intensas y contrastantes. Cada nuevo lugar, por extraño que le parezca al principio, termina por conquistarlo gracias a su receptividad, gracias, como él dice, “a la huella que en mí dejaba y a sus incalculables significaciones”. Dirá que es muy posible que cada periodo de su vida sea el más importante y “que contenga en sí a todos los demás”. La madre le ayudó a “abarcar tantas cosas y tan contradictorias”, y no sólo a aceptar la heterogeneidad y la diversidad, sino a hacerle entender que lo aparentemente incompatible podía ser al mismo tiempo válido y podía sentirse sin miedo, porque eso era “la verdadera gloria de la naturaleza humana...”. La muerte del padre fue, en cierto sentido, providencial para el “sobreviviente” Elías, y quizá de ello nace un sentimiento de culpa del que puede haberse derivado en parte su concepción de la supervivencia. Esa muerte llega en el momento preciso para que la madre pueda dedicarse única y exclusivamente al hijo, sin que nadie se interponga entre ellos. La señora Canetti se dedica a la educación de Elías y con él prosigue las conversaciones que solía mantener con su esposo. Empieza así la segunda etapa de su infancia. Tiene siete años y asume el lugar paterno con mucha energía. Se convierte en el “custodio” de la madre y no la abandona ni por un instante por temor a que se suicide. Camina solemnemente asumiendo el papel de adulto con indumentaria de niño: un pequeño Edipo patético.

LA MADRE

La señora Canetti es el personaje central de *La lengua absuelta*. De ella Canetti deja un retrato estupendo, inolvidable, escrito con la apasionada adoración de un amante, y páginas extraordinarias sobre las veladas en las que juntos leen a Schiller en alemán y a Shakespeare en inglés. Cuando su madre se entusiasmaba Elías sabía que la velada se prolongaría.

Ya no importaba que me fuera a dormir, le costaba tanto separarse de mí como a mí de ella. En aquellos momentos me hablaba como a un adulto [...] Por encima de todo le gustaba hablar de lo que le había llegado de manera directa, sin resistencia, y a esto se entregaba por completo. Las aletas de su nariz temblaban con vehemencia y sus grandes ojos grises no me miraban ni se dirigían a mí [...] Cuando se emocionaba, yo sentía que le hablaba a mi padre y tal vez, sin sospecharlo, yo me convertía en él [...] Cuando callaba, se ponía tan seria que no me atrevía a pronunciar palabra. Cuando, en silencio, se pasaba la mano por la amplia frente, a mí se me cortaba el aliento. No cerraba el libro, lo dejaba abierto, y así se quedaba el resto de la noche. Cuando nos íbamos a dormir, no decía las frases acostumbradas: que era demasiado tarde, que yo debería estar en la cama, que debía levantarme temprano, que mañana hay clases [...]; parecía haber suprimido lo que era su repertorio materno.

Acerca de esas veladas Canetti concluye:

Me es imposible reproducir estas conversaciones en detalle; en buena medida forman parte de mí. Si existe una sustancia espiritual que impregna los primeros años de vida, a la que uno se refiere constantemente y que no abandona jamás, ése es mi caso.

Y de su madre dice:

Tenía una fe ciega en ella, los personajes sobre los cuales me interrogaba llegaron a imbricarse tanto en mi vida que ya nunca los pude apartar. Puedo tomar distancia con respecto a cualquiera de las influencias posteriores que recibí. Pero esos personajes configuran conmigo una unidad compacta e indisoluble. Desde entonces, es decir, a partir de los diez años, esto se articula en mí como una especie de dogma: que estoy hecho de mucha gente de la que no estoy en absoluto consciente.

Y concluye: “Me fui formando a partir de lo que ella me decía de sí misma”.

La pasión hacia su madre lo acompañará hasta la adolescencia, una pasión saturada de celos, de esos celos que en *Poder y supervivencia* llama su “forma privada de

pseudo-poder” y que vive como parte de su naturaleza desde una “época tan temprana que sería falso esconderla”. “Han resurgido —precisa con franqueza— cada vez que alguien me ha resultado importante y no han sido pocos los que han sufrido sus consecuencias”. De hecho, de ese vínculo con el hijo, tan fecundo para el futuro escritor, la madre salió aniquilada.

Mis celos se convirtieron en algo rico y versátil en la relación con mi madre. Me hicieron posible luchar contra alguien que era superior a mí en todos los sentidos: más fuerte, más sabio y también más altruista.

Se podría concluir que con su madre tuvo el aprendizaje para enfrentarse a las relaciones humanas que serían siempre luchas por la autoafirmación o el poder, el instinto de dominio sobre el otro, abusivo y destructor porque tiende a debilitar la independencia, la integridad y la fecundidad de quienes están sometidos, en una palabra, detienen su metamorfosis.

“Se apegaba tanto a mí porque no conocía a nadie que estuviera a su altura... Si hubiera conocido a un hombre como Busoni —se refiere al gran compositor que vivía en Zurich, cerca de ellos— hubiera sido mi fin.” Pero el designio misterioso que presidía el destino de Canetti no permitió que su madre se acercara a alguien “a su altura” y se alejara de su tarea maternal. Por otro lado, el pequeño Elías estaba allí, vigilando que no hubiese intrusos. Su odio contra los pretendientes de su madre es tenaz y violento. No sabe todavía “lo que pasa entre hombre y mujer”, pero vigila para que “no ocurra nada”. En una ocasión en que la familia insiste en que la señora Canetti se case, Elías, que está espionando tras la puerta, irrumpe en la sala amenazando: “Si te casas me tiro por el balcón”. Son episodios que, por cómicos, no hacen olvidar las consecuencias trágicas en la vida de su madre, dedicada exclusivamente a la educación de sus hijos. Elías se siente con el derecho —son sus palabras— de ejercer la más estricta vigilancia sobre su madre para que nada ni nadie interfiera entre ellos.

Por subyugado que me tuvieran sus pasiones, no hubiera dejado pasar ni una sola entonación falsa. No era presunción, sino confianza la que me daba derecho a ejercer esta vigilancia y no titubeé un instante en *saltarle encima* no bien barruntaba una influencia extraña (las cursivas son mías).

Cuando finalmente la madre encuentra a alguien “a su altura”, el genial antropósofo Rudolf Steiner, quien sin ser arquitecto proyectó y construyó en Suiza el famoso Goetheneum, Elías le *salta encima* usando las armas de la astucia. Steiner atraía en aquel momento la atención de muchos artistas y escritores europeos

(entre ellos Kafka), y la señora Canetti empezó a asistir a las conferencias del filósofo austriaco sobre Goethe, a quien ella amaba mucho, y a hablar del poder hipnótico que ejercía sobre el público. Elías temió que su aparición se entrometiera en la relación con su madre:

Steiner era un poder que me era completamente extraño, del que no había oído ni leído nada: había aparecido de manera tan repentina que tuve la impresión de que todo cambiaría entre nosotros [...] Impedí que sus ideas arraigaran en ella [...] Sólo podía hacer una cosa: separarla de estas cosas [...] De esta manera sacrificó a Rudolf Steiner por mí.

En fin, la madre es la “presa viva”, el “botín de guerra” al que Elías se aferra y que suelta apenas ha interiorizado sus fuerzas —ese “maná” de los pueblos primitivos que estudia en *Masa y poder*— y está en condiciones de marchar solo. Ella actúa como instrumento, como intermediaria, hasta que el hijo, habiendo sacado provecho de sus fuerzas, se aleja.

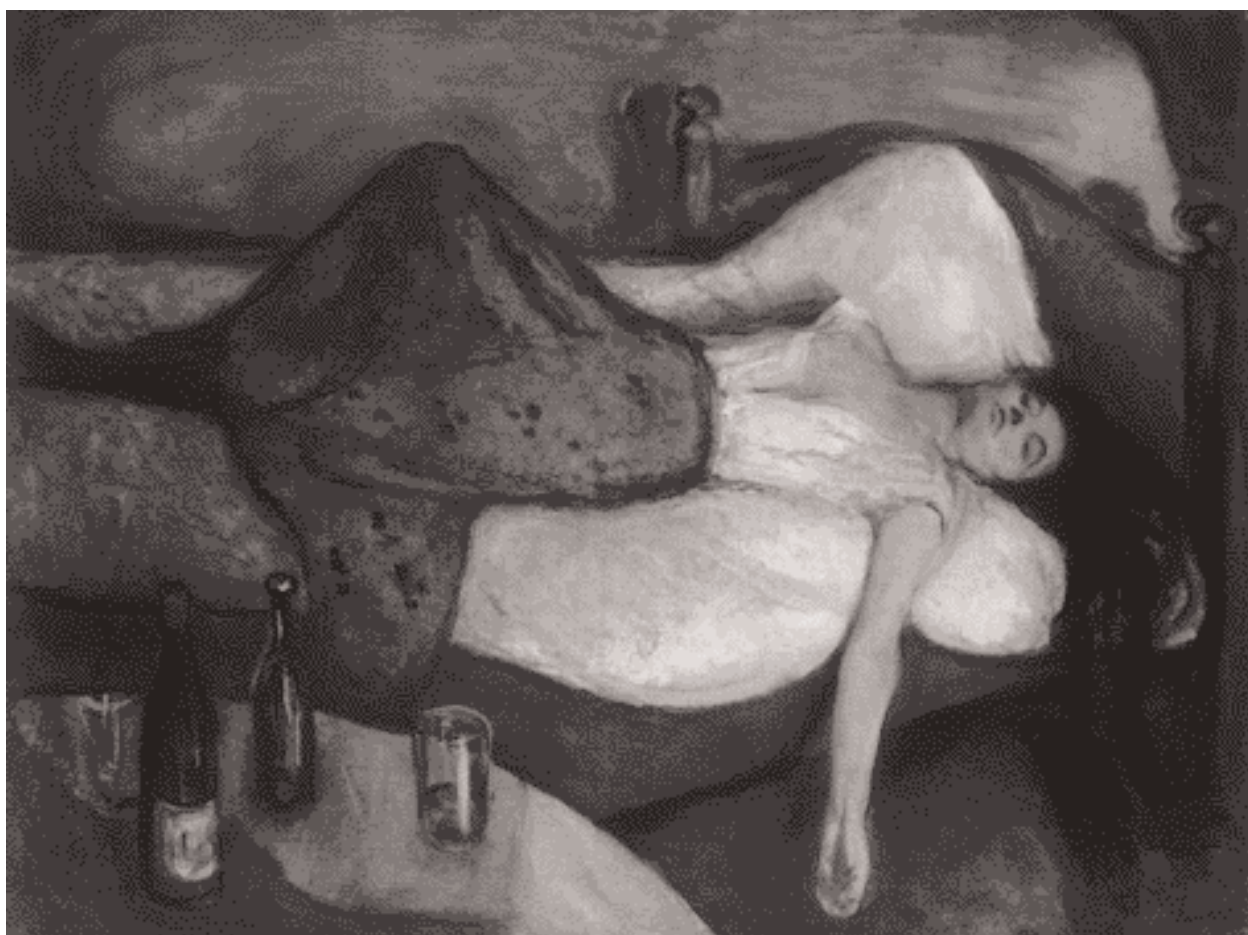
Los Canetti se trasladaron a Viena en 1913, después de una breve estancia en Suiza en la que Elías aprendió alemán, obligado por la señora Canetti a un *tour de force* francamente excesivo y hasta cruel para un niño.

Nací —dice Elías— bajo la influencia materna de la lengua alemana, y fue precisamente por el pasmo de este

nacimiento que surgió en mí la pasión que me ha unido a ambas. La lengua alemana y la madre son en el fondo una misma cosa.

Los tres años que permanecieron en Viena fueron fundamentales para el pequeño Elías, que entra en contacto con la mitología griega —por supuesto, Prometeo es la figura que más lo impresiona—, lee a Homero y su encuentro con Ulises es definitivo: “el personaje de quien más aprendí, modelo perfecto y substancial que se revelaba bajo muchas apariencias, cada uno y con su razón”, que entró “sin que nadie se percatara de ello en *Auto de fe* y cuyo significado implica una extremada dependencia de mí hacia él”.

La presencia de Ulises en la narrativa moderna no es una novedad, su mito ha penetrado en ella *sub specie temporis nostri*, pero en Canetti es menos ostensible que en un Fielding o en un Joyce. Canetti integra el Ulises homérico con el Ulises dantesco transfiriéndolo al mundo de sus personajes. Lo que admira del héroe griego es su capacidad de moldearse a la realidad siempre cambiante, su flexibilidad en la lucha por la vida que le hace asumir el rostro adecuado para cada circunstancia. En efecto, el Ulises homérico es el prototipo del hombre occidental, la encarnación de aquella *metis*, forma peculiar de la inteligencia griega, viva pero no superior a la media, hecha de astucia, cálculo, sabiduría, paciencia, audacia, prudencia, en fin, la capacidad de adaptarse a la



Edvard Munch, *El día siguiente*, 1894-1895

A la especialización, Canetti opone la metamorfosis, la capacidad de no quedar limitado a uno solo de los mil rostros que componen al ser humano, sino de realizarse en todos ellos por medio de un vaso comunicante que los enlace; es decir, la capacidad de ser todos esos “otros”.

realidad siempre en movimiento y al azar de lo imprevisible sin dejar nada al azar. La *metis* tiene pues una complejidad semántica con la que sólo puede confrontarse la “virtud” del príncipe de Maquiavelo: una inteligencia fluida, cambiante ante cualquier imprevisible. Resulta por lo tanto sorprendente que Ulises haya podido servir a Canetti de modelo para la metamorfosis en el sentido que él le da: la posibilidad de realizar la multiplicidad del propio ser; en este sentido la metamorfosis no es transformismo, adecuación práctica a las circunstancias y a las pruebas de la vida, sino transformación interior, obediencia, fidelidad a la multiplicidad del propio ser. Ahora bien, el proteico Ulises de la *Iliada* se distingue por su sentido común, por su sangre fría, por su habilidad más que por la sabiduría y la grandeza trágica de un Aquiles o de un Héctor. Su metamorfosis es exterior, formal y no sustancial. Después de tantos viajes y tantas aventuras, a su regreso a Ítaca, como bien dice Edmund Wilson, sigue siendo “el mismo que había dejado Ítaca veinte años antes”. Por supuesto, una figura literaria —así como cualquier figura histórica— llega transformada por las interpretaciones que se han venido acumulando a su alrededor a lo largo de los siglos y, por supuesto, por la fantasía individual del escritor.

En *Auto de fe* los atributos de Ulises, aquellos que se articulaban en equilibrio en la personalidad central del héroe griego, no se unifican todos en una “cabeza”, como dice Canetti, sino que pierden su unidad y se escinden en varios personajes. En dos monstruos: por un lado, en el sinólogo Kien, “una cabeza sin mundo”, la sed del saber por el saber, que cree en el conocimiento puro, “no intencionado” y nos remite precisamente al Ulises de Dante; por el otro, en el enano Fischerle, la astucia diabólica al servicio de su mezquino interés, el fraude y el engaño (hay que recordar que el Ulises de la *Iliada* no fue “la flor de los caballeros”, y que engañó al héroe Palamedes, de hecho Dante lo pone en el canto xxvi, entre los fraudulentos). Y, finalmente, encontramos a otro Ulises: el generoso psiquiatra Georges, hermano de Kien y médico en una clínica para enfermos mentales. Georges es el “mundo en la cabeza” con la capacidad camaleónica de adherirse al otro y, sin embargo, no deja

de ser un “monomaniaco” que dedica su interés y amor exclusivos a los locos y vive sólo de ellos, así como Kien vive sólo de sus libros. Significativa es la conclusión a la que llega Georges cuando dice a Kien: “Si nosotros dos, tú y yo, pudiéramos fundirnos en una sola persona, nacería un ser espiritualmente perfecto”.

Por la ley del tali3n, el indefenso Kien, dañino sólo para sí mismo y sin embargo responsable porque, sometido a la abstracción, encontrará su infierno en su contraparte, Therèse —monstruoso personaje que parece salir de los cuadros de Grosz o de Otto Dix—, sometida al monstruoso materialismo de los instintos. A propósito de Therèse, se ha dicho que Canetti está animado por un odio excepcionalmente inventivo respecto a la mujer. No me parece así, utiliza ese mismo odio inventivo para dibujar la terrible y no menos siniestra figura del portero Benedikt Pfaff, padre incestuoso y verdugo de su esposa e hija, antecesor del sádico nazi de los campos de exterminio. Digamos que la delirante “misoginia” de Kien es un aspecto o el símbolo manifiesto de su rechazo al mundo, a la realidad.

El peligro más grande para el hombre que no quiere inmiscuirse con la realidad es cierto tipo de mujer. Cuando elige a la mujer, si es que lo hace, es en razón de su “inocuidad”, para que no le estorbe en su mundo de abstracciones. Por eso, muy a menudo, las ignorantes amas de llaves se transforman en esposas de hombres como Kien, y no siempre resultan inofensivas porque pueden sacar horribles garras capaces de destrozarse una vida. Pero otra ley del tali3n cae sobre el pobre y desarraigado Kien: encerrado en el culto y en el ejercicio del saber, desdeñoso de la realidad, incapaz por ende de conocer a la gente, encuentra su infierno en la realidad desfigurada, monstruosa y demoleadora del hampa.

VILLA YALTA

Después de tres años en Viena, la familia Canetti regresa a Zurich, y otras experiencias se añaden de manera indeleble a las ya recibidas. Los maestros y los compañeros amplían la experiencia de Elías y el recuerdo de

esta ciudad lo acompañará para siempre. Entre sus maestros suizos aparece la figura patética y “siniestra” del joven maestro Jules Volvier, sobreviviente de un grupo de estudiantes muertos en una excursión, y que, si bien inocente, muestra en la cara desfigurada por una cicatriz la marca indeleble de Caín. Se configura a muy temprana edad la concepción canettiana de la supervivencia.

Cuando la madre, al internarse en una clínica, lo deja en Villa Yalta, una casa de huéspedes en la cual viven exclusivamente mujeres, a las que ella desprecia, Elías libera “fuerzas que habían estado atadas por mucho tiempo”; siente cada experiencia nueva físicamente, como una dilatación corporal, una liberación de límites y fronteras. Empieza a ver con ojos críticos la relación con su madre: “No sólo sabía cada uno lo que el otro hacía, sino que percibía sus pensamientos, y lo que daba a este entendimiento consistencia y felicidad, era también su tiranía”. La madre,

habiéndose decidido a dedicarnos su vida por entero, no toleraba ninguna influencia externa importante. Al querer preservar a sus hijos de las influencias externas, no se daba cuenta de que ella misma se convertía en la fuente última de todos los dictámenes. Yo le creía ciegamente y, en todo lo trascendental y crucial, esperaba su pronunciamiento como otros esperan el de un dios o profeta.

En Villa Yalta se acerca a la naturaleza, a los animales, aquellos seres carentes del poder opresor del ser humano quizá porque viven sin palabra. En fin, las vivencias lejos de su madre son tan decisivas como las que había compartido con ella. Se acerca al arte y descubre la pintura —que la madre desconoce. La florentina prefigura

y, en cierto sentido, imprime un sello en su obra futura. Ghiberti y Miguel Ángel serán sus “maestros de constancia”. El primero había empleado veinticinco o treinta años de su vida trabajando en las puertas del Bautisterio de Florencia; el segundo era el ejemplo de una resistencia heroica ante el poder de los papas y es quien, además, lo acerca a la Biblia que le repugna por aversión a su abuelo que la leía. Los dos florentinos le enseñaron “cuán creativa puede ser la obstinación cuando va unida a la paciencia”. Cuelga en la pared de su recámara los frescos de la Sixtina, que lo acompañarán por muchos años. Ahora sabe que uno puede dedicar la vida entera a una sola obra: “Menos de cinco años después yo también encontré —comenta— la obra a la cual quise dedicar mi vida entera”. Se trata de *Masa y poder*, donde se propone conocer el “enigma de los enigmas” —la masa— y desmascarar el poder que de la masa se alimenta. Después, en Berlín conocerá, a través de Grosz, la pintura expresionista a la cual se entrega

sin resistencia alguna, como si fuera la verdad [...] Me gustaba que fueran cosas irreverentes, terribles y despiadadas. Al ser cosas extremas las tenía por verdaderas. Ninguna verdad era para mí conciliatoria...

De todos los intereses que adquiere lejos de su madre, ella no aprueba ninguno, quizá por no haberlos compartido con él. Mientras la relación se mantiene por correspondencia, las cosas continúan aparentemente bien: “Tras las cartas puede uno —dice Canetti— con un poco de astucia, esconderse fácilmente”, recurrir a la disimulación. Empieza un juego parecido al que hemos visto analizado por él mismo en *El otro proceso de Kafka*, en la relación Kafka-Felice Bauer. Pero, después del distanciamiento con su madre, la unión termina de manera violenta y explosiva, a causa —por supuesto— de un libro. En la riña que concluye la relación, la señora Canetti se transforma en una furia aniquiladora, destructiva, que echa por la borda todo lo que ahora absorbe a su hijo. Por un momento recordamos todas las asociaciones que Elías había hecho de su madre con Medea. La señora Canetti llega a insultarlo, lo apoca, denigra su pasión por la ciencia y su incipiente amor por las plantas y por los animales.

“¿Por qué estás en el mundo? ¡Masaccio y Miguel Ángel! ¿Crees tú que el mundo es eso?” “¿Cómo puedes llegar a ser hombre con esa sed de conocimiento que te absorbe cada vez más?” Refiriéndose a los artistas que interesan a Elías, le objeta: “Tú te contentas con mirarlos y con ello te ahorras todo lo que podrías experimentar por ti mismo. Es el peligro del arte”. Y después: “Tú no tienes el menor derecho a despreciar algo ni a admirarlo. Primero tienes que saber lo que realmente sucede en el mundo. Tienes que vivirlo personalmente”. Pone en



Edvard Munch, *Muerte en la habitación*, 1895

duda la autenticidad de Elías, su carácter; advierte el peligro de que el hijo se convierta en una “cabeza sin mundo” (será el título de la primera parte de *Auto de fe*), en un “bibliófago” —uno de los divertidísimos cincuenta personajes del mismo Canetti, los monomaníacos que la cultura moderna ha producido—, o en una rata de biblioteca, como el sinólogo Kien que vive enjaulado en un departamento cuyas ventanas manda sellar, no sólo para dar espacio a sus veinticinco mil tomos —gracias a los cuales termina gastando todo su patrimonio, al igual que Don Quijote, quien vendía sus tierras para comprar los libros de caballería—, sino también para no caer en la tentación de mirar hacia afuera, evitando la luz, los árboles, el espectáculo de la vida, anulando así cualquier capacidad de metamorfosis.

LA RUPTURA CON LA MADRE

Elías siente las palabras de su madre como un latigazo. Perplejo, lastimado, busca frenarla. Sin embargo, se da cuenta de que sus reproches no carecen de fundamento. Ya en Villa Yalta —en las primeras polémicas sostenidas fuera de su casa, con la brasileña Trudi Gladosh— toma conciencia de los peligros que acarrea el “saber muerto” y de que el saber por el saber se acompaña con la sed de poder o la oculta. Reflexiona sobre la naturaleza del saber, sobre su propio empeño en ser el primero de la clase, que atribuye a la compulsión por hacerse valer ante su madre; compulsión que tuvo durante mucho tiempo y que incrementó, como él mismo dice, su “vitalidad natural”. “Intuía —dice— cuán injusta era conmigo y cuánta razón tenía.” Y le lanza un reto: “Mi saber no será un saber muerto, haré algo con él que sea para mí y los demás”.

En 1930 y 1931 (tenía apenas veinticinco años) escribe *Auto de fe*, una de las grandes novelas del siglo XX, obra de exorcismo, en cuyo protagonista —el sinólogo Kien, *alter ego* virtual de su autor— Canetti proyecta lo demoníaco del saber que lo amenazaba tan de cerca. La portada del libro, a cargo del pintor y escritor Alfred Kubin (también amigo de Kafka), fue genial: un sapo, evidentemente Thèrese, sobre una montaña de libros. Hay que señalar que durante los años en que Canetti escribe *Auto de fe* —el caso límite del intelectual burgués encerrado en su torre de marfil—, en Europa se presenta un fenómeno totalmente contrario: la participación generalizada de la inteligencia europea en la vida política, una participación ya no teórica sino activa y militante a favor del fascismo o del bolchevismo, fenómeno que Julien Benda analiza, criticándolo, en *La trahison des clercs*, de 1928.

Auto de fe será la única de las ocho novelas que el escritor búlgaro planeaba escribir. Es una comedia humana de la demencia moderna, cuyos personajes debían



Edvard Munch, *Junto al lecho de muerte*, 1895

ser “extremos”, presentados en todos sus excesos, y “cuya linfa secreta” confluyó no sólo en *Auto de fe* sino también en su teatro, conservando bajo una fisonomía grotesca su esencia trágica y demoníaca.

Canetti dedicará el resto de su vida a *Masa y poder*. En esa obra, dice con satisfacción en *La provincia del hombre*, ha logrado “agarrar por la garganta a este siglo” y desenmascarar “desde adentro” el poder que “se ha convertido en el problema más urgente y más aterrador de nuestro tiempo” (*El otro proceso de Kafka*). Tendrá palabras muy duras en contra de la ciencia contemporánea que “se ha traicionado a sí misma, volviéndose un fin en sí y una religión, una religión del exterminio [...], “un poder ya delirante y adorado de la manera más descarada”, que debería de ser puesto “bajo la soberanía de un impulso superior que, sin destruirla, la baje a la condición de instrumento...”.

Los roces con su madre marcan el fin de la adolescencia de Elías y la pérdida del paraíso, porque cuando está convencido de que su estancia en Suiza es definitiva, la madre lo expone otra vez a un brusco cambio y se transfiere con la familia a Frankfurt, para que él conozca la vida difícil de un país que ha perdido la guerra. Deja Suiza no antes de haber vivido otra experiencia que completa su iniciación: en una excursión al valle de Lotschen, empieza esa sensibilidad por las voces que lo llevará a elegir el oído, el órgano del moralista, sobre el ojo, el órgano del esteta. “El oído, escribe en 1961, es, más que el cerebro, el sitio del espíritu.” El otorgar primacía al oído —comenta Susan Sontag— es un tema insistente en las últimas obras de Canetti. Implícitamente, el escritor está reafirmando el antiguo abismo entre la cultura judía auditiva que se opone a la griega que es visual, por tanto estética. Afirmación muy drástica si pensamos que también los griegos otorgan importancia al oído. Sin embargo, hay que reconocer que para los griegos, al contrario de los judíos que tienen un acceso innato, inmediato al

¿Ha superado Canetti enteramente la influencia de la madre, o ésta ha determinado su camino, desviándolo del proyecto de narrador que se había propuesto?

oído, la ceguera es una condición necesaria para llegar a él, para poder escuchar la voz interior sin dejarse distraer por el órgano de la vista que en ellos prevalece (Homero, los aedos y el adivino Tiresias son ciegos).

Canetti da, pues, un valor preeminente a la palabra, pero al mismo tiempo lamenta el hecho de que no haya mayor ilusión que la del lenguaje. El lenguaje, como comenta Magris, se ha vuelto una máscara, una cristalización del fluir de la metamorfosis, una negación de lo múltiple como medio comunicativo entre los hombres y además la deformación de la lengua ha conducido al caos de las “figuras separadas”. Cada ser humano, dice Canetti, posee una fisonomía lingüística que lo diferencia de los demás, pero esta fisonomía se ha vuelto una “máscara acústica” que lo distingue dando sólo la de una individualidad y una personalidad de hecho inexistentes. Los seres humanos se hablan pero no se entienden y el diálogo entre ellos se ha transformado en un monólogo paranoico, un “ruido acústico”. Se podría objetar que Canetti —y no sólo él— denuncia la incommunicabilidad del lenguaje a través del mismo lenguaje que cuestiona. El hecho es que el escritor búlgaro cree en la fuerza del arte y de la poesía que son capaces de “oír”, percibir y tener acceso a lo que el ser humano es, detrás de las palabras. Por lo tanto, la responsabilidad del escritor es la de destronar las palabras para, y lo cito, “entronizarlas luego con mayor aplomo”. Subraya así la relación profunda entre literatura y ética.

El escritor —dice— no puede dejar a la humanidad en los brazos de la muerte, debe enfrentarse a los emisarios de la nada. No arrojarás a la nada a nadie que se complazca en ella. Buscarás la nada sólo para encontrar el camino que te permita eludirla, y mostrarás ese camino a todo el mundo.

Canetti denuncia esa nada en una de sus pocas piezas teatrales, *La comedia de la vanidad* —“réplica legítima de la quema de los libros”—, escrita en 1934, cuando —es significativo— el fascismo se había ya consolidado en Italia y Hitler subía al poder. El tema es la relación del poder con la comunidad (“sólo lo que concierne a la colectividad —dice el autor— me parece digno de ser representado en teatro”). La pieza es, de hecho, una alegoría del yo colectivo reprimido por el poder. En un país indeterminado la autoridad prohíbe el uso de las imágenes y de los espejos so pena de muerte. El espejo es no sólo sím-

bolo de vanidad en muchas culturas, en la literatura es símbolo de conocimiento y por ende de identidad. El Estado justifica la prohibición con una instancia ética, la de mortificar al individuo en favor de la conciencia social; en realidad persigue otro fin, el de la aniquilación del rostro humano, la manipulación de la conciencia social en pos de una masificación fácilmente controlable. Y como a cada prohibición sigue siempre una transgresión, empieza el tráfico ilegal de los espejos y lo que el Estado logra es potenciar el yo reprimido y transformarlo en un yo hipertrófico, en un egocentrismo y narcisismo desahogados, en una pasión patológica. Toda la obra canettiana, dice Claudio Magris, denuncia la paranoica defensa del yo en contra de todo lo que amenaza su precaria y ficticia existencia, defensa que, sin embargo, lleva a la autodestrucción. Finalmente los protagonistas de la comedia terminan destruyendo los espejos que los reflejan. Se trata, como observa con sutileza Magris, de una extremada autodefensa del individuo que se aniquila, destruye su imagen para que no sea atrapada e inmovilizada por la autoridad; es decir, se autocancela con tal de sustraerse al poder. Al final de la comedia, el yo destronado desborda y explota en el grito paroxístico ¡yo, yo, yo!

LA VIDA NECESARIA

Después de la ruptura con la madre empieza la vida “necesaria” de Canetti, es decir, la determinada por sus propias exigencias interiores. La madre lo ha convertido en “una persona capaz de realizar todo lo que es natural”. Agotado su papel de intermediaria, de instrumento, la señora Canetti queda vacía y enferma, pasando de una clínica a otra. Pierde su grandeza trágica y cae bajo la influencia de gente ordinaria, de personas “que saben lo que es la vida”. Su menosprecio por la mujer la mantiene alejada de los grandes movimientos de emancipación femenina, que hubieran podido dar un contenido a su vida. Ahora sólo puede ofrecer lamentos y recriminaciones, como en general los hacen las mujeres una vez que han agotado su papel de inspiradoras, educadoras, salvadoras, etcétera. Repite como un *leitmotiv* que se ha sacrificado por un niño malagradecido y petulante. Cesa de ser su ídolo y desaparece de la escena de Elías. Lo que esto significa lo explica él mismo con una sinceridad asombrosa:

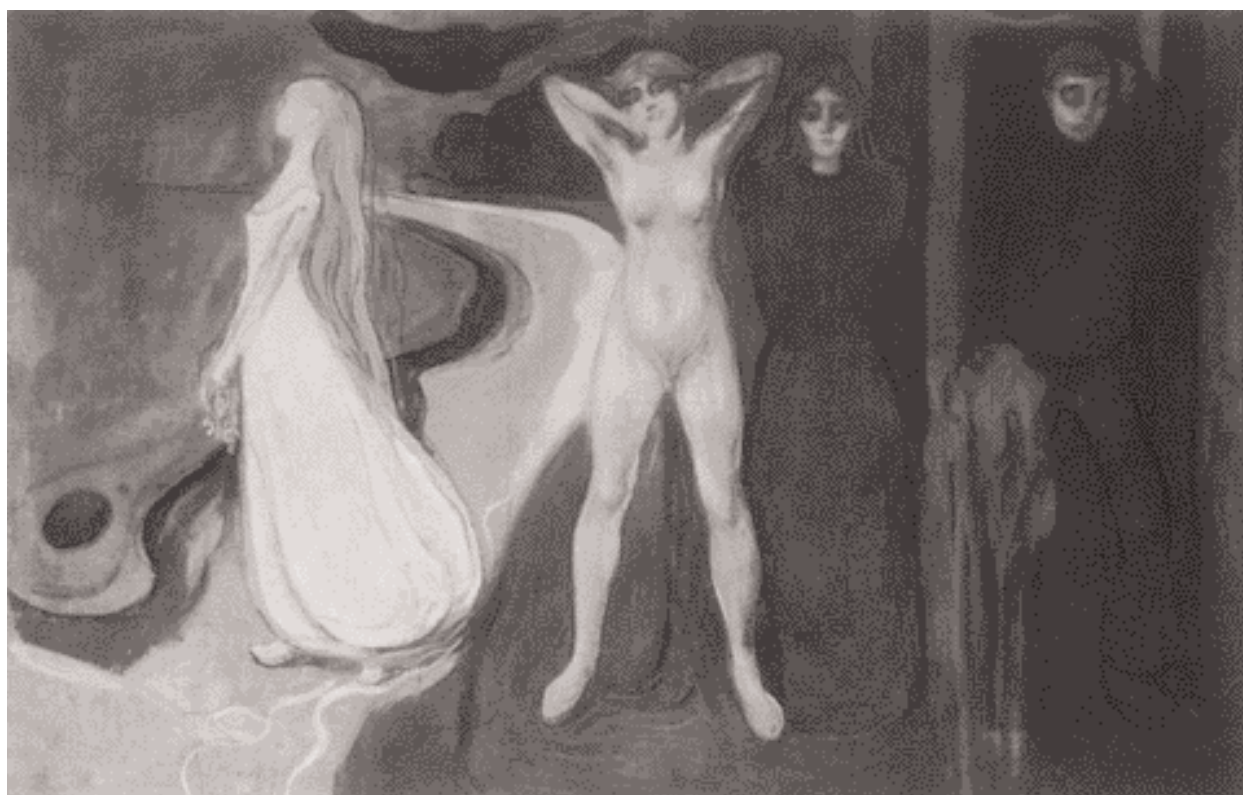
Somos caprichosos y arbitrarios con nuestros ídolos; no hacemos caso de su sensibilidad; existen para ser enaltecidos y derribados [...] Apenas un ídolo nos decepciona lo hacemos precipitar de su altura y lo hacemos pedazos sin titubear; no queremos ser justos: significó demasiado para nosotros.

La lucha de Elías por diferenciarse de su madre nos recuerda lo que sostiene Jung: la madre no es sólo el enemigo hostil, sino aquella que estimula al héroe para sus empresas, lo cual evidencia la complementariedad entre el arquetipo de la madre y el héroe. Jung se pregunta si la hostilidad del arquetipo materno no será una estratagema de la naturaleza para incitar al hijo a una más alta capacidad de rendimiento. En la línea de Jung, Erich Neumann insiste (*La gran madre*) en que lo femenino es un factor de provocación y de estímulo que lleva a la transformación del hijo: “Es indiferente que la transformación masculina, suscitada por la figura femenina a través de la fascinación, sea positiva o negativa, una defensa o una atracción”. La naturaleza transformadora de lo femenino, aún cuando aparezca como elemento negativo, hostil y provocador, se vuelve positiva en cuanto obliga a una tensión, a una intensificación de la personalidad. La relación con la madre, insiste Neumann, provoca el máximo esfuerzo del yo y estimula, directa o indirectamente, la capacidad de una transformación creativa. De hecho, la lucha de Elías para diferenciarse de la madre se convirtió en una fuente de energía para el futuro escritor. De la identificación con ella entra, a través de la rebeldía, a un proceso de individualización y de autonomía de su yo. Las invectivas

maternas, le sirvieron de aguijón para esquivar también la amenaza del individualismo extremo, patológico y adverso a la vida (en el que cae precisamente el sinólogo Kien).

Sobre “los restos del ídolo viejo”, el adolescente Elías instala uno nuevo: el escritor Karl Kraus, quien durante cinco años ejercerá sobre él una “dictadura libremente elegida”, hasta que empieza su resistencia, al darse cuenta de que Kraus iba transformándose en un enjuiciador maniático que edificaba, una tras otra, murallas de condenas definitivas e inapelables, dejando al “mundo desierto”. Advierte que detrás de esas sentencias se ocultaba una sustancia homicida. Kraus había formado, con el numeroso auditorio de intelectuales que acudían a sus conferencias, una “masa de acoso” azuzada e instigada hasta que la víctima de turno fuera abatida. Sin embargo, tampoco la dictadura de Kraus fue infructuosa para el futuro escritor, quien reconoce haber aprendido de él un sentido de responsabilidad absoluta, hasta la obsesión; además, Kraus le abrió definitivamente el oído, esa sensibilidad al oído que, como se dijo, había descubierto durante la excursión al valle de Lotschen. “Desde que lo escuché —dice Canetti— no me ha sido posible no escuchar. Empecé con las voces de la ciudad, con las exclamaciones, los gritos y las deformaciones verbales que captaba a mi alrededor, sobre todo lo que era falso e inoportuno. Son las voces que se oyen en *La comedia de la vanidad* y en *Las voces de Marrakesh*.”

Después aparece en su vida Veza, su futura esposa, ella también escritora, de la que dice: “Cuando la conocí, yo tenía veinte años y estaba inmerso en una guerra doméstica que me puso al borde de la locura”. Para



Edvard Munch, *La mujer en tres estadios*, ca. 1894



Edvard Munch, *Hombre y mujer*, 1898

ocultar su amor por Veza, de la cual su madre estaba celosa, Elías se ampara tras el escudo de otros amores. La estrategia es antigua, la hemos visto practicada con riqueza de teoría en el medioevo y por el mismo Dante de la *Vita nuova*, quien oculta su amor por Beatriz sirviéndose de otras damas que desviarán de ella las habladurías y la curiosidad del vulgo. Lo que sucede después de Suiza, que Canetti narra en *La antorcha al oído*, es el mantenimiento de relaciones diplomáticas con su madre. Desarrolla una estrategia defensiva autopersonal “para sobrevivir al ataque externo” que le servirá para analizar, en las terribles páginas de *El otro proceso de Kafka*, la tortuosa relación Kafka-Felice, la táctica y el comportamiento del escritor de Praga para sustraerse del poder de Felice. De hecho, en la relación con su madre, Canetti utiliza la misma estrategia a la que recurre Kafka para evadir la “supremacía del próximo”, con la misma tenacidad, pero sin las oscilaciones y sentimientos de culpa que acosaban a Kafka. Empieza lo que Elías llama la “guerra íntima” o “confrontación de fuerzas”, la lucha por el poder de la cual sale indemne después de haber adquirido la fuerza necesaria para marchar solo. Desde entonces, Elías se separa definitivamente de la madre, a la cual no dedicará ni uno solo de sus libros.

Después de este *excursus* desordenado —bajo la invitación canettiana de una lectura rápida y espontánea, “oxígeno indispensable”— me surge una pregunta que queda sin respuesta: ¿Ha superado Canetti enteramente la influencia de la madre, o ésta ha determinado su camino, desviándolo del proyecto de narrador que se había propuesto? De hecho, de los ocho tomos que hubieran tenido que componer una

comedia de la demencia humana, en los que pretendía repartir la multiplicidad de su yo, él cumplió con uno solo, *Auto de fe*, para luego dedicarse exclusivamente a una obra que “sirviera para los demás”, como había prometido a su madre, traicionando así su auténtica vena de narrador.

Canetti cierra el último tomo de su autobiografía, *El juego de ojos*, (una incursión por la Viena de los años treinta, donde desfilan en carne y hueso los grandes protagonistas de la cultura vienesa, desde Broch hasta Musil) con el espléndido episodio de la muerte y el entierro de su madre, quien desde su matrimonio con Veza no había querido verlo más. Cuando su hermano telegrafía a Canetti informándole de la gravedad de su madre, corre de Praga a París, donde la señora Canetti vive. “La encontré dormida —dice— los ojos cerrados. Demacrada, lívida, estaba acostada ahí, con grandes hoyos negros y profundos alrededor de los ojos y en lugar de las bellas aletas de su nariz, en un tiempo tan vibrantes, otros hoyos negros inertes.” Cuando despierta, Canetti le tiende un ramo de rosas que dice, mintiendo, haber traído de Rustschuk, del jardín de la infancia materna donde la señora Canetti, en sus remembranzas de infancia, se veía recostada bajo un rosal y después llorando cuando se le regresaba a la casa privándola del perfume de las rosas. Se ablanda con el aroma de las flores pero no aplaca su hostilidad. Empieza entre la madre y el hijo un duelo de miradas. Al hijo, sentado cerca de su cama, le dice “¡Siéntate más lejos!” y, llena de encono, le repite: “¡Más lejos!”, o bien “¡Vete!”. Entre ellos, el diálogo se mantiene silencioso, concentrado en las miradas: un “juego de ojos”. ▣