

conversión de Viena en capital menor, liberó un potencial creativo de gran calado que prolongó, de otro modo, las realizaciones de la época dorada de Hofmannsthal y Beer-Hoffman. En realidad, todos estos escritores y artistas eran hijos de la refinada educación imperial, pero habían accedido a la mayoría de edad en un momento de incertidumbre y disolución de los valores heredados. El expresionismo, con su énfasis en la ruptura violenta de los discursos y su atmósfera desolada y oscura, fue, más que una poética, un aire que todos respiraron con mayor o menor entusiasmo. Aunque la cercanía cultural de Berlín contribuyó a galvanizar el ambiente, la creación vienesa en esos años tuvo rasgos muy específicos, como su gusto por la sátira social (Kraus y Musil), la preferencia de la ficción novelesca sobre la lírica (más cultivada por los alemanes: Gottfried Benn, Else Lasker-Schüler, el mismo Brecht) y una actitud más impermeable a los aportes foráneos, que a su vez retrasó o amortiguó el impacto de sus creaciones en el extranjero: en contraste con la fama casi inmediata del *Ulises* de Joyce, *El hombre sin atributos* de Musil ha tenido una historia editorial más atribulada y compleja, y desde luego una repercusión internacional mucho menor, a pesar de ser la *otra* gran novela del vanguardismo europeo y de que gran parte de la literatura centroeuropea reciente (empezando por Thomas Bernhard) no se entiende sin su influjo.

Canetti pertenece, como el escultor Wotruba, a la segunda generación surgida en este periodo, y la mirada que proyecta sobre el mismo es la de un joven aspirante, ambicioso y lleno de entusiasmo, que trata asiduamente a sus hermanos mayores y los mira con una mezcla de respeto, fascinación y agudeza crítica. La mirada es abarcadora a la vez que concreta: sin perder de vista el conjunto (la vida hormigueante de los cafés, la convivencia difícil entre los náufragos de la Viena dorada y las nuevas promociones emergentes, la atmósfera de las lecturas privadas y los salones de la burguesía ilustrada, la omnipresencia de Alma Mahler entre bambalinas...), se nos ofrece el retrato detallado de algunos protagonistas. Amparado en la seguridad que le otorga haber escrito *Auto de fe*, el joven Canetti no se siente en modo alguno inferior a ellos y se permite incluso, con hábil inmodestia, medirse con unos y otros. El que más padece estas comparaciones es Broch, que fue objeto de una famosa presentación de su joven colega a finales de 1936 (recogida en *La conciencia de las palabras*), pero al que Canetti empieza a hacer de menos desde un capítulo temprano de *El juego de ojos*, «Inicio de un antagonismo». Las reservas se encadenan hábilmente: su fascinación por la psicología freudiana, que no comprende, el tono servil («penoso») de su relación con Ea von Allessch, su incapacidad para comprender desde un inicio las intenciones literarias de

Canetti, la ostentación con que parece mostrar sus debilidades... Pero el principal reproche, a lo que se ve, y el que motiva otros más pequeños, es que Broch se apropiara del interés por la masa de Canetti para escribir su propio estudio, que culminó con relativa prontitud. Tal vez, por debajo de estos reproches, asomaba el viejo temor de Canetti a caer en la locuacidad ante un interlocutor que conseguía «que uno hablase de sí mismo, que se enardeciese y no acabase nunca (...) Uno sucumbía a la fascinación de su modo de escuchar». Este miedo (el miedo a perder el control, a no ser dueño de uno mismo ni de la relación) suscita una de las imágenes más sugerentes del volumen: «Resulta sobrecogedor ver *cuántas cosas* puede uno llegar a decir de sí mismo; cuanto más lejos se atreve uno a ir, cuanto más se pierde, tanta mayor cantidad de cosas afluyen, de debajo de la tierra brotan las fuentes cálidas y uno es un paisaje de géiseres». Canetti representa en estas líneas el papel del «cazador cazado»: el halago de la curiosidad ajena puede con su sangre fría y le lleva a descubrir sus cartas. Sus reproches a balón pasado tienen algo del rencor que se guarda por quien ve más allá de nuestras máscaras.

Hay que añadir que Canetti somete a juicio no sólo a Broch, sino a todos y cada uno de los personajes que aparecen en estas memorias, con las posibles excepciones de Veza y de su hermano George, que no aparece sino fugazmente y en un segundo plano. Uno tras otro los ídolos caen y las figuras ven reducidas su escala, pero sin aspavientos ni estrépito. La prosa de Canetti organiza sutilmente los materiales y sólo en algunos casos (Brecht, Franz Blei, Alma Mahler) la inquina lo empuja a labores explícitas de demolición. Es claro que Canetti ha escrito su autobiografía y no un retrato de la época, y que por tanto lo importante es la evolución de su personaje en el tiempo (y en su haber cabe decir que lo ve muy bien, vislumbra desde muy temprano sus contornos y ya no lo suelta), pero sorprende hasta qué punto su propia presencia, además de constituirse en hilo de la historia, adquiere rango ejemplar en contraste con quienes le rodean. Canetti enjuicia sus propios actos, y en ocasiones con dureza, pero en cada caso encuentra una razón o una excusa que lo ampara, cosa que no siempre puede decirse de quienes se cruzan con él. El fondo agonista de su personalidad le lleva a medirse con todos, en especial con sus guías y maestros, y (al menos en su relato) a salir victorioso de cada encuentro. La ilusión es sólida porque estamos ante un narrador memorioso, que maneja muy bien los detalles y matices a fin de procurar una pátina de verosimilitud al relato. En ocasiones, la potencia de esta memoria, capaz de revivir con precisión ciertas escenas de una infancia remota, recuerda entre nosotros la autobiografía de Carlos Castilla del Pino, aunque Canetti es un escritor

menos sensual y dotado para la evocación escenográfica (menos proustiano, digamos) que el español. La comparación me sirve para señalar otro aspecto curioso de estas memorias, que es el silencio de Canetti sobre todo lo relacionado con el cuerpo y la sexualidad, tan presente en *Pretérito imperfecto*. Sus memorias nos presentan a un joven libresco y algo tímido, que contempla la preocupación por el sexo de, por ejemplo, sus compañeros de laboratorio en la universidad con curiosidad lejana y altiva. Canetti exhibe a esta edad un temperamento puritano y misógino (herencia materna, sin duda) que prefiere los dominios de la escatología y la procacidad burlona, como prueban su gusto por las ilustraciones de Grosz y algunas escenas puntuales de sus obras dramáticas. La relación con Veza, a pesar de las referencias iniciales a su belleza «española», se despliega en estas páginas en un ámbito puramente intelectual. El tiempo añade un voltaje de emociones y de complicidad vital, pero los cuerpos, el propio y ajeno, quedan a un margen. Este silencio sobre la propia sexualidad tiene que ver, sin duda, con el desprecio que le inspira la psicología freudiana y su reducción del individuo a una serie más o menos establecida de complejos y pulsiones secretas. El fin del proceso es una despersonalización que puede recordar, en principio, la que el propio Canetti opera en su obra (y que provoca un encendido debate con Broch sobre el carácter y evolución de la novela). Pero, mientras que el psicoanálisis emplea la palabra (el relato) para disolver la máscara y hacernos ver lo que hay detrás, la obra de Canetti refuerza y exagera las diversas máscaras a fin de enfrentarlas entre sí y estudiar el resultado. Aunque sus libros de notas y aforismos parecen los de un moralista algo dubitativo, el temperamento del primer Canetti (ya lo he señalado) es satírico y favorece lo grotesco, lo exagerado. De ahí sus problemas, no ya para presentar una visión positiva de la sexualidad y el ámbito corporal, sino para referir la vivencia sexual a la propia persona. El satírico, casi por definición, satisface en los demás su voluntad de escarnio.

Son muchas las cuestiones que han quedado sin tocar en estas páginas, cosa por lo demás lógica cuando se piensa que *Historia de una vida* es una de las grandes autobiografías de nuestro tiempo, llena de observaciones y retratos memorables, regida por una inteligencia que no se engaña sobre nada ni nadie pero que mantiene intacta su antigua vitalidad. Canetti sabe mirarse en el espejo con distancia clínica y levantar, así, un edificio narrativo y simbólico de indudable eficacia. Otro rasgo distintivo es el dominio olímpico con que revisa el curso de su vida, mostrándose como una versión mejorada del niño que jugaba con las figuras del empapelado. Con la diferencia de que, en estas páginas, la perspectiva que anima y engrandece el empapelado de la memoria es una inteligencia empeñada en preservar cada

forma, cada dibujo y color del mismo. Como señala con vehemencia en un pasaje *La antorcha al oído*: «A diferencia de muchos (...), yo no estoy convencido de que haya que torturar, vejar o extorsionar el recuerdo, ni tampoco exponerlo a la acción de alicientes bien calculados. Me inclino ante el recuerdo, ante el recuerdo de cada ser humano. Quiero dejarlo tan intacto como le pertenece al hombre, que existe para ser libre, y no oculto mi aversión por quienes se permiten someterlo a prolongadas intervenciones quirúrgicas hasta igualarlo al recuerdo de todos los demás».



