

y pisos de alquiler que la llevaron de Frankfurt a Zurich y de Lausana a Viena, sin descuidar al mismo tiempo sus veraneos en el balneario de Arosa, que Canetti evoca con el mismo resentimiento que despertaron en su ánimo infantil. La relación con su madre ocupa grandes trechos de los dos primeros volúmenes, y su punto de inflexión se encuentra precisamente en las páginas centrales de *La antorcha al oído*. El «estallido» que da nombre al capítulo en cuestión tuvo al menos dos causas: por un lado, la intimidad agobiante de la relación con su madre, agravada por las constantes mudanzas y la incertidumbre sobre el futuro común; por otro, la obsesión de su madre por el dinero, comprensible dadas las circunstancias, pero que parece haber sido utilizada como arma arrojadiza contra sus hijos o, al menos, como fundamento incontestable de sus prohibiciones. El «estallido» al que alude Canetti tuvo lugar en la víspera de su vigésimo cumpleaños y vino precedido de una prohibición trivial a la que el futuro escritor respondió, consternado y excesivo, «llenando página tras página con la misma frase escrita en letras gigantescas: “Dinero, dinero y más dinero”. Y en la línea siguiente lo mismo, y otra vez lo mismo, hasta que la hoja se llenaba y la arrancaba, para luego emborronar la siguiente con “Dinero, dinero y más dinero” (...) la palabra en la que para mí se concentraban toda la opresión y toda la mezquindad espiritual del mundo adquirió una fuerza extraordinaria y me subyugó totalmente». El lector avisado tal vez recuerde un pasaje de *La conciencia de las palabras* en el que Canetti describe un raptó similar ocurrido al poco de exiliarse a Inglaterra, cuando empezó a llenar su cuaderno atropelladamente con frases y palabras en alemán. (De ahí, sin duda, su concepción de la palabra como algo vivo, como un ser palpable y sensible al que debe tratarse con miramiento; de ahí, también, su disgusto por cualquier escritura fundada, como la del último Joyce, en la disgregación y atomización del lenguaje.) En cualquier caso, el «estallido» marcó un punto de ruptura con su madre, abriendo un espacio de libertad que rápidamente se abrió a dos figuras complementarias: Kraus y Veza. Tal vez para subrayar el carácter iniciático de su raptó, las referencias al dinero, frecuentes en la primera mitad de estas memorias, desaparecen casi por completo. A lo largo de doce años y tres o cuatro mudanzas (hasta llegar a la famosa Himmelstrasse), Canetti no menciona el asunto salvo para decirnos que financió la escritura de *Auto de fe* traduciendo algunas novelas de Upton Sinclair. No sabemos cuáles fueron sus fuentes de ingresos, si las tuvo, ni qué trabajos, literarios o no, realizó durante sus años vieneses. Su silencio parece deliberado, un esfuerzo por marcar las distancias con la estrechez emocional y la «mezquindad espiritual» del medio burgués en el que se educó.

Con estos antecedentes, pues, se comprende que el acceso del escritor a la ficción novelesca (mucho antes de que conociera, por escrito o en persona, a las luminarias del momento en lengua alemana: Mann, Musil, Broch) se diera de la mano de Stendhal y Balzac. *La cartuja de Parma*, como guía o vara de medir, fue su lectura diaria a lo largo del año largo que duró la escritura de *Auto de fe*. Pero el origen mismo de la novela se halla en *La comedia humana* de Balzac, para la que Canetti proyectó una réplica o extensión fundada en ciertos modos imaginarios de la locura. Instalado desde septiembre de 1929 en un cuarto que miraba a Steinhof, la ciudad vienesa de los locos, y animado por las confusas vivencias de sus dos visitas a Berlín en los veranos precedentes, Canetti concibió una serie de personajes unidimensionales en torno a los cuales fue dibujando los contornos de distintas novelas: el Hombre-verdad, el Fanático religioso, el Coleccionista, el Despilfarrador, el Actor, el Hombre-libro... De todos ellos, como sabemos, el único en prosperar fue el Hombre-libro, transformado sucesivamente en el Brand-Kant-Kien de *Auto de fe*. Pero un viejo y postergado eco de esta *comédie humaine* dio lugar, cuarenta años después, a la publicación de *El testigo escuchón*, conformado por descripciones de tipos imaginarios que beben directamente de aquella época de intensa creatividad frente a los muros de Steinhof.

El gusto de Canetti por un modo muy concreto de la caricatura opera de manera inversa al modelo alegórico de los autos medievales: no hace una abstracción de la experiencia sino que la vincula al enigma de un gesto recurrente. Canetti no reduce fatalmente sus figuras, sino que las recrea a partir de un rasgo concreto, convertido desde entonces en principio rector. Broch comparece como un «pájaro sin alas», pero la imagen no es una cárcel, sino el armazón que ordena el retrato de un hombre al que vemos en sus distintas facetas de novelista, estudiante de filosofía y vástago aberrante de una burguesía industrial que ha informado su emancipación. Provisto de una mirada escrupulosa, casi notarial, Canetti desmenuza lentamente el conjunto bajo un doble compromiso: la fidelidad a la impresión primera que da la clave del retrato, y la fidelidad al personaje en el tiempo, tal como se muestra a lo largo de sus encuentros con el escritor. En ciertos casos, como el de Robert Musil, la admiración intelectual conduce a una suerte de tolerancia y entendimiento profundo de sus actitudes personales. Se diría incluso que, como el niño ante las figuras del empapelado, el adulto sólo quiere que lleven a cabo «atrevidas hazañas» a fin de que su admiración por ellos se acreciente. La figura de Musil deja claro que, a ojos de Canetti, la mayor hazaña del individuo es forjarse una identidad y atenerse a ella escrupulosamente. La existencia es el cumplimiento de un destino singular

y exige ser vivida con intensidad. Pese al juego de reservas y distancias desconfiadas de Musil, que terminan por apartarlo de su joven admirador (el momento cumbre, según se relata en estas memorias, es un encuentro en el que Canetti, envanecido por una carta elogiosa de Thomas Mann a propósito de *Auto de fe*, comparte su alegría con un suspicaz y muy molesto Musil), éste se niega a reprocharle nada. Más bien, se enorgullece de su actitud, como si fuera una parte vital de su ser, o la muestra innegable de la vitalidad de su ser. La decisión de Musil de apartar a Canetti de su círculo se debía sin duda a una dosis no despreciable de orgullo vanidoso. Pero, precisamente por tratarse de Musil, Canetti considera que este orgullo es un sentimiento, no sólo legítimo, sino connatural a su personalidad y su genio. Así pues, acepta el castigo con buen ánimo, pues la alternativa hubiera sido la renuncia de Musil a ser quien era. Alternativa indigna, y a juicio de Canetti pecado casi mortal, digno del «desprecio» y los «insultos» que había dedicado de niño a sus interlocutores del empapelado: «En su sentimiento del honor Musil era la persona más susceptible que yo haya conocido jamás, y es indudable que, trastornado de felicidad como me hallaba, lo agravié demasiado. Era comprensible que me lo hiciese expiar. Esta penitencia me dolió mucho, en realidad no he logrado sobreponerme nunca (...) Mas, precisamente por haber sido él quien me impuso esa expiación, la he aceptado». El reverso de la medalla lo encarna, curiosamente, el antaño adorado Karl Kraus, quien, a raíz de su apoyo a Dollfuss en febrero de 1934, se había convertido para sus antiguos oyentes y lectores en un traidor a sí mismo, en alguien indigno de su propio ejemplo. Como resume con sucinta crueldad el propio escritor, «era como si la persona Karl Kraus ya no existiera (...), como muchos, yo había suprimido a Karl Kraus, lo había borrado». Buen idólatra, Canetti se transforma en un iconoclasta furioso tan pronto el objeto de su adoración le decepciona.

Herederero no siempre confeso de Nietzsche, las expectativas de Canetti rondan la desmesura. La incoherencia o la debilidad ajenas le son insufribles, salvo cuando son expresión de la potencia máxima de un ser (y entonces merecen todo su respeto). La vida del espíritu exige no sólo apoyos y confidentes (Wotruba, Broch, Sonne), sino también contrincantes y antagonistas. El primero en la lista es su madre, con quien mantiene una relación de rivalidad que apenas remite en los momentos previos a la muerte de ella: la madre encarna la conciencia culpable del artista y su desconfianza hacia cualquier forma de diletantismo intelectual; es la plomada que otorga peso a su escritura y que uno adivina al fondo como una presencia exigente y tiránica. No en vano, si hemos de hacer caso al relato del propio escritor, ella entendió la sustancia de *Auto de fe* como un triunfo posterga-