

Iluminaciones vienesas

PEDRO MEDINA*

Resumen: Pedro Medina describe el período vienés de la vida de Canetti para estudiar cómo germinan la mayoría de los temas que configuran la esencia de su obra. Esta lectura parte de la Viena *fin-de-siècle* y los problemas que en ella se identifican para abordar en primer lugar la condición lingüística de Canetti y la génesis de *Auto de fe*, momento que es vivido en conexión con la experiencia de masa y mediante su relación con modelos y contramodelos como Kraus, Freud y Broch. Todo ello desembocará en una forma de «respirar» su tiempo con una actitud responsable hacia el mismo, donde vida y época se funden extraordinariamente en sus escritos.

Palabras clave: Canetti, Kraus, Freud, Broch, Viena, *Auto de fe*, masa, respiración.

Resumen: Pedro Medina describe il periodo viennese della vita di Canetti per studiare come germina allora la maggior parte dei temi che andranno a definire l'essenza della sua opera. Questa lettura parte dalla Viena *fin-de-siècle* e dai problemi che in essa emergono, per affrontare innanzitutto la dimensione linguistica di Canetti e la genesi di *Auto da fé*. Tale momento è vissuto dallo scrittore in collegamento con l'esperienza della massa e con l'assunzione di modelli positivi o negativi come Kraus, Freud e Broch. Di modo che tutto ciò finisce per confluire in una sorta di «respirazione del proprio tempo» da parte di Canetti, che fa del «respiro» un atteggiamento responsabile verso di esso, grazie al quale vita ed epoca si fondono straordinariamente nei suoi scritti.

Parole chiavi: Canetti, Kraus, Freud, Broch, Viena, *Auto da fe*, massa, respirazione.

Para quien ya no tiene patria, el escribir se transforma en un lugar donde vivir.

Adorno, *Minima moralia*

Muchas son las raíces e influencias de Canetti, no menos sus ciudades, pero hay una decisiva en su formación y en el rumbo que tomará su obra: Viena, más aún, los estertores de esa Viena *fin-de-siècle* que tan bien definiera —entre otros— Carl E. Schorske¹ como un laboratorio de ocasos y nuevos lenguajes, experimentos y revelaciones.

Pero Viena puede seducir en extremo, atrapándonos en algunas de sus corrientes. Claudio Magris clasifica a los vieneses dentro de dos categorías: «Los nostálgicos del mundo de ayer, transfigurado como imagen del orden y la seguridad, y los arúspices de la crisis, para los que la

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

* Av. Europa 15-B, 1º A. 30007 Murcia, pmreinon@ono.com

1 C.E. Schorske, *Fin-de-Siècle. Politics and Culture*, 1961; tr. de I. Menéndez, *Viena. Fin-de-Siècle. Política y Cultura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

vieja Austria es la Babel del desorden y de la bancarrota de los valores, el laboratorio del nihilismo, el modelo de toda la civilización contemporánea basada en la nada»². Probablemente, igual que ocurre con otro vienés como es su admirado Hermann Broch, también Canetti desmitificó el pasado vienés, no dejándose atrapar por la «abadía de los capuchinos», viviendo más bien en su ocaso mientras levantaba igualmente sus sospechas sobre los posmodernos admiradores del vacío con una atenta y personal mirada.

Después de la Gran Guerra quedó atrás la imagen de Viena como reino dominado por el «mundo de la seguridad»³, esa ciudad fascinada a ritmo de vals por un gran espectáculo donde todo era sinónimo de orden y serenidad. Pero también fue una ciudad de fascinantes paradojas, de las que fue dando buena cuenta el gran referente para la conciencia de Viena y la formación de Canetti: Karl Kraus, quien eligió la *máscara* como el símbolo permanente de esta ciudad.

De hecho, el mito que también se ha alimentado es el de Viena como ambiente único en el que las contradicciones se manifestaban de forma más lacerante, surgiendo toda una constelación de pensadores y artistas que comparten problemas filosóficos y lingüísticos en esta ciudad rebosante de nostalgia e impaciencia visionaria.

Al final, la fórmula que se ha extendido con más fortuna, es la que considera Viena el laboratorio de la *Krisis*, resultando una experiencia que se transmite a todas las formas de la cultura occidental. Viena pasa entonces a ser estigmatizada como *Kakanien*, condición con la que Musil la calificó en su *Hombre sin atributos*⁴, una realidad dominada por una dinastía, la de los Habsburgo, que se obstinaba en mantener un estatismo institucional y constitucional insostenible ya a finales del siglo XIX y que silenciosamente condenaba al imperio a su desaparición. Hecho que profetizaría Kraus en julio de 1914 al llamar a Austria-Hungría el «campo de pruebas para la destrucción del mundo», fenómeno que podría explicarse igualmente en términos de «pérdida elemental de un centro de gravedad». Para Kraus es el escenario del apocalipsis, lugar sintomático, *Gedankenexperiment*, donde la crisis adquiere forma y los viejos discursos se disuelven, «al tiempo que crecen otros nuevos, ajenos ya a la ilusión fundamental que había regido la estrategia de la cultura del clasicismo y que no era otra que la de la simetría o correspondencia del orden del lenguaje y el orden del mundo»⁵.

El fin de siglo vienés se transforma en alegoría de la situación espiritual de la época, comprendida en torno a los *límites del lenguaje* y la posibilidad de uno nuevo, siendo incluso objeto de culto cuando se busca la fundación de los lenguajes de nuestra cultura mientras se aprecia, en suma, cierta ejemplaridad, porque «los *grandes vieneses del lenguaje* enseñan a vivir en la crisis sin añorar dioses caídos, sin pretender recomponer el espejo del mundo, pero también sin renunciar a entrever el otro lado de ese espejo. Abocados a la ambivalencia, saben que sólo hay imágenes fragmentarias —como las de Schiele—, pero esa misma conciencia les enseña a mirar por las fisuras»⁶.

Canetti paseó por la Ringstrasse, conoció el rumor de los famosos cafés vieneses y de los círculos que en ellos se relacionaban. Éste es el espacio de su juventud, visto con ojos expertos en esa *Historia de una vida* que atraviesa lúcidamente uno de los períodos más convulsos del pasado siglo, realizando intensos retratos de buena parte de los personajes más interesantes de entonces.

2 C. Magris, *Utopía e disincanto*, Garzanti, Milán, 1999; tr. de J. A. González Sáinz, *Utopía y desencanto. Historias, esperanzas e ilusiones de la modernidad*, Anagrama, Barcelona, 2001, p. 242.

3 Véase S. Zweig, *Die Welt von Gestern*; tr. de E. Alberman *El mundo de ayer*, Juventud, Barcelona, 1968, pp. 11-32.

4 Dos significados se encierran en esta denominación: uno, el de la omnipresente cuña «K. K.» o «K. u K.» en los edificios oficiales, que quiere decir «Imperial-Real» o «Imperial y Real»; pero resonando también a «excremencia», Cacanía.

5 F. Jarauta, «Apocalipsis vienés», en *Revista de Occidente*, n° 160, (1994), p. 58.

6 J. Casals, *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*, Barcelona, Anagrama, 2003, p. 646.

Estos dos aspectos, análisis epocal y propia vida, son básicos para entender el rastro de Canetti, siguiéndolo con la atención que él leía las cartas de Kafka a Felice. En su autobiografía Canetti «respira» su época, aun más, demuestra tener una «memoria respiratoria» capaz de captar la «multiplicidad del mundo». En sus propias palabras: «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»⁷ [704]. Y como reconoce Martin Bollacher en su prólogo: «El recuerdo mantiene vivo el horror, pero también aquello que proporciona consuelo y esperanza, y lo hace sin sublimar ni ofrecer una falsa conciliación. El tiempo y la historia quedan abiertos al presente y al futuro» [XVI].

Aquello para lo que nos sirve el estudio de la primera época de su vida adulta, y especialmente su estancia vienesa, es para ver cómo germinan la mayoría de los temas que le obsesionarán hasta el final de sus días: continuas referencias literarias que componen una tradición que deviene patria, preocupado por el lenguaje y la escritura, sin olvidar la herencia del pueblo judío, entendida como «condición», y los avatares de una época mientras aparecían también su odio a la muerte o su curiosidad por la masa y el poder.

Sus orígenes son judíos, lo que ha provocado que muchas veces haya sido interpretado en clave hebrea, sin embargo, finalmente no parece ligado a ninguna fe, si bien ninguna fe le era extraña a este particular agnóstico. Aun así, no hay que olvidar que es una religión de «la voz y la escucha» y no «de la imagen o de la mirada», siempre errante añorando una tierra prometida que llamar casa.

Viena fue el primer hogar propiamente suyo y en él decidió ganarse la vida como escritor. Canetti tuvo dos pasaportes (turco e inglés), pero en 1981 recibió el Nobel como autor austríaco; espacio con el que claramente se identificó cuando recogió dicho premio. Además, decidió escribir en alemán, este idioma enseñado con severidad por la madre en Lausana en tan sólo tres meses, descomponiendo el triángulo de lenguas de partida, primero por desconocimiento del hebreo, y después por alejamiento del ladino, quedándose con aquel idioma que identificaba con filósofos y escritores y, además, como la verdadera lengua de los hebreos.

Ya en la primera parte de su autobiografía, en Viena, una de las cuestiones cruciales es la del lenguaje, como cuando Canetti habla de su abuelo, alguien que «trataba de hablar con todas las personas en la lengua *propia* de cada una» [121], chapurreando infinidad de lenguas, lo que chocaba con la rigurosa y correctora madre de Canetti, en cuya casa, «naturalmente, nos limitábamos a cuatro lenguas» [121].

Incluso un precedente de masa hostil ligado a un episodio lingüístico y de identidad ocurre por entonces, cuando pasaban el verano de 1914 en Baden, cerca de Viena, y Alemania declara la guerra a Rusia, ante lo que la orquesta entonó el himno imperial austríaco, y a continuación el himno alemán, dirigido contra Inglaterra; en ese instante Canetti empezó a cantar el «God save the King», seguido inocentemente por sus hermanos pequeños, ante lo que recibieron una paliza mientras su mirada se fijaba en «los rostros contraídos por el odio» [125].

Canetti, atravesado por lenguas e identidades con frecuencia en conflicto, y como hebreo, marcado con la impronta del viaje —«de los pueblos antiguos son el único que *hace ya tanto tiempo*

7 A partir de ahora, todas estas referencias pertenecen a la traducción realizada por G. Dieterich, J. J. del Solar y A. Sánchez Pascual de E. Canetti, *Historia de una vida*, en *Obras completas*, vol. II, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2003.

que migra»⁸—, también es en Viena donde se encuentra por primera vez con Ulises, quien entonces era para el Canetti de diez años el compendio de «lo griego», abriéndose el campo de la aventura mítica y, por supuesto, el de las metamorfosis. De hecho, Ulises, «irreconocible para todos, pasó a integrarse por completo en *Auto de fe*, con lo que se pone de manifiesto una íntima dependencia de él» [133].

La figura de Ulises, que podría parecer una digresión más que el inicio de un hilo argumental, se puede reconocer como una afinidad con una figura en la que admira su «indómita curiosidad». De hecho, en el canto XXVI de la *Divina Comedia* aparece la hoya de los embaucadores, en cuyo inextinguible fuego se hallan Ulises y Diomedes, destinados a este fin porque fraguaron la estratagema del Caballo de Troya. El relato continúa hasta que se pregunta a Ulises por su culpa, es entonces cuando descubrimos que Ulises no fue castigado por esta treta, «puesto que el momento culminante de su vida, el que se refiere a Dante y el que se refiere a nosotros, es otro: es esa empresa generosa, denodada, de querer conocer lo vedado, lo imposible»⁹. Éste es el mito que ha llegado a nosotros y del que ha hecho Occidente su forma de ser, sumergiéndonos ahora junto a la Viena de Canetti en otros viajes llenos de posibilidades.

En efecto, la nostalgia por la plenitud de los nombres y de las cosas encuentra aquí más de un límite, aunque en el caso de Canetti cabe concluir la cuestión hebrea diciendo que tan sólo es su origen, si bien no participa en ninguna comunidad. De ser hebreo conserva quizás «la capacidad de metamorfosis, de estar al mismo tiempo dentro y fuera, en la identidad y en la diferencia. Y también que sea un ser solitario, un pensador y un escritor moderno»¹⁰, que se forjó principalmente en Viena.

Si nos centramos en su «condición vienesa», la situación que encontró un joven intelectual como Canetti en la capital austríaca fue la siguiente: «La gran época de influencia de Spengler, de la cual fui testigo en la mesa de la pensión de Frankfurt, parecía haber llegado a su fin (...) *Sexo y carácter*, de Otto Weininger, salía a relucir en todas las discusiones aunque hubiera aparecido veinte años antes. Los libros pacifistas de la época que pasé en Zúrich durante la guerra habían sido totalmente desplazados por *Los últimos días de la humanidad*. La literatura decadentista ya no contaba para nada. La actuación de Hermann Bahr había concluido, y nadie tomaba en serio el papel excesivo que había desempeñado en su momento. La postura que un escritor hubiera adoptado ante al guerra, sobre todo *durante* el conflicto, era decisiva para su reputación. (...) La gente era muy consciente de la mutilación de Austria y de la sorprendente persistencia ulterior de Viena —capital demasiado grande a partir de entonces— como *Wasserkopf* ('ciudad hidrocefala'). (...) El culto a Gustav Mahler, poco conocido aún como compositor en el resto del mundo, ya había alcanzado allí un primer apogeo: su grandeza era incuestionable. (...) Apenas había conversación en la que no surgiera el nombre de Freud (...), ya se había integrado al lenguaje cotidiano gracias a algunos de los términos que acuñara. Aún era altivamente rechazado por las figuras prominentes de la universidad...» [504-505]. Y, sobre todo, Kraus.

Como la calificara Hermann Broch, es la Viena del «alegre apocalipsis», una fórmula hija del sarcasmo de Kraus que ha gozado de una gran difusión. Son «los últimos días de la humanidad»,

8 E. Canetti, *Masse und Macht*, Classen, Hamburgo, 1960; tr. de H. Vogel, *Masa y poder*, Muchnik, Barcelona, 1977, pp. 185-186.

9 J.L. Borges, *Siete noches* («La Divina Comedia»), en *Obras completas*, vol. IV, Círculo de Lectores, Barcelona, (1980), 1993, p.114. Sobre el Ulises dantesco como forma completa de la «caza» guiada por una *curiositas*, véase M. Cacciari, *L'arcipelago*, Adelphi, Milán, 1997, p. 65.

10 Y. Ishaghpour, *Elias Canetti. Métamorphose et identité*, La Différence, París, 1990, pp. 121-122.

que dirá Kraus, mirando sin ilusión ni nostalgia tiempos pasados. Él, que se reconocerá «apenas uno de los epígonos que habitan la vieja casa del lenguaje», tal como escribe en uno de sus más bellos poemas, no hace más que invocar el nuevo apocalipsis que llega bajo la forma de un mar exterminado.

La antorcha al oído (1980), la segunda parte de la autobiografía de Canetti, deja claro desde el título qué es lo que marca el ritmo de esos días y, tras un breve homenaje a la convivencia con su hermano, la segunda parte se inicia con el decisivo 17 de abril de 1924, en el que pudo comprobar ese «silencio similar al que precede a una tempestad» en las lecturas públicas de Kraus, una expectativa que recuerda a la de un juicio y que cíclicamente se descarga en estallidos de furor punitivo. Este día declara que fue «realmente grande para mí, ya que en el mismo lugar y aquel mismísimo día entraron en mi vida dos personas que habrían de presidirla largo tiempo» [458]: Karl Kraus y Veza Taubner-Calderón.

Antes de conocer a Broch y Musil, Canetti no sentía interés por ningún escritor vienés porque «todos habían sido condenados por Karl Kraus». En cada número de *Die Fackel* Kraus repite el milagro de devolver a la lengua su virginidad perdida; como señala Canetti, es inútil buscar erratas, lugares comunes o contrasentidos en esas páginas. Cada ejemplar, fruto de este amor solitario, es una restitución temporal de pureza a esa «prostituta universal» en que se ha convertido la lengua alemana¹¹.

Desde el inicio queda clara esa conocida imagen de juez unida a una rigurosa lengua que tanto fascinara a Walter Benjamin: «Cada palabra, cada sílaba que publicaba en *Die Fackel* ('La antorcha'), salía de su propia mano. Todo ocurría allí como ante un tribunal en el que él mismo acusaba y sentenciaba. Defensores no había ni uno: eran superfluos; Kraus era tan justo que no acusaba inmerecidamente a nadie. Jamás se equivocaba: no podía equivocarse. Todo lo que alegaba era rigurosamente exacto; hasta entonces no había existido una escrupulosidad semejante en la literatura» [448]. Canetti sentía verdadera devoción por él: «Cada frase de Kraus era un exigencia, si no se le hacía caso, carecía de sentido ir a escucharlo (...) Él era mi convicción y mi fuerza (...) él era la justicia (...) Un gesto suyo, y me hubiera arrojado al fuego por él» [549].

Se trata de un aprendizaje «silencioso» en el «buen oír», que practicó por entonces mucho más que sus estudios de química. De Kraus había aprendido lo que se puede hacer con las palabras de otros, ahora se trataba de escuchar todo en derredor, a cualquier hora y de cualquier fuente, relacionándose lenguaje y ser humano en todas sus variantes. Para ello era necesario renunciar a los propios impulsos, anhelando profundamente «conocer nuevas formas de hablar, puras y muy claramente delimitadas» [613], esas «máscaras acústicas», como las llamará más adelante, y que provocaron que fuera andando por Viena a la búsqueda de distintas formas de hablar durante «infatigables paseos nocturnos por las calles y bares de la Leopoldstadt» [614]; es fácil ver sus frutos en su obra, recordemos, por ejemplo, al enano Fisher de *Auto de fe*, quien habla sólo un dialecto vienés.

Así, Canetti se convertirá en un gran diseccionador de formas en una continua reflexión sobre el lenguaje, como cuando observaba los errores gramaticales de Ibbey Gordon, a pesar del recelo

11 «Gracias a él [Kraus] empecé a comprender que cada hombre tiene un perfil lingüístico que le distingue de todos los demás. Ahora comprendo que los hombres se hablan pero no se entienden, que sus palabras son golpes que rebotan sobre las palabras de los otros; que no hay nada más ilusorio que ver en el lenguaje un medio de comunicación entre los hombres» (E. Canetti, «Karl Kraus, école de la résistance», en *L'Herne*, pp. 161-162; cit. en *Afinidades vienesas*, op. cit., p. 111).

de Veza, que un día, hablando de Tolstoi, le confesó: «Esto es lo que más deseo en el mundo: que algún día tú escribas así» [611].

Pero tras el largo adoctrinamiento en *Die Fackel*, también aprendió «lo deplorable que, como fin en sí mismo, era la manía de juzgarlo y condenarlo todo» [707], porque le «interesaba que los hombres —incluido yo mismo— *mejorasen*, y para eso tenía que informarme al máximo sobre cada uno de ellos (...) Su información sobre la gente no dependía de que le resultase agradable, penosa o desalentadora: tenía que estudiar al ser humano» [708].

De esta forma se configura un impulso al conocimiento, como un Ulises por las calles de Viena, y al análisis de lo que constituye al hombre, que se verá mediado prontamente por el estudio de la masa y más tarde por el del poder, pero sobre todo determinado por un *ethos* que tendrá que ver con el «respirar», con el que terminaremos esta iluminación vienesa.

Ya hemos dejado atrás las dos primeras partes de su autobiografía, tras las que ha aprendido a hablar y a oír, y en *El juego de ojos* (1985) describirá una impagable galería de personajes como la seductora Anna Mahler, Franz Werfel, Hermann Broch, e incluso James Joyce, junto a ese misterioso doctor Sonne. Una vez atenuado el «hechizo de Karl Kraus», llegará el momento de escribir, surgiendo el verbo canettiano en el contexto vienes junto a la importantísima experiencia dentro de la masa.

Ya ha asimilado ese *alegre apocalipsis* vienes, una cultura que oculta sus propias grietas tras una máscara delicadamente elaborada, y que para Broch fue el espejo del gran *vacío de valores de la época*. De hecho, los *Sonámbulos* de Broch fueron leídos por Canetti con suma avidez, captando la posibilidad de aprehender el momento vivido en forma de *novela epocal*. No hay que olvidar que *Auto de fe* era parte de un ambicioso proyecto de ocho novelas destinadas a crear la *Comédie Humaine de la locura*, por medio de personajes delirantes que reflejaran el mundo «desintegrado» tras la Gran Guerra; aunque finalmente quedó sólo en este hombre-libro que es Kien¹².

Este proyecto surge después de dos estancias en Berlín, un pequeño pero decisivo paréntesis, que le sirvió de respiro respecto a esta Viena estéril bajo la influencia de Kraus, cuya «higiene» dejaba fuera a los demás, mientras que en Berlín los contactos de todo tipo eran incesantes en medio del bullicio general, presentándose Viena como el «infierno del juicio» y Berlín como la «Torre de Babel». Este shock berlinés sirve para que el joven puritano Canetti no vea en la Viena de Freud más que parlanchines, tornándose la capital austríaca la «periferia del siglo pasado».

Frente a Steinhof, la ciudad de los locos coronada por la cúpula dorada de la iglesia de Otto Wagner desde la que se divisaba Viena, se instaló Canetti en una pequeña habitación llena de libros, para los que incluso diseñó una curiosa estantería para que no cayeran. Allí, acompañado por sus reproducciones de la Capilla Sixtina y de Grünewald, empezó a escribir *Auto de fe*.

Si atendemos al título en alemán de la obra, *Die Blendung*, éste podría traducirse como ofuscación u obcecación, pero en este caso, principalmente, como «deslumbramiento», identificado con una ceguera que bien podría ser la de Sansón y la que experimentará ante las llamas del Palacio de Justicia. La idea de ceguera acompañó a Canetti desde muy temprano, ya que de niño un sarampión

12 «Un día se me ocurrió que el mundo ya no podía ser recreado como en las novelas de antes, es decir, desde la perspectiva *única* del escritor; el mundo se hallaba *desintegrado*, y sólo si uno se atrevía a mostrarlo en su disolución era posible ofrecer de él alguna imagen verosímil. Esto no significaba, sin embargo, que hubiera que escribir un libro caótico en el que nada fuera inteligible; por el contrario, había que inventar, con una consecuencia extrema, individuos igualmente hiperbólicos —como los que, en definitiva, integraban el mundo—, y yuxtaponerlos en medio de su disparidad» (E. Canetti, *Das Gewissen der Worte*, Carl Hanser, Munich, 1974; tr. de J.J. del Solar, «El primer libro: *Auto de fe*», en *La conciencia de las palabras*, FCE, México (D.F.), 1981, pp. 312-313).

le hizo perder la vista durante varios días. Esta sensación fue mayor cuando vio *La parábola de los ciegos* de Brueghel: «Todos los ciegos que he visto después provienen del primero de estos cuadros» [499]. Y es que los ciegos siempre le habían inspirado un «temor respetuoso y nunca los miraba mucho rato, aunque me fascinaran. Como ellos no podían verme, me sentía culpable». Pero en el cuadro de *Sansón cegado por los filisteos* de Rembrandt «no se representaba el estado, es decir, la ceguera (*Blindheit*), sino el proceso de ser cegado (*Blendung*)» [502]¹³.

Paralelamente la primera escritura parece *iluminada* por la acumulación de una serie de experiencias de masa. En Frankfurt, en 1922, asistió a la manifestación obrera por el asesinato de Rathenau, sintiendo por primera vez el poder de seducción que ejercía una multitud humana en movimiento: «Era la atracción física lo que no podía olvidar, ese deseo intenso de integrarme, al margen de toda reflexión o consideración» [463], marcando decisivamente su vida en busca de una explicación a esa «alteración total de la conciencia» que ejercía la masa en sus integrantes.

Dos años más tarde lee la *Psicología de las masas* de Freud, que no le gustó en absoluto, lo que implicó que estudiara por sí mismo lo que denominó «instinto de masa», algo sumamente elemental. Ya desde entonces declara la insatisfacción que le produce la visión de Freud e incluso el psicoanálisis que los vieneses asumían como leche materna —enemistad casi personal cuando Broch lo dejaba porque tenía que ir a su sesión de psicoanálisis—. Sin embargo, se ha acudido con frecuencia a la relación con el psicoanálisis para explicar el modelo de Kien¹⁴.

En «el invierno de 1924 a 1925, se produjo la ‘iluminación’ que habría de orientar toda mi vida ulterior. Debo llamarla ‘iluminación’, pues la experiencia estuvo ligada a una luz muy particular que cayó de pronto sobre mí, produciéndose una violenta sensación de expansión. Iba caminando a un paso rápido y singularmente enérgico por una calle de Viena, que se prolongó lo que duró la ‘iluminación’ misma. Nunca he olvidado lo que me ocurrió aquella noche» [508]. Esta iluminación se produjo en la Alserstrasse, llamado a ella por el reflejo rojizo de la ciudad en el cielo: «Ante mis ojos, me vino la idea de que había un instinto de masa en permanente conflicto con el instinto individualista, y que la lucha entre ambos permitía explicar el curso de la historia humana (...) Tuve la impresión de que todo cuanto estaba ocurriendo en el mundo podía deducirse de ella» [509].

Éste es un instante que marca una distancia de un ambiente cultural que hallaba explicación de todo en Freud, momento del que sacó energía para su «obra», a la que dedicó treinta y cinco años de su vida para esclarecer lo que «realmente es la masa, cómo el poder emerge de la masa y repercute a su vez en ella» [508].

El estudio de la masa en torno a Freud se contentaba con la psicología de los procesos individuales, algo totalmente insuficiente para Canetti. No había fórmulas intelectuales para abordar un fenómeno tan complejo. De hecho, reconoce que haría algo totalmente distinto al estudio de Freud, aun más: «Me daba perfecta cuenta de que lo necesitaba como adversario. Pero nadie hubiera podido convencerme entonces de que también me servía como una especie de modelo» [508].

Respecto a Freud o Le Bon deja claro que «su manera de entrar en materia me irritaba. Casi todos aquellos autores se habían cerrado a la masa: les resultaba extraña o parecían temerle, y cuando se disponían a estudiarla, daban un respingo como diciéndole: ‘¡No te me acerques a menos de diez pasos!’». La masa les parecía algo así como un leproso, una especie de enfermedad cuyos

13 Véase en este mismo número A. Borsari, «*Der Finger des Johannes*. La pinacoteca de Elias Canetti y el recuerdo del horror».

14 Véase en este mismo número Raquel Kleinman, «Canetti y el psicoanálisis»; y más concretamente para el caso de Kien, M. Rohrwasser, «El confronto letterario di Canetti con la psicanalisi in *Auto da fé*», en *Nuova corrente*, n° 129, (2002), pp. 137-157.

síntomas había que encontrar y describir. Confrontados con la masa, les parecía decisivo conservar la mente clara, no dejarse seducir ni perderse al contacto con ella» [535]. Y es que Canetti «conocía la masa desde *dentro*», siendo siempre «consciente de lo *grato* que es entregarse a la masa».

Manifiesta así cuál es su posición ante la masa: «Veía masa en torno a mí, pero también veía masa en mi interior, y un deslinde explicativo no acallaba mis dudas e interrogantes. En el ensayo de Freud echaba de menos sobre todo la *aceptación* del fenómeno. Me parecía no menos elemental que la libido o el hambre. No se trataba de eliminarlo del mundo atribuyéndolo a determinadas constelaciones de la libido. Se trataba, por el contrario, de abordarlo como algo que había existido siempre y que ahora existía más que nunca, como un hecho que había que investigar a fondo, viviéndolo primero y describiéndolo luego, pues su descripción era una especie de tergiversación cuando no existía la vivencia previa» [536]. Sitúa entonces el inicio de su vida intelectual independiente entre el 1 y el 10 de agosto de 1925, marcado precisamente por el distanciamiento de Freud.

Viena determina, pues, el derrotero de sus investigaciones sobre la masa, a partir de esta «iluminación», pero sobre todo desde la conocida experiencia de masa del 15 de julio de 1927 —poco después de instalarse frente a Steinhof—, «uno de aquellos acontecimientos públicos, no demasiado frecuentes, que conmueven tanto a una ciudad que después deja de ser la misma» [637]. Aquel día una masa indignada por esa «sentencia justa» que defendían los periódicos locales y que exculpaba a los responsables de los tiroteos que acabaron con la vida de varios obreros en la región de Burgenland, reaccionó quemando el Palacio de Justicia, hecho ante el que la policía disparó con el resultado de noventa muertos.

Canetti cuenta con entusiasmo este episodio en el que superó su miedo al roce con cuerpos extraños, su temor a ser tocado, abandonándose a esa multitud enfurecida y formando parte de ella: «Es lo más próximo a una revolución que he vivido jamás en carne propia (...) Me convertí en parte integrante de la masa, diluyéndome completamente en ella sin oponer la menor resistencia a cuanto emprendía» [638]. Aquí aparecen ya varias conclusiones sobre la masa, en concreto sobre lo que luego denominaría una «masa abierta», como el hecho de que fuera una reacción «espontánea», que actuaba «sin líderes» y que arrastraba a todos en una sola y única dirección, una masa que perseveraba y que, en cuanto se disipaba, resurgía de nuevo, mostrando resistencia a la desintegración. Incluso la masa cambia «el tono de voz», festejando una liberación que comunica que ciertos actos se han consumado, en concreto, que el fuego alcanzaba el Palacio de Justicia, un fuego que unificaba la masa: «Su fuerza de atracción y la de la masa eran una y la misma cosa», dejando sobre todo la sensación de un «sentimiento unitario» y el convencimiento indeleble de que «nada hay más enigmático e incomprensible que la masa» [643]. «Si hubo algún detonador realmente importante para aquella masa, fue el espectáculo del Palacio de Justicia en llamas. Los disparos-latigazos de la policía no la dispersaban, más bien le daban cohesión. La visión de la gente que huía por las calles era simple apariencia, pues aun corriendo eran conscientes de que algunos caían para no volver a levantarse. Y éstos avivaban la ira de la masa no menos que el fuego. Aquel día terrible, iluminado por luces claras, capté la verdadera imagen de aquello que, bajo la forma de masa, ha dominado nuestro siglo. La capté tan intensamente que, tanto por obligación como por decisión espontánea, he vuelto a reflexionar una y otra vez sobre ella. Nunca he dejado de frecuentarla y observarla, y aun hoy día siento lo mucho que me cuesta separarme de ella, ya que sólo he conseguido realizar una parte mínima de mi proyecto inicial: conocer y comprender la masa» [645].

Desde entonces, Canetti une este fenómeno a Viena y a su obra: «El carácter aislado de aquel 15 de julio, el hecho de estar circunscrito a Viena, le confirieron cierta aura de ejemplaridad ante mi reflexión de años posteriores, cuando la emoción y la indignación no tenían ya la misma fuerza»

[644]. De hecho, este día afectó considerablemente a casi todos los pensadores y escritores vieneses, a pesar del silencio profesado por todos menos por Kraus: «Sólo quedaba una vinculación legítima con la literatura, y era Karl Kraus. Mi idolátrica veneración por él alcanzó entonces su cota máxima» [639], pues fue el único que se manifestó públicamente tras aquella matanza pegando por toda Viena carteles en los que exigía la «dimisión» del jefe de policía, por lo que Canetti «tenía la impresión de que toda la justicia de esta Tierra se hallaba condensada en las letras de su nombre» [640].

El siguiente año, Canetti se entregó en cuerpo y alma a estudiar la existencia y repercusión de la masa en todos los ámbitos de la vida desde esa habitación en la que también sintió otras masas, esta vez sin fuego, tan sólo bajo el reflejo de la cúpula de la iglesia de Steinhof. Se trataba de una horda de gente vociferante que acudía en masa al campo del Rapid, determinando una nueva mirada hacia los fenómenos de masa, que ahora escuchaba la voz única de alegría o desilusión de la masa en el estadio, sintiendo cómo «cada grito aislado de la masa repercutía en mí» [649], lo que le permitió ahondar en sus experiencias «auditivas» para distinguir cambios casi inapreciables de acento o condición.

Por último, cabe destacar en este aprendizaje vienes, además del sentido de justicia de Kraus, una responsabilidad que también podrá entenderse tal y como aparece en su texto homenaje a Hermann Broch: ligada a la «respiración». Este texto lo leyó Canetti en Viena en noviembre de 1936, mientras llegaban los primeros combatientes de las brigadas internacionales a España y comenzaba la batalla en Madrid, mientras Stalin ya exterminaba adversarios políticos y Hitler exigía la remodelación de las fronteras del Tratado de Versalles.

Este texto, que abre *La conciencia de las palabras*, es muy significativo porque proyectó en el futuro autor de *La muerte de Virgilio* cuál debía ser su propio *ethos* vital y literario, descubriendo una manera de afrontar el mundo y la forma de hacerlo visible. Y es que los paralelismos con Broch son múltiples y poco conocidos, siendo ambos autores en cierto sentido agnósticos de origen judío, epígonos vieneses que observaban el desastre sin quedar atrapados en sus redes, y dos escritores que abandonaron la forma literaria tras atender con actitud responsable los problemas de su época.

En su contacto vienes, Broch aparece como un maestro que tenía en gran estima al joven Canetti, al que en 1933 describió como «spaniol», educado entre Suiza y Austria¹⁵, y que en junio de 1935 aparecía en una de sus numerosas cartas como alguien «extraordinariamente dotado, poseído de su misión literaria, espiritualmente emprendedor y revolucionador de mundos, lleno, en fin, de todas las posibles y más valiosas cualidades»¹⁶. Por eso mismo intentó disuadirle de su estudio sobre las masas para que se dedicase a la literatura; aunque la intuición del discípulo triunfó también en Broch, quien en su etapa americana dedicó gran parte de sus esfuerzos a desarrollar una *Teoría de la locura de masas*, aunque llama la atención que Canetti no aceptara entonces una mutua puesta al corriente de sus investigaciones¹⁷.

15 H. Broch, *Kommentierte Werkausgabe*, ed. de P.M. Lützel, Suhrkamp, Frankfurt, 1974-1981, vol. 9/1, p. 59.

16 H. Broch, op. cit., vol. 13/1, p. 354.

17 Véase R.G. Weigel, «Elias Canetti *Masse und Macht* und Hermann Brochs *Massenwahntheorie*, Berührungspunkte und Unterschiede», en J.P. Strelka, (ed.), *Ist die Wahrheit ein Meer von Grashalmen? Zum Werk von Elias Canetti*, Berna, 1993, pp. 121-149; y P. Angelova, «Die Ungeduld der Erkenntnis. Zu einigen Berührungspunkten in Canettis und Brochs Kunstkonzeptionen», en Á. Bernáth, M. Kessler y E. Kiss (eds.), *Hermann Broch. Perspektiven interdisziplinärer Forschung. Akten des internationalen Symposiums Hermann Broch 15.-17. September 1996, József-Attila-Universität, Szeged*, Stauffenburg, Tübingen, 1998, pp. 117-136.

Aun así, su influencia fue grande, instando a Canetti «con una obstinación inusual en él», a que renunciase al nombre de Kant para el protagonista de *Auto de fe*, desapareciendo también *Kant se prende fuego* como título¹⁸. Asimismo, Broch apoyará y presentará públicamente la obra de Canetti, si bien también le llamó «perfecto odiador» en relación con *Auto de fe* y en aquella otra ocasión en la que Broch habla del carácter apocalíptico de *La boda (Hochzeit)*. No obstante, lo que predominó entre ellos fue una gran amistad, como se comprueba a lo largo de *El juego de ojos*, donde vemos un Broch «débil», de una «bellísima fragilidad», con unos ojos «en los que yo podía leer todo menos cálculo interesado» y, lo más importante, «si los ojos pudieran respirar, aquellos ojos habrían contenido la respiración» [796], mostrándonos así un maestro reservado, lleno de flaquezas, ante su amante, ante el mundo, pero cuya impronta parecía marcada por una gran compasión por los hombres y por un silencio, una mirada y, sobre todo, por una disposición que debía estar relacionada con la *respiración*.

En todos sus encuentros con Broch se deduce cómo Canetti tuvo muy presente esa «avidez de respiraciones» con la que Broch se movía. Por ello, no es de extrañar que perpetuase esta imagen cuando pronunció su discurso en honor del autor de *Los sonámbulos* con motivo de su quincuagésimo cumpleaños. Vale la pena detenerse en los puntos que va marcando Canetti como hitos hechos escritura que definen a su amigo, al tiempo que expone sus *propias* ideas sobre lo que debe ser un escritor en un momento histórico muy concreto, que es vivido con preocupación en el círculo de intelectuales próximos a Broch y Canetti. Una situación que Jorge Semprún señala bajo el signo de la *perplejidad* —inicio de toda reflexión desde Maimónides—, que se traduce en la desaparición de toda posibilidad de asombro racionalizable¹⁹, pero ante la que Broch orienta ejemplarmente sobre cuáles deben ser las tareas del poeta.

En primer lugar, el escritor debe pertenecer a su tiempo, vivir entregado a su época, siendo su siervo más humilde. Para ello tendrá que poseer la seria voluntad de sintetizar su época, estar dominado por una sed de universalidad que no se deje intimidar por ninguna tarea aislada, que no prescinda de nada. Es esta exigencia de universalidad lo que destaca en Broch y lo que le convierte en modelo de las tareas propias de un escritor. Asimismo, Canetti recuerda el relevo que encuentra en la obra de Broch la filosofía tradicional, además de la «desintegración de los valores» plasmada en *Los sonámbulos*, donde «ha encontrado Broch una posibilidad de acceso a la universalidad justamente donde menos lo hubiera imaginado: en esa forma irrelevante y laberíntica que es la novela»²⁰.

Pero no sólo este conocimiento totalizador que Broch ha mostrado es suficiente para un escritor actual, sino que también debe estar en contra de su época, lo que implica estar contra la imagen general y unívoca que de ella tiene, contra su olor específico, su rostro, sus leyes; debe alzarse contra su tiempo, cuestionarlo en su totalidad; de no hacerlo, se convertiría en un renegado. Aun así, el escritor no es un héroe, sino que para cumplir la condición anterior debe ser su esclavo humilde y su sabueso, *der Hund seiner Zeit*, y con la mayor humildad proseguir su tarea, indignarse y, a la vez, ser consciente de su propia disyuntiva, tan cruel y radical como la muerte misma.

Dadas estas características es cuando retoma aquella certera sensación que siempre le produjo: «El vicio de Broch es totalmente cotidiano, más cotidiano que fumar tabaco, ingerir alcohol y

18 E. Canetti, *La conciencia de las palabras*, op. cit., p. 317.

19 J. Semprún: *De la perplejidad a la lucidez*. Texto del discurso pronunciado el 19 de marzo de 1989 en el acto académico de su investidura como doctor honoris causa por la Universidad de Tel Aviv.

20 E. Canetti, *La conciencia de las palabras*, op. cit., p. 21.

jugar a las cartas, pues es más antiguo: el vicio de Broch es la respiración. Respira con fruición apasionada, y nunca lo suficiente»²¹. Todo el mundo está abierto al aire, pero es tan buen escritor, porque «la sed de aire y el constante cambio de espacios atmosféricos no son suficientes para Broch. Sus capacidades van más allá; retiene perfectamente lo que ha respirado y lo retiene en la forma única y exacta en que lo ha vivido (...) Nada se le confunde, nada pierde su claridad para él (...) Debemos, pues, suponer que Broch se halla dotado con algo que sólo puedo calificar de memoria respiratoria (*Atemgedächtnis*)»²². De esta forma, Canetti reconoce en Broch una sutilísima e impresionante capacidad para acoger —respirar— y expresar la multiplicidad del mundo y su disgregación individual, que son la verdadera materia prima del quehacer artístico.

Esta virtud es más evidente si se observa el final de esta conferencia, donde Canetti advierte el mayor de los peligros en la historia de la humanidad, que pesa sobre su generación en correspondencia con el desamparo de la respiración: «El aire es la última propiedad comunal. Les corresponde a todos los miembros (...) Y este bien último que ha sido propiedad de todos, ha de envenenarnos a todos juntos. Lo sabemos, pero aún no lo sentimos, pues nuestro arte no es la respiración. La obra de Hermann Broch se halla entre guerra y guerra, entre guerra química y guerra química. Es posible que aún descubra hoy día en más de un sitio las partículas venenosas de la última guerra. De todos modos, esto es improbable. Lo seguro es que él, que sabe respirar mejor que nosotros, se empieza a ahogar ahora con el gas que quién sabe cuándo nos impedirá respirar a todos los demás»²³. Canetti finaliza con aires proféticos, clarividencia que con casi toda seguridad surgió de los diálogos con Broch, ya que en una carta de éste a Ernst Schönwiese escrita el 3 de enero de 1936 le habla de «*die große Vergasung*» (la gran gasificación) que se avecina²⁴. Este texto es una gran metáfora visual que refleja la lucidez de Canetti y Broch, mostrada por el futuro autor de *Masa y poder* desde un código somatizado, mucho más corporal y vinculado a una función esencial del vivir: la respiración.

Es evidente que Canetti proyecta en Broch sus propias ideas y aspiraciones, pero es destacable cómo lo sitúa históricamente y dentro de una perspectiva que le hace denunciar el horror de su época, miedo que tiene nombre: fascismo, aunque Canetti evitara con frecuencia pronunciarlo. Y por esto no se puede concebir esta labor si no es bajo cierta perspectiva de *responsabilidad* que estos dos autores compartían.

Respecto a esta actitud frente a su tiempo, no deja de llamar la atención que *La conciencia de las palabras* se inicie con este homenaje y finalice con un texto que lleva por título *La profesión de escritor*²⁵, y que ambos se vean acompañados cercanamente en su lectura por la figura de Kraus. Precisamente al final del libro afirma: «He dicho que sólo puede ser escritor quien sienta

21 *Ibidem*, p. 25.

22 *Ibidem*, p. 27.

23 *Ibidem*, pp. 32-33.

24 Ernst Schönwiese explica cómo la palabra «*Vergasung*» alude en Broch al temor de una guerra de gas (química). Véase E. Schönwiese, «Erinnerungen an Hermann Broch», en H. Steinecke y J. Strelka (eds.), *Romanstruktur und Menschenrecht bei Hermann Broch*, Peter Lang, Berna, 1990, pp. 153-175, esp. pp. 165-167 y 174.

25 Con ello retomaría la cuestión dejada por Weber mientras da a esta condición de responsabilidad toda su profundidad política y narrativa (véase R. Esposito, *Nove pensieri sulla politica*, il Mulino, Bolonia, 1993, pp. 74-84); otorgándole una dimensión distinta a la dicotomía brochiana entre un polo positivo y otro negativo en lo político, donde la esperanza, el polo positivo, tiene que ser buscado en el exterior de lo negativo. Respecto a Broch, Canetti supondría un cumplimiento a la vez que cierto vuelco: si representable en Broch es sólo lo negativo, el «mal» como aparece en los textos de Broch o el «poder» en sentido canettiano, de su análisis puede emerger, como «reflejo» y a través de un eco invertido, el «silencio de lo positivo» (véase R. Esposito, *Categorie dell'impolitico*, il Mulino, Bolonia, 1988, pp. 170-174).

responsabilidad, aunque tal vez no haga mucho más que otros por acreditarla a través de la acción individual. Es una responsabilidad ante esa vida que se destruye, y no debiéramos avergonzarnos de afirmar que dicha responsabilidad se alimenta de misericordia»²⁶.

En definitiva, de Viena Canetti obtuvo un *modus operandi* que tomó de Kraus: «lo que no se debe querer», y con Broch intenta no sólo luchar contra la muerte, sino asimilar esa condición de centinela avezado de su tiempo, percibiendo una particular visión de la historia, una voz que advierte el mal en nosotros y que, aun así, reivindica un apego a la vida, incluso en el sufrimiento de este mundo que es sustancialmente incompleto²⁷. Para Broch fue salvaguardia de la dignidad humana y en Canetti llegó hasta los dominios de esa «provincia del hombre» siempre en trance de perderse, teniendo muy presente esa obligación de metamorfosearse de los escritores —también anunciada en *La profesión de escritor*— y que supondría un espacio para sucesivos conocimientos. Pero sobre todo se convierte en una fenomenal *guía de perplejos* —como vio Semprún— que en estos autores se proyectará como praxis capaz de conducirnos a una lucidez que ya no es visual —como se ha entendido desde el «mito de la caverna»—, sino vinculada a una función mucho más somática: la respiración.

Canetti prefería escribir según el ritmo respiratorio, y así denomina al conjunto de sus aforismos: «un modo de respirar», cuyo aire no es capaz de consumir ningún fuego, defendiendo ciertas posiciones desde la radicalidad del justo, de un pensador *zu Ende* capaz de apreciar todos esos discursos paralelos con una mirada única que logró «aferrar el siglo por el cuello», como afirmó cuando terminó *Masa y poder*, sabiendo que la auténtica escritura surge de la experiencia vivida y de la tradición reflexiva, enseñanza que respiró en la Viena de entreguerras con una lucidez que iluminará el resto de su obra.

26 E. Canetti: *La conciencia de las palabras*, op. cit., p. 362.

27 M. Cacciari, *Dallo Steinhof. Prospettive viennesi del primo Novecento*, Adelphi, Milán, 1980, p. 233.