

Robert Musil

y la reinvencción de los valores

ILINCA ILIAN

El arte moderno, cuando no es puro ejercicio narcisista o manierista, tiene como objetivo principal el encuentro de unas alternativas frente al fatalismo que hace que, a la corta o a la larga, el aparente avance de los eventos se dé a conocer como un incesante repaso de la circunferencia del mismo círculo, y la inicialmente agradable diversidad de los fenómenos se transforme en una implacable equivalencia de éstos. Tal afirmación podría parecer una consecuencia directa de la visión sobre el arte como producto de la imaginación, si no consideramos a ésta “la loca de la casa” ni la productora de imágenes esfumadas en la conciencia, sino con Ernst Cassirer, la propia matriz de la percepción y de la memoria, la condición misma de las operaciones mentales realizadas por el ser humano. Así vista, la imaginación sería la modalidad por excelencia de salir del círculo y llegaría a equivaler a la creación incesante de nuevas formas de vida. Conforme a esta perspectiva, el arte en general y, debido a su capacidad crítica, el arte moderno en particular sería el propio laboratorio de las formas simbólicas innovadoras, donde se lleva a cabo la infinita labor de reorganización de los datos —otramente monótonos— de lo sensible. El problema que se plantea, no obstante, es en qué medida tales formas simbólicas instituidas por la letra pueden transferirse más allá de las fronteras textuales e instaurarse en el espíritu. En

cierto momento la aporía parecía encontrar una solución en el concepto de la inacabable hermenéutica que por un periodo se había transformado en la manera obligatoria de abordar lo estético; y un ejemplo entre muchos es el famoso libro de Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, donde se articula la teoría del estatuto *completamente distinto* de la escritura respecto a la existencia. La tesis de este libro es conocida, tanto más que por un lado es la estructuración coherente de toda una orientación intelectual imperante en los años sesenta y

PASSING TIME IN BLACK AND WHITE / PERFORMANCE / REGISTRO FOTOGRAFICO



por otro lado porque ha desencadenado multitud de imitaciones, y sólo nos limitamos a recordar que el filósofo francés funda su argumentación en la idea de que la profesión del narrador es la de “egiptólogo” que interpreta los signos. Dispuestos en una jerarquía que va desde lo más insignificante hasta lo más válido, los signos del universo proustiano se refieren al mundillo aristocrático, al amor, al mundo sensible y al arte; entre éstos, apenas los últimos, por ser *desmaterializados* y apuntar a la esencia ideal, son los que consiguen transformar a los demás y transmutarlos en la verdad. A la célebre frase de *La Prisonnière*

Le monde des différences n'existant pas à la surface de la Terre, parmi tous les pays que notre perception uniformise, à plus forte raison n'existe-t-il dans le «monde». Existe-t-il, d'ailleurs, quelque part? Le septuor de Vinteuil avait semblé me dire que oui. Mais où? (Proust, 1999: 1811)¹,

Deleuze (1996) responde concluyendo que el arte es “la Différence ultime et absolue” (53)², mientras que en la tierra no se halla sino la inútil y penosa repetición de lo mismo. La lección de Proust es, por consiguiente, incitativa: volviéndose él mismo egiptólogo de los signos del mundo, el creador sorprende la Idea encarnada en el signo y produce en el lector una emulación no sólo participativa sino virtualmente productiva, “en tant que l'oeuvre d'art émet des signes qui le forcera peut-être à créer, comme l'appel du génie à d'autres génies” (119)³.

Dos objeciones pueden aducirse a la visión deleuziana que transforma la producción y la recepción del arte en una felicidad a la Lessing, en un esfuerzo continuo de alcanzar un nuevo horizonte con la conciencia clara de la intangibilidad del real horizonte. La primera, como ha mostrado Anne Simon en uno de los más apasionantes libros de exégesis proustiana escritos después de Deleuze, hacer una distinción tan tajante entre los signos del arte por un lado y lo sensible por otro lado significa afirmar una visión idealista donde el espíritu y la materia son considerados entidades completamente heterogéneas y el *valor* propuesto es la transmutación sin resto de la materialidad en idea descarnada. Negando la posibilidad de una profundidad y de una verdad explícita (112)⁴, reduciendo la literatura a una producción de signos desmaterializados inscritos en una superficie textual y postulando que la única objetividad posible está en

“la structure formelle signifiante de l'oeuvre, c'est-à-dire dans le style” (134)⁵, Deleuze, en tanto crítico paradigmático de cierta orientación, resbala en un platonismo *sui generis*⁶. La segunda objeción está relacionada con el estatuto de la lectura, que por esta perspectiva se reduciría a mero impulso hacia una hermenéutica incesante, anulando así la dimensión festiva. Ahora bien, la relación humana con el arte moderno se fundaría, según Gadamer (1991), en tres rasgos de igual importancia: juego, símbolo y fiesta. Con otras palabras, el arte no es sólo una invitación a un juego donde el productor y el receptor tienen papeles complementarios; no es sólo símbolo, con la especificación de que aquí el símbolo no representa a un sustituto, no remite al significado sino que lo hace estar presente y de esta manera provoca un crecimiento en el ser; la obra de arte es también una salida del tiempo común que dedicamos a una actividad (aun la interpretativa) y una inmersión en el tiempo pleno de la fiesta: “La esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse. Y tal vez sea ésta la correspondencia adecuada a nuestra finitud para lo que se llama eternidad” (122).

Nos servimos del libro de Deleuze, cuya belleza y validez en muchos aspectos sería desatinado poner en duda, sólo para resaltar una óptica filosófica con consecuencias trascendentales sobre la recepción de la literatura. Una visión como la de la interminable hermenéutica, ¿no equivaldría a la transformación de todos los valores en puntos transitorios hacia otros valores?, ¿no sería una conversión del medio en fin y del fin en medio? Si la respuesta es afirmativa, el efecto directo es un vacío depresógeno que la modernidad ha intentado en muchas ocasiones, con resultados nulos, a elevar a rango de felicidad. Por otro lado, hicimos hincapié en el libro del filósofo francés en tanto paradigma interpretativo porque lo consideramos uno

¹ Si el mundo de las diferencias no existe en la tierra, entre todos los países que nuestra percepción uniformiza, con mayor seguridad aún no existe en el “mundo”. ¿Pero de hecho existiría en alguna parte? El septuor de Vinteuil parecía decirme que sí. ¿Pero dónde? (en el texto, “monde” hace referencia a la sociedad aristocrática, al “mundillo”).

² La Diferencia última y absoluta.

³ En tanto que la obra emite signos que le forzarán tal vez a crear, como el llamamiento del genio a otros genios.

⁴ “Nous avons tort de croire aux faits, il n'y a que des signes. Nous avons tort de croire à la vérité, il n'y a que des interprétations. Le signe est un sens toujours équivoque, implicite et impliqué” [Nos equivocamos al creer en los hechos, no existen sino signos. Nos equivocamos al creer en la verdad, no existen sino interpretaciones. El signo es un sentido siempre equívoco, implícito e implicado].

⁵ La estructura formal significante de la obra, es decir en el estilo.

⁶ Anne Simon (2000) sorprende perfectamente, a nuestro parecer, la sobrepujanza deleuziana del sentido desmaterializado: “prendre la profondeur sensorielle pour la simple manifestation d'un ailleurs ou pour un pur prétexte à la virtuosité productrice me semble dénier à la poétique proustienne la faculté de rendre compte d'une présence mondaine qui ne se confond certes pas avec une représentation simpliste de type mimétique” (84-85). [Tomar la profundidad sensorial como simple manifestación de un más allá o como mero pretexto para una virtuosidad productiva me parece negar a la poética proustiana la facultad de dar cuenta de una presencia mundana que no se confunde, por cierto, con una representación simplista de tipo mimético].

de los más válidos esfuerzos de desmalezar el problema de los valores certeros que la literatura es capaz de proponer. Es un problema tan arduo que los intentos de resolverlo por otros medios, especialmente los de orientación sociológica, lo suman en un mar de ingenuidades que resultan casi conmovedoras. Raymond Bourdon, por ejemplo, considera que el valor estético de una novela como *Madame Bovary* o de una obra de teatro como *Tartuffe* se debe a nuestra común repulsión por no-valores como la ensoñación vana o la hipocresía, repulsión que no se debe ni a la cultura ni a la natura sino que se funda en la razón axiológica (una norma está aceptada porque es [racionalmente] prescrita y es prescrita porque está aceptada socialmente). La visión del gran sociólogo francés es más que esquemática y sólo la aludimos para poner de relieve en qué medida un no especialista en literatura, y que además adopta una posición pragmática para contrarrestar el relativismo generalizado, necesita un suelo firme para enfocar una obra literaria en su calidad de productora de valores éticos. El abismo parecería infranqueable, pues, entre los literatos que instauran de por sí un valor inherente a la obra literaria y los que buscan valores éticos palpables, al límite generalizables. Entre las dos direcciones del discurso ético referidas por Habermas en *Moral y comunicación*, la dirección subjetivista (MacIntyre & comp.) y la dirección cognitivista —que, en tradición kantiana, sigue fiel a la idea de que los problemas prácticos son “susceptibles de verdad”—, los puentes son tan deleznable que, a la hora de la verdad, parece mejor evitarlos.

Volviendo al punto de partida de nuestro artículo, queremos dejar en claro que si aceptamos que las alternativas propuestas por el arte moderno tienen mayor validez que su continua autogeneración y modificación, entonces podríamos suponer que en su esencia ellas señalan la posibilidad de crear valores. A continuación nos proponemos discutir los dilemas suscitados por la creatividad ética tal como se reflejan en la obra de uno de los más grandes prosistas modernos —y también uno de los menos leídos fuera del círculo de literatos y filósofos—, Robert Musil. Para circunscribir su esfuerzo de emitir desde el terreno de la literatura un juicio sobre los valores éticos, hay que recordar que la poética del autor austriaco, diseminada en ensayos y notas del diario, pone el acento en el entrelazamiento denso de la ciencia, filosofía y poesía. La acusación que Sartre llevaba a la literatura llaman-

dola “actividad secundaria” le habría provocado al escritor austriaco como menos la admiración porque, pese al disgusto que le provoca la literatura ejercitada por espíritus indolentes y a pesar de la ironía respecto a los autores que conciben el libro como fortaleza de su subjetividad (“My book is my castel”), Musil concibe la literatura como más apta que la filosofía o la ciencia para proponer salidas del atolladero en que se ha estancado la conciencia moderna. Su proyecto novelesco no tiene nada que ver con el catastrofismo en boga a esas alturas, y, en una entrevista dada a Oscar Maurus-Fontana en 1926, lo expresa en términos tajantes: “el enseñoramiento del mundo por el espíritu”. Musil ataca los problemas fundamentales: lo axiológico, la sistematización de las ideas, el alcance de una nueva etapa antropológica, “la vida recta”; su objetivo más alto es la instauración de lo nuevo en materia de interioridad. Frente al orden fatal que hace que incessantemente se repitan los mismos hechos (*Seinesgleichen geschicht* es el título de la segunda parte del primer libro), frente a la entropía absoluta en que se ha transformado el mundo, Musil se afana por encontrar la variación, la alteridad, la alternativa. Pero lo que ya podemos señalar es que esta alternativa no la concibe como relacionada con un plano superior respecto al mundo habitual, sino como una revivificación del mismo mundo por una inserción de sentido y, por eso, de felicidad. Lo que no deja de ser peligroso es que este sentido puede revelarse puro producto de la imaginación, o sea de la autoilusión solipsista, si no se transforma en una agresión cabal en el momento en que se asocia al poder político, por encerrar el mundo en un esquema apremiante y asesino. En un caso mediano, esta inserción de sentido puede darse sólo en el nivel de la escritura, donde la coherencia de los signos provistos de una función ideológica virtual produce varios efectos superficiales. Por un lado, en el autor crea la ilusión de tomarse la revancha sobre el desorden y la precariedad de los signos de lo sensible, por otro lado, en el lector puede desencadenar sea el puro placer estético (momentáneo e ineficiente) sea el impulso hacia una hermenéutica siempre inacabada, pero que sólo se detiene en la superficie textual, quedando sin repercusiones mayores sobre la psique y tanto menos sobre la sociedad humana. O sea, un juego de los abalorios propio de los especialistas, cuya penosa gracia delata Musil cuando habla de su cobardía a la hora de interiorizar sus descubrimientos conceptuales. Al con-



trario, la lección de la literatura debería llegar a ser estimuladora en el más alto sentido de la palabra, porque, considera el autor, a diferencia de la filosofía y de la ciencia, ella propone un modelo axiológico en que las verdades no se congelan nunca en un sistema cerrado, pero tampoco caen en un territorio asequible sólo a los iniciados cuya obsesión por ampliar su propio ámbito de conocimientos no representa sino un desplazamiento de los confines, una expansión pero nunca una explosión de la mónada. La ventaja de la literatura es que mantiene en estado de potencialidad las verdades una vez descubiertas, sin reducirlas a conceptos rígidos, y asimismo sin transformarlas en puras creaciones de lo imaginario, volviéndolas aleatorias y circunstanciales. La literatura, según Musil, debe adquirir precisión, así como debe ayudar a la estructuración de la realidad sin convertirla en una abstracción. De aquí la doble coacción del escritor, la de ser al mismo tiempo inteligible y desencadenante de la fantasía.

El mundo de los personajes musilianos es en sí un reflejo de la dificultad de innovar en materia de interioridad humana. Exceptuándose el protagonista

Ulrich y su hermana Agathe, la gente que gravita fantasmalmente alrededor de ellos se reduce no sólo a tipos previsibles sino, más aún, a una colección de citas⁷. Entre estos seres con consistencia de sombras, dos figuras se destacan para evidenciar los escollos de la creatividad y los peligros de la caída en los extremos de la inteligibilidad total pero vacía y respectivamente de la fantasmagoría pura: Arnheim y Clarisse. Es sugestivo que el protagonista de la novela, inicialmente concebido como escritor, se vuelve en la versión final de la novela un pensador sin obra. La tentación de la escritura visita al locuaz Ulrich pero queda sin consecuencias porque “él quería vivir sin seccionarse a sí mismo en una parte real y otra espectral” (HSA, I, 123, 675)⁸, o como dice él mismo “a mí me parió mi madre, y

⁷ En su *Diario* Musil expone su intención de construir “un hombre sólo de citas”, “entes compuestos de reminiscencias de los cuales no son conscientes”.

⁸ Emplearemos la abreviación HSA seguida de los números del tomo, del capítulo y de la página para Musil, Robert (2004). *El hombre sin atributos*. Edición definitiva revisada por Pedro Madrigal. Traducción de José M. Sáenz (primer tomo), Feliu Formosa y Pedro Madrigal (segundo tomo). Barcelona: Seix Barral. Notamos que esta edición no es completa, el

no un tintero” (HSA, I, 102, 500). A Ulrich se le opone tal ser engendrado por los renglones escritos, Arnheim, “el gran escritor”, que es precisamente el hombre que sacrifica totalmente su parte real y se deja reemplazar por un discurso asequible cuyo máximo logro es traerle a su autor una transitoria celebridad. Arnheim acepta pues la tiranía de un sistema simbólico del cual se deja manipular para dar la impresión de intervenir en la creación de éste. Pero sin hacer otra cosa sino especular, mercantilmente, con las ideas, porque “para él no existían subversión espiritual ni renovación de principios, sino que sus problemas continuos eran sólo el enlazarse con lo existente, la toma de posesión, las correcciones suaves, el resurgimiento moral del desfigurado privilegio de los poderes constituidos” (HSA, I, 86, 396). Arnheim es el típico escritor egocéntrico y ambicioso que se propone —y durante su vida consigue— llegar a ser director de conciencias, infiltrando en las mentes sus propias ideas, convirtiendo en masa al “arnheimismo”. En un contexto en que, debido a una lectura truncada de Nietzsche, la irracionalidad es la palabra clave de la mentalidad colectiva, los textos de Arnheim, descritos como inspirados por un vitalismo de pacotilla, seducen principalmente porque no desestabilizan demasiado el sistema de ideas vigentes en el aire del tiempo. Convencidos de que avanzan en el saber y cultura, los lectores no hacen de hecho sino pasar revista la misma colección de nociones sacadas a la subasta en ropaje más o menos remendado. Tienen la impresión de descubrir la novedad en las páginas de Arnheim, pero no dan sino con las mismas “parábolas congeladas” (HSA, I, 114, 586). Musil no comparte el optimismo de Cassirer respecto a la capacidad de la imaginación de crear la interfaz simbólica cuyo fin es ayudar al hombre a adaptarse en una realidad fluctuante; para el escritor, el edificio de símbolos creado por la humanidad por razones de pragmatismo y economía es menos una estructuración de la realidad que un trastero atestado de chirimbolos. Por lo tanto el tipo de literatura practicado por Arnheim es visto como inútil, si no pernicioso: la aspiración a la

coordinador y los traductores dejaron de lado muchos capítulos póstumos y bocetos que Adolf Frissé, el editor alemán de las obras de Musil, integró en su edición de *Der Mann ohne Eigenschaften*. Para las citas que no aparecen en la edición española, acudimos a nuestra traducción del alemán, empleando la edición *Der Mann ohne Eigenschaften* (2003). Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg (abreviación MoE seguida del número de página).

total inteligibilidad sólo da satisfacciones narcisistas pero no crea nada nuevo, mantiene lo vago en materia de interioridad y conduce, en suma, a la mayor falta de precisión. En otro orden de ideas, Arnheim es el típico intelectual que, pese a su cultura impresionante, al estar confrontado con un acontecimiento trascendente de su destino, el amor por Diotima, no sabe sino acudir a un esquema prefabricado, el mal llamado amor platónico. No encuentra en los diálogos con su amada sino las citas tal vez inconscientes pero sumamente sensibleras. No lleva a cabo esta experiencia, ni física ni psíquicamente. Del “encuentro silencioso de dos cumbres”, Arnheim y Diotima, queda sólo esto: el silencio. Inexpresivo.

En el polo opuesto, Clarisse, con la exaltación típica de una histérica nutrida desde joven con lecturas de Nietzsche, se propone el abandono cabal de los caminos ya recorridos, en tal medida que cultiva, deliberadamente, su locura. No es escritora, no aspira a dejar tras sí una obra, sino sólo transformar su vida en arte, más precisamente en un paradigma del heroísmo necesario para dar el paso del hombre al superhombre. En la economía de la novela el papel de Clarisse no es en absoluto carente de significación, siendo ella más que el blanco de un desmesurado sarcasmo como lo son Diotima, Bonadea o Arnheim, fanticos contruidos por puros lugares comunes. La importancia de Clarisse es tanto mayor cuanto Musil tiene una actitud llena de ironía respecto a la tendencia general que impone “comportarse delicadamente como ante el lecho de un pobre enfermo” (HSA, I, 12, 64). A través de este personaje exaltado, histérico y marcado por crisis patológicas graves, Musil pretende sobrepasar la crítica de la mala interpretación del nietzscheanismo y evidenciar la incoherencia de un mundo desprovisto de un fundamento moral sólido. La visión del escritor sobre el mundo “normal” como un caos de opiniones personales elevadas a rango de explicaciones, como un desfile de fantasmas carentes de interioridad real, como una demora en lo insustancial, es juzgada por algunos críticos como reflejo de un nihilismo total. Musil, no obstante, concibe su misión como la de un posible sanador y en el *Diario* anota su proyecto de una novela que “deje de contar como el enfermo le habla al médico” y que narre “como los médicos entre ellos o al menos como el médico que explica claramente al enfermo” (Musil, 2004: 283-4). No será incomprensible por qué a los transgresores del orden del *Seinesgleichen*

geschichte les sea concedido tanto interés y al protagonista le sea atribuida una visión moral según la cual “lo bueno es un lugar común casi por su misma naturaleza, y (...) lo malo será siempre una crítica. ¡Lo inmoral adquiere su derecho de ciudadanía actuando como una crítica radical e implacable de lo moral!” (HSA, II, 30, 324). Uno de los temas mayores de la meditación de la novela musiliana está relacionado con el “buen mal” que anima la transgresión de los dos hermanos (simbólicamente parricidas, falsificadores del testamento del padre, potencial o efectivamente incestuosos), como reverso del “mal bien” (encarnado por el orden del padre y sus representantes Hagauer, Lindner y en cierta medida el marido de Clarisse, Walter). El escritor prolonga la concepción nietzscheana respecto al menester de favorecer el immoralismo en vez de malgastar su entusiasmo por “una naturaleza de la moral en la que unos pájaros rellenos de paja se posen en árboles muertos”, subrayando la capacidad de las acciones malas (“que no están tan gastadas como las buenas”) de aportar mayor “fantasía y apasionamiento” que la ejecución mecánica del bien como “cuando se pagan los impuestos” (HSA, II, 18, 175). Con todo esto, el espectro del mal absoluto se acusa tanto en la osificación en un esquema falsamente moral como en los experimentos morales incontrolados: “el mundo había entonces la posibilidad de elegir entre sucumbir por causa de su moral paralizada o de sus vitales immoralistas”. Es por esto tan interesante explorar la locura y sus dos figuras marcadas por ella, Moosbrugger y Clarisse. Los dos representan los polos opuestos de la idea de responsabilidad, el primero el punto nulo, porque está movido sólo por sentimientos inconstantes, la segunda el punto álgido, pues concentra su voluntad a fin de llevar a cabo la misión en que había fracasado Nietzsche y asume ante la situación decaída del mundo, “la responsabilidad de una enorme irresponsabilidad” (MoE, 1754). Ahora bien, para Musil, tales experimentos extremos no se pueden reducir a lo irrisorio.

El error de Clarisse consiste en poner inmediatamente en práctica un ideal que, según una idea que el autor austriaco subraya repetidas veces en los ensayos, diarios y capítulos del libro, se comporta paradójicamente, pues todos los ideales se transforman en su contrario cuando uno quiere seguirlos escrupulosamente. Si una de las utopías concebidas por Ulrich es la de acceder a una vida construida únicamente por la

literatura, resulta significativo que la mujer de Walter da una interpretación completamente extemporánea a este proyecto: “¡Lo que habría que hacer es cantar!” (HSA, I, 84, 374). Explícitamente, lo que Ulrich proponía sólo en términos negativos, como un abandono del yo para abrirse hacia un orden centrado en lo significativo, está percibido por Clarisse como una potenciación hasta lo máximo de la individualidad y por ende como una “teatralización” del yo con la ayuda de la mera imaginación. La “isla de la salud” en la cual desenvuelve libremente su locura se vuelve un escenario donde, junto a Ulrich, juega su existencia como un espectáculo hasta que esta trama patológica se diluya en poemas de índole superrealista, y éstos a su vez se desvanezcan paulatinamente hasta volcarse en la “química de las palabras” (MoE, 1753). La amenaza de la locura que Hegel señalaba respecto a los experimentadores que cultivan una conciencia escindida está sugerida en la novela musiliana de forma indirecta, a través de la atracción ejercitada por Moosbrugger y Clarisse sobre el protagonista que ve en ellos unas tentativas desesperadas de interrumpir el mecanismo deprimente del *Seinesgleichen geschicht*. Sin embargo, todo intento de contrarrestar un exceso por el recurso a un exceso contrario (en este caso la rigidez de la lógica por el desenfreno verbal y poético) es una garantía del fracaso. El escritor lo hará patente por dos medios: por un lado, comentando la inanidad de los juegos verbales en la “isla de la salud”, donde las palabras deslizan poco a poco en un balbuceo inexpresivo; por otro lado, señalando que el texto que Clarisse intenta escribir en el momento de máxima crisis patológica no es sino un hilvanado de citas y clisés mentales. El desarreglo sistemático de todos los sentidos conduce al sumergimiento en lo preverbal e inexpresivo o bien, al contrario, lleva a la falsa originalidad, que es de hecho la reproducción inconsciente de un sistema simbólico infiltrado hasta las fibras más profundas del individuo —lo que de hecho descubrieron los propios superrealistas. Como la literatura de Arnheim, declarativamente fundada en lo irracional pero sin conseguir sino reduplicar una serie de clisés racionales, las alternativas radicales de los trastornos mentales llevan asimismo a la repetición, al *Seinesgleichen geschicht*: “los asilos de alienados (...) tienen algo de la falta de fantasía del infierno” (HSA, II, 33, 353). La contribución de Clarisse a la creación es nula, así como nula resultaba ser la de Arnheim. El exceso de la

deconstrucción como su reverso, la ambición desmesurada de fortalecer el edificio simbólico vigente, llevan al mismo resultado deprimente: *nihil novum*.

Los dos personajes creados por Musil ponen de relieve los peligros de la *falsa imaginación*, la que por más que dé la apariencia de la creatividad —ética o artística— no hace sino multiplicar el número de representaciones y abrumar la vida bajo el peso de unos conceptos (en el caso de Arnheim) o de unos juegos solipsistas (en el caso de Clarisse). Para Musil, en cambio, tal como lo nota en un bosquejo, lo importante es aislar “la hormona de la imaginación”, que no sólo es la base misma de la creatividad ética sino también la que abre camino hacia lo que llamará, en la segunda parte de la novela, “el otro estado” (*der andere Zustand*). Es en su busca que parten los autodeclarados gemelos siameses Ulrich y Agathe, decididos a internarse en una forma de vida en que la hormona de la imaginación tenga la dosificación rigurosamente ajustada, ni sobrante (conduciendo a la histeria) ni careciente (lle-

vando a la sequedad interior). Es fundamental subrayar que Musil considera la literatura un vehículo privilegiado para el encuentro de esta dosificación.

Ulrich formula uno de sus programas utópicos en estos términos: “nuestra vida no tendría que ser más que literatura” (HSA, I, 84, 373), especificándose que en Musil la literatura debe comprenderse como “una forma espectral de vida” donde lo insustancial está omitido así como en la lectura se prescinde de lo que no comunica directamente con el lector. El tipo de amor que experimentan los dos hermanos es “como el entre los personajes de un poeta”, y ellos se proponen “vivir como hermano y hermana, si no se comprende por estos términos su significación de documento de estado civil, sino el encontrado en un poema” (MoE, 1504). Vivir como en un poema significa vivir en lo esencial, en la pura significación, donde los criterios dejan de pertenecer al “paso siguiente”, la moral falsa de la eficacia y de la realización social, moral fundada en la repetición inconsciente del mismo mecanismo in-



terior y responsable del empobrecimiento vertiginoso de la interioridad:

A nuestra época le sobra energía por todas partes. Ya no quiere ver ideas, sino únicamente acciones. Esta terrible energía se debe a que no hay nada que hacer. Interiormente, quiero decir. Pero, al fin y al cabo, todo individuo no hace más que repetir un único acto durante toda su vida, también en el aspecto externo; entra en una profesión y progresa en ella (HSA, II, 10, 87-8).

El despego cada vez más marcado de sus propios atributos había llevado a Ulrich a observar que, a diferencia de la mayoría de sus próximos, a los cuales “les gusta la sucesión bien ordenada de los hechos porque parece una necesidad; y gracias a que su vida les parece un ‘curso’ se sienten amparados de alguna manera en el caos”, él “había perdido el sentido de aquella épica primitiva” (HSA, I, 122, 662). Pero es sólo al lado de Agathe que esta salida del curso primitivo de la vida cambia de signo y deja de ser aceptación del caos para transformarse en un poema donde los hechos más anodinos acceden a la condición de símbolo. Interesante es, en cambio, la revalorización de la imperfección, de la intrusión de lo común y corriente en el estado de profundo enamoramiento de los dos hermanos. La ruptura del ritmo, la disipación del encanto —“es como si una diosa corriera tras un autobús pidiendo que la dejen subir. Una conducta desprovista de todo misticismo, una debacle del delirio”— se vuelve un mensaje de felicidad: “Con todo esto, éstos son los instantes que nos hacen realmente felices” (MoE, 1420). Es significativo que el hombre que en la primera parte de su “año de vacaciones” vivía hipotéticamente y se declaraba incapaz de decir un Sí sin reserva ante nada, al recobrar el amor por sí mismo a través de su hermana, llega a conocer “aquel maravilloso y absoluto estado, increíble e inolvidable, en que todo es un ‘sí’” (HSA, II, 18, 180). Es precisamente el estado enteramente ético “en que uno no es capaz de efectuar otro movimiento espiritual que el moral”, donde la maldad y la bajeza son imposibles dado que, como en el trance místico, “nada puede ocurrir que no esté en armonía con él” (HSA, II, 12, 118).

Este “otro estado”, estado de significación que está en contacto con lo axial, es un orden poético, pero no tiene nada que ver con un romanticismo desordenado, bohemio y sentimental que, reflejo del disgusto de

Musil por un impresionismo con tendencia a lo “indescible”, había alejado a Ulrich de sus preocupaciones juveniles por la poesía. El “otro estado” no es un vivir esquizofrénico entre dos planos, por un lado el del ideal y de la perfección y por otro lado el de la vida común formada por el trabajo y las satisfacciones dudosas. En principio, apenas la hormona de la imaginación, en su dosificación precisa, podría actuar sobre el espíritu para armonizar estos dos niveles vitales, produciendo entre lo ideal y lo común (entre la moral y la conducta por ejemplo) un cortocircuito semejante al operado por una metáfora en una poesía. Porque “¡un poema no debe limitarse a ser un estado de excepción, como tampoco lo es un acto de bondad!” (HSA, II, 30, 326) Hemos comprobado que el poema de la vida de los dos hermanos se vuelve significativo cuando lo prosaico acomete intempestivamente en el orden perfecto creado por los enamorados, que “la debacle del delirio” es una condición de la felicidad. El estado de acorde perfecto no se puede concebir en tanto principio estático; no es posible separarlo de lo contingente por un esfuerzo estrictamente intelectual ni crearlo artificialmente por una exacerbación de la imaginación, la cual, dejada a rienda suelta, no hace, como hemos visto, sino reproducir el edificio simbólico ya existente.

El acceso al acorde perfecto es irrealizable sin el concurso de la imaginación ética, sólo que: “La moral es imaginación. Eso era lo que Ulrich quería hacer ver a Agathe. Y lo segundo era esto: la imaginación no es la arbitrariedad. Si se confía la imaginación a la arbitrariedad, se paga caro” (HSA, II, 38, 401). Si parangonamos esta concepción sobre la moral con la identificación metafórica entre la vida y la literatura, podríamos comprender que el peligro señalado aquí es la sobrepujanza de lo analógico en detrimento de lo concreto unívoco. Ahora bien, lo analógico es válido mientras queda alternativa y no único recurso. La guerra, la tiranía, la violencia (de Moosbrugger), la locura (de Clarisse), así como el incesto efectivo de Ulrich y Agathe (transgresión de la ley básica de la sociedad humana), son, en su conjunto, los efectos de la arbitrariedad que atrae en su torbellino a los “vitales inmoralistas”. Por supuesto, Musil no combate la transgresión ni sugiere la vuelta a una moral supuestamente perenne, sino simplemente subraya que la necesidad de un principio es imperiosa, a pesar de que toda tentativa de verbalizar este principio lo mutila completamente. Se debe actuar “sólo por un principio”

—”y aquello era algo totalmente distinto a lo que había deseado decir. Era algo que venía nuevamente del mundo de los mellizos siameses y del Imperio Milenario, donde la vida crece en una calma mágica como una flor”. El “principio” que propone Ulrich no se puede decir sino por la metáfora y hace referencia al otro estado, a cuya esencia pertenece. Recobrado este estado cuyo atributo es la concavidad si lo aparential es convexo, la exigencia fundamental de la moral se resorbe en un silencio místico: “Si, en aquel segundo, Ulrich hubiese dicho algo más o hubiese posado su mano en ella, habría ocurrido algo, algo de lo que un instante más tarde ella ya nada podía decir, porque de nuevo había desaparecido”. No obstante, este silencio necesita un contraste para quedar significativo: “Se sentía feliz porque la distancia que antes le había separado aún de su hermana se había fundido en una proximidad sin medida; pero también se sintió contento cuando, en ese preciso instante, les interrumpieron. Era el general” (HSA, II, 38, 402). La capacidad de dar cuenta de la “excitación de la rectitud” en que viven su amor los dos hermanos se mantiene con la condición de quedar “ni separados ni unidos”, fuera de la sociedad pero tampoco completamente aislados de ella. De nuevo la metáfora sugiere la respectiva exigencia: la verja del jardín es un símbolo del oximoron separación-unión, que Ulrich y Agathe interpretan como la casi prueba, borrosa sí pero aliciente, de que “el mundo, tal como es, deje translucir por doquier un mundo que hubiera podido ser o hubiera debido hacerse” (HSA, II, 63, 771). La tensión, la necesidad de contraste es lo que se vuelve evidente al final de la aventura de los hermanos, retraídos en la isla del sur para hacer la experiencia directa del “otro estado”, internándose en un universo cuyo fundamento ya no es lo sólido sino el flotamiento ilimitado, donde los límites entre exterior e interior se borran y el principio de la identidad cede ante la analogía. Pero precisamente la pérdida del primer término de la comparación, justamente la falta de contraste, es la causa del fracaso de su experiencia extrema:

Un amor puede crecer por testarudez y espíritu de contradicción, pero no puede subsistir por oposición. Sólo puede existir inserto en una sociedad. El amor no es un contenido de vida. Sino una negación, una excepción de los contenidos vitales. Pero una excepción necesita algo de que sea excepción. No se puede vivir sólo de negación (HSA, II, 865).

El “otro estado” no da soluciones para la vida, repite Musil, fijarse en lo cóncavo es la locura o la guerra, una utopía realizada se transforma en su contrario. El escritor mismo, confrontado con este resultado que lo reincluye entre los escépticos —de los cuales se había distanciado por su rechazo de adherir a un catastrofismo lamentoso—, se pregunta en su diario si su esfuerzo no ha quedado en la mera averiguación de la imposibilidad de fundir el ideal y la realidad. Pero la tarea del poeta es otra; él no emplea el pensamiento conceptual (declarativo) sino el algorítmico (procesal); él no expone sino “interpela”, no re-presenta (¿cuánta vez?) el “formato” del que habla Michel Serres (2004) en *Rameaux*, sino, encadenando las operaciones y avanzando desde acontecimiento a advenimiento, construye singularidades en que lo universal puede encarnarse. Puede provocar mutaciones, puede llevar a la superación del pensamiento utilitarista, almacenista del saber, egoísta y nulo y abrir hacia el “pensamiento vivo”, *l’escient*, como dice Serres:

il n’y a pas de connaissance que cette naissance, que cet avènement. Tout le reste se réduit à des transmissions de cailloux, de poche en poche, à des communications d’information sans changement, jeux vides à somme nulle, échanges dormants à somme morte (69)⁹.

De hecho, todo el intento de saber más es una apuesta por una posible metanoia, el problema es que la regla general es comportarse como aquel que quiere imponer su “guijarrito” que enarbola como verdad. Ahora bien, Musil lo decía: “la verdad no es, claro está, ningún cristal que se puede meter en el bolsillo, sino un fluido ilimitado en que uno cae” (HSA, I, 110, 545).

El hecho de que la moral a la cual hace referencia Musil en la segunda parte de su novela esté siempre formulada en términos metafóricos conduce a menudo, sobre todo entre los críticos que no se declaran especialistas de *El hombre sin atributos*, a la conclusión de que el escritor, tal vez impedido por su muerte prematura o incluso por la incapacidad, no ha podido encontrar una solución viable y no ha

⁹ No hay otro conocimiento que este nacimiento, que este advenimiento. Lo demás se reduce a la transmisión de guijarros, de bolsillo a bolsillo, a comunicaciones de informaciones sin cambios, juegos vacíos de suma nula, intercambios adormecidos de suma muerta.



conseguido sino llevar a cabo, incomparablemente, la labor de la deconstrucción antropológica. No obstante, el despojamiento de los “atributos” que dan al yo social su aparente y lastimosa unidad, proceso descrito en la primera parte, está concebido por el autor sólo como la fase negativa de su empresa; en la segunda parte, cuando el protagonista vive el amor como una incesante tensión entre el deseo y la realización, existen sugerencias de una posible apropiación de la “unidad”. Pero se trata de una unidad que se olvida radicalmente de sí misma y renuncia activamente a su centralidad. En un esbozo el autor propone la teoría de lo alocéntrico:

Ser egocéntrico significa sentirse como si llevaras el centro de la propia persona en el centro del mundo. Alocéntrico significa más que nada dejar de tener un centro. Participar en el mundo sin ninguna reserva y no ahorrar nada para ti. Llevada a su extremo, esta actitud significa dejar de ser. Podría decir que el mundo se vuelve adentro y el yo se vuelve afuera (MoE, 1407).

Sobre la base de la discusión respectiva a la identificación entre la vida y la literatura, podríamos parangonar sin miedo a equivocarnos esta descripción con la experiencia de la lectura: la lectura de un mundo atravesado por la significación, animado por la motivación individual, pero una motivación vivida “alocéntricamente”. No se trata de la lectura “egiptóloga” sugerida por Deleuze, ni de la continua reescritura operada por el lector como creador segundo. Simplemente porque el “texto” que se debe leer, el mundo, no está cifrado en jeroglíficos aprensibles sino cuando se reduce a la deplorable *Seinesgleichen geschicht*, donde los peligros de la falsa imaginación son fatales. Al contrario, tal lectura nos parece que supone una inmersión total en el texto del mundo, pero una inmersión desapegada y participativa al mismo tiempo. Sí, animada por el deseo de arrancar un sentido a este desfile de apariciones. Pero sin la obsesión de construir un cauce artificial (arbitrario) con la ayuda de la pura imaginación que engendra conceptos, interpretaciones y

verdades —“desmaterializados”. El protagonista de *El hombre sin atributos* está lejos del espejismo esteticista cuya encarnación es el ridículo personaje Meingast, imbuido por un nietzscheanismo desfigurado conforme al cual la única justificación del mundo es estética y no moral. Pero Ulrich tampoco se abandona ante un *stream of consciousness* donde los pensamientos, muestra el autor, están más bien recibidos desde el exterior y no dan prueba de originalidad ni de interés real por el acceso a una vida recta. Ni azar ni necesidad —tal vida entretiene con la literatura una relación como la de los dos términos de una metáfora, donde *lo diferente* se vuelve *lo mismo* sin dejar de ser diferente.

Consideramos que esta metáfora cuyos términos son la vida y la literatura (en el sentido alto que le atribuía Musil) puede ser considerada un valor de la modernidad. Ella debe comprenderse como el imperativo de mantener constantemente la tensión entre la efectividad y el magma prolífico de la virtualidad, entre lo sensible y las construcciones de la imaginación sin la cual la vida pierde su gusto y sus colores. Se trata de una vida enriquecida por la imaginación ética, así como hablamos en la química de uranio enriquecido —un elemento que no abandona su lugar en el tablero de Mendeleev pero tiene propiedades distintas del elemento natural. Proust llamaba este enriquecimiento renacimiento en la imaginación, renacimiento que no significa en absoluto la anulación de la existencia, siempre capital, sino una ecuación cuyo resultado es la realidad recobrada: “Ne pas oublier l’idée d’EXISTENCE (capital) jointe dans ces résurrection à l’imagination = réalité” (en Simon, 2000: 44)¹⁰. De hecho, si leemos de otra forma la célebre frase “La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c’est la littérature” (Proust, 1999: 2284)¹¹, *À la recherche du temps perdu* propone, asimismo, la transmutación de la vida en lo significativo asociado a la literatura. Así como nos ha convencido la estudiosa francesa de Proust, la literatura para este escritor no significa una transposición de la vi-

vencia en un plano superior sino un intento de instituir y de instaurar aquella *distancia interior* que no es una tara de nuestra relación al mundo sino, al contrario, una condición de la felicidad. Y estamos de acuerdo con Anne Simon cuando destaca una frase capital de la novela proustiana donde el narrador entra por fin en la sociedad de la familia Swann después de muchos meses pasados entre meras proyecciones imaginarias sobre esta felicidad creída inalcanzable:

Sans doute dans ces coïncidences tellement parfaites, quand la réalité se replie et s’applique sur ce que nous avons si longtemps rêvé, elle nous le cache entièrement, se confond avec lui, comme deux figures égales et superposées qui n’en font plus qu’une, alors qu’au contraire, pour donner à notre joie toute sa signification, nous voudrions garder à tous ces points de notre désir (...) le prestige d’être intangibles (428)¹².

La felicidad sería pues una equivalencia metafórica entre la proyección y la efectividad, esfuerzo de convergencia del uno hacia el otro, sin que esta convergencia se realice totalmente. Porque se trata de encontrar la felicidad y no una verdad que ya se declare tiránicamente definitiva, ya asuma su condición de relevo hacia otra igualmente provisional. Si Musil asocia la verdad con la fluidez que conlleva al hombre en su discurrir, Proust la relaciona con el silencio: “la vérité n’a pas besoin d’être dite pour être manifestée” (1123)¹³.

En unos esbozos de su novela inacabada, Musil llega a dar al “otro estado” el simple nombre del amor, con la especificación de que este nombre es sólo una convención que todo el edificio humano trata de comprender:

Cada vez que un ser humano encuentra el amor no como una experiencia de vida sino como la vida mis-

¹⁰ No olvidar la idea de EXISTENCIA (capital) sumada durante esas resurrecciones a la imaginación = realidad.

¹¹ La verdadera vida, la vida por fin descubierta y aclarada, la única vida por lo tanto plenamente vivida, es la literatura.

¹² Sin duda, en estas coincidencias tan perfectas, cuando la realidad se repliega y se aplica a lo que hemos tanto tiempo soñado, aquella nos lo oculta completamente, se confunde con éste, como dos figuras iguales y superpuestas que se reducen a una, mientras que, al contrario, para dar a nuestra felicidad toda su significación, querríamos guardar para nuestro deseo (...) el prestigio de ser intangible.

¹³ La verdad no necesita ser dicha para ser manifiesta.

ma, o al menos como una forma de vida, él conoce varias verdades. El que juzga sin amor las llama opiniones, concepciones personales, subjetividad, capricho; pero el que ama sabe, él no es insensible frente a la verdad, sino hipersensible. Se halla en un entusiasmo del pensamiento donde las palabras se abren hasta la más recóndita profundidad (MoE, 1415).

El problema es que este amor no se construye volitivamente, aunque, cuando se da, es la propia embajada de la verdad: “la entera verdad era difícil oír la en palabras; porque el lenguaje del amor es un lenguaje secreto y su mayor perfección es igual de grandiosa como un abrazo” (MoE, 1217). Lo único que puede hacer el poeta es transmitir este abrazo, porque a pesar de que el mundo del amor “es un mar que conocen sólo los que se ahogan en él y no los que viajan en él” (MoE, 1253), “todo la belleza del mundo tiene su origen en hacer comprensible el amor” (MoE, 1409).

Igual que la felicidad proustiana, el amor musiliano es visto como el origen de los valores éticos, o sea de aquellos valores que hacen que el mundo sea más que una permanente preocupación por no infringir los varios mandatos de varias morales y más que un cortejo aparatoso de los innumerables estados anímicos que enriquecen la nada. Tal principio expresado en el registro metafórico, porque sólo así es capaz de insuflar entusiasmo y no interdicciones y preceptos, es tal vez desechable para un cognitivista empedernido. Pero seguimos creyendo que es capaz de oponerse tanto al catastrofismo pasivo (típico de aquella modernidad que, como notaba Musil, no cesa de lamentar que sus sueños cumplidos no tienen en absoluto la forma que tenían antes de realizarse) como al hiperactivismo cuyos laureles (reconocimiento, dinero, reproducción) se ven tan lúgubres con los ojos de la depresión. El abrazo de lo real con el sentimiento de la imposibilidad de agotarlo, pero también con el deseo de darle una estructuración por un sentido que no se sobreañada sino surja de sí mismo, es una metáfora del amor. La vida vivida según el modelo de la literatura, propuesta como horizonte utópico por Musil, es pues el redescubrimiento de la misma vida, transfigurada por el amor que se reinventa incesantemente gracias a una imaginación que no hace sino escandir las etapas de su inacabable entelequia.

Sólo que la relación entre la vida y la literatura debe comprenderse como en el texto de Borges sobre la carto-

grafía, donde el mapa y el Imperio llegan a sobreponerse sin dejar de ser no obstante dos entidades distintas, una construida y otra natural. El error de las generaciones que han heredado esta creación inestimable consiste en que, perdiéndose la sabiduría de la disciplina geográfica, han abandonado el mapa a las intemperies, considerándolo inútil, sea mero mapa (signos desmaterializados, principios, “verdades”) sea sólo Imperio (efectividad, realidad consensual —*Seinesgleichen geschicht*). Apenas la tensión entre el saber que el Imperio es mapa y el mapa Imperio es capaz de señalar la condición del sujeto y del objeto vigorándose mutuamente en el “anillo” de la metáfora de la cual hablaba Proust. Metáfora que no es en absoluto vana o vaga, sino que es el producto del rigor de la ciencia. El título del apólogo de Borges es precisamente éste:

Del Rigor de la Ciencia

...En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguiendo entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.

Suárez Miranda. *Viajes de varones prudentes*.
Libro cuarto, cap. XLV, Lérida, 1658. (*El Hacedor*)

Bibliografía

- Deleuze, Gilles (1996). *Proust et les signes*. Primera edición 1964. Quadrige/Presses Universitaires de France.
- Gadamer, Hans-Georg (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Musil, Robert (2004). *Diarios*. Barcelona: Random House Mondadori [Edición de Bolsillo: 1993].
- Musil, Robert (2004). *El hombre sin atributos*. Edición definitiva revisada por Pedro Madrigal. Traducción de José M. Sáenz (primer tomo), Feliu Formosa y Pedro Madrigal (segundo tomo). Barcelona: Seix Barral.
- Musil, Robert (2003). *Der Mann ohne Eigenschaften*. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg
- Proust, Marcel (1999). *À la recherche du temps perdu*. Paris: Gallimard. “Quarto”
- Serres, Michel (2004). *Ramcaux*. Paris: Le Pommier.
- Simon, Anne (2000). *Proust ou le réel retrouvé*. Paris: PUF Ecritures.