

Ilinca Ilian Țăranu
Universitatea de Vest din Timișoara (Romania)

REFLEXIÓN, INACCIÓN, ESPERA: PROYECTOS HUMANOS ESBOZADOS EN EL HOMBRE SIN ATRIBUTOS Y RAYUELA

El presente artículo se propone llamar la atención sobre una influencia literaria ejercitada sobre Julio Cortázar durante los primeros años de su estancia parisina: se trata de la lectura de Robert Musil, que el autor argentino celebrará en varias ocasiones como un maestro incomparable, pero cuya influencia no dejará de revelarse como una *creative misreading*. Efectivamente, aunque el proyecto novelesco de Robert Musil será captado de forma distorsionada por Cortázar, su importancia en la construcción de *Rayuela* no dejará de ser esencial. Nos limitaremos en este espacio a señalar sólo un aspecto de esta influencia, el relativo a la construcción del protagonista de *Rayuela*, cuyas afinidades con Ulrich, el portavoz de Musil en *El hombre sin atributos*, nos parecen sustanciales.

Palabras clave: Julio Cortázar, Robert Musil, *Creative Misreading*, conciencia infeliz

En una carta dirigida en 1964 al cineasta argentino Manuel Antín, Julio Cortázar, cuyo éxito fulminante debido a la publicación de *Rayuela* (1963) propulsa entre los escritores más célebres del momento, aduce una prueba suplementaria de que la obra de Robert Musil estaba todavía lejos en aquellos años de encontrar un público digno de su valor:

Un escritor como Musil, por ejemplo, está tan adelantado a su tiempo como Resnais lo está en materia de cine; pero mientras este último logra el contacto a pesar de la distancia (es decir que consigue el milagro de que el público trepe hasta él), Musil solo cuenta con un puñado de fieles, entre los cuales figura tu amigo y corresponsal (Cortázar 2000: 673).

Julio Cortázar era con mucha seguridad uno de los pocos escritores latinoamericanos del *boom* que habían leído y se habían dejado influir por la obra musiliana, y más si tenemos en cuenta que su obra iba a ser traducida al español a partir de 1968 y *El hombre sin atributos* iba a aparecer en Seix Barral en cuatro tomos publicados apenas en 1969, 1970,

1973 y 1982¹. Con mucha seguridad Cortázar tuvo acceso a la traducción al francés debida a Philippe Jaccottet (publicada por Seuil, entre 1957 y 1958) y este encuentro con un espíritu afín consideramos que fue esencial para la configuración más matizada del universo ideático de *Rayuela*. En esta novela los primeros lectores descubren sin dificultad la huella de los surrealistas, de Sartre, Valéry o Malcolm Lowry, pero les causa asombro la confesión del autor: “Musil influencia profundamente lo que pasa en *Rayuela*” (Cortázar 2000: 873).

Estamos pues ante un fenómeno típico de influencia literaria, que sin embargo interviene en un momento preciso de la trayectoria creadora cortazariana, así como lo deja ver la ausencia total del nombre del prosista austriaco en los ensayos de poética anteriores a 1963. Cuando Cortázar formulaba netamente, en el ensayo *Situación de la novela* (1950), su concepción sobre la literatura como una “toma en posesión de la realidad” y valoraba a la novela como “el instrumento verbal necesario para el acceso directo al hombre” en su singularidad, él leía la evolución del género, por un lado, como un proceso en que la distinción entre prosa y poesía se va borrando paulatinamente y, por otro lado, como una profundización de las preguntas fundamentales sobre la existencia individual. Si a los novelistas de la primera etapa de la modernidad Cortázar les reprochaba, suavemente, una exageración de lo formal – “en buena parte de su obra los logros valen como producto formal, están indisolublemente amalgamados al lenguaje que permitió alcanzarlos” (Cortázar 1994b: 232) – y en los de la segunda etapa recalca el peligro siempre al acecho de resbalar hacia la literatura social, Cortázar admirará siempre sin reservas aquellas obras que habrán conseguido la síntesis entre medio estilístico y objetivo literario, lo que, según su opinión, es el mayor logro del arte de la novela. Musil ejerce una fascinación tan arrobadora sobre Cortázar porque la exigencia del escritor austriaco de mancomunar la literatura y la ética encuentra en el escritor argentino formado en la escuela de Sartre una adhesión instantánea. Musil representa verdaderamente para Cortázar a aquel escritor rebelde, retratado en su ensayo *Teoría del túnel* de 1947, que llega a literatura movido por “fuerzas extraliterarias, extraestéticas, extraverbales” (Cortázar 1994a: 53) y que, a través de la literatura, cambiando su signo, ensaya nuevas posibilidades de ser hombre y abre así nuevos campos para el ejercicio de la libertad. Es muy posible que la lectura de Musil hecha por Cortázar haya

1 Actualmente contamos con la edición definitiva, a cargo de Pedro Madrigal, publicada por Seix Barral en 2004. Esta edición, sin embargo, dista de la exhaustividad de la edición francesa debida a Philippe Jaccottet, ya que un gran número de esbozos de capítulos no han sido retenidos para el corpus novelesco.

sido influenciada por el existencialismo, corriente con la cual el escritor austriaco tiene, según ciertos críticos, afinidades palmarias (Roth 1972; Sokel, 1981) y de hecho, consideramos que las *creative misreadings* de Cortázar respecto a Musil derivan principalmente de su adhesión a un tipo de filosofía que se propone descubrir las formas de una posible “autenticidad” humana en una línea abierta por Heidegger y Sartre, mientras que para el escritor austriaco este problema se plantea en términos completamente distintos.

El espacio limitado de este artículo no nos permite tratar exhaustivamente este problema, pero nos parece necesario señalar que el paralelismo entre la empresa novelesca musiliana y la cortazariana ha sido sugerido, entre otros, por uno de los máximos exégetas de Cortázar, Jaime Alazraki, y ha sido enfocado precisamente a través de un ángulo que distorsiona bastante el sentido que el autor austriaco asignaba a su novela para indicar en cambio unas coincidencias incontrovertibles entre los dos autores². Según Alazraki, estas coincidencias emergen de una común tentativa de “abolir la realidad”: esta afirmación de Ulrich el protagonista de *El hombre sin atributos* está vista por el Alazraki como una petición de autenticidad y puesta en relación con la investigación acerca de lo que Nietzsche había llamado en su *Nacimiento de la tragedia* “la verdadera realidad” (Nietzsche 2008: 207). Se trata de una “realidad real”, o sea distinta de la fabricada por el intelecto (Alazraki 1994: 173) y el crítico argentino considera que pocos escritores latinoamericanos se han comprometido a fondo con esta cuestión central de la modernidad. Sólo Borges, Paz y Cortázar, considera él, han logrado alcanzar plenamente una visión sobre una literatura que sea “menos un reflejo de la realidad que un vehículo epistemológico: reflexión poética sobre las grandes preguntas” (*idem*: 174). La relación entre Cortázar y Musil se afirman pues al nivel de esta investigación a fondo de las posibilidades que tiene el

2 Los paralelismos entre Cortázar y Musil han sido observados por más de un investigador. En el espacio latinoamericano, Jaime Alazraki, 1994: 173-9, Juan Carlos Curutchet, 1972: 110. A nuestro saber, existe un único trabajo comparativo de este tipo: Valérie Durand-Deshoulières, 1990. El trabajo, a pesar de sugerencias interesantísimas, como la posición ambivalente respecto a la metáfora y la mística, la distinción entre los tipos de personajes escépticos e inmaduros, el antiburguesismo, el interés por la locura etc., nos parece que sacrifica en aras de la claridad con que se exponen los temas e ideas parecidos, toda la serie de motivos que separan a los dos escritores y hacen de ellos – empleando una expresión cortazariana – una pareja que “se parece por las diferencias”. El centro de gravedad del trabajo elaborado por la estudiosa francesa está en la determinación de aquellos elementos que hacen de Claudel, Musil y Cortázar tres escritores obsesionados por el conocimiento alcanzado por otros medios que la lógica pura y que, a pesar de su espíritu caracterizado por una lógica de cristal, comprenden que “Animus et Anima doivent agir de concert”, pues “il faut croire pour comprendre et comprendre pour croire” (p. 480 y última). No hay que olvidar no obstante que lo para-lógico es un atributo típico de la modernidad, lo que hace que aquí se trate de paralelos inherentes.

hombre moderno para salir de una realidad falsa y por ende de los esquemas prefabricados legados por una moral obsoleta. Así, Oliveira se vuelve un avatar de Ulrich por su común deseo de “modificar las formas fundamentales de una moralidad que por dos mil años se ha ajustado a los cambios de gusto en pequeños detalles”, por su comportamiento que rehúye “la sistematización lógica, la voluntad unidimensional”, por su recelo común respecto a la filosofía sistemática y por la apertura hacia un tipo de reflexión llamada por Musil *ensayo* y relacionado con un “dominio que se abre entre la religión y el conocimiento, entre el ejemplo y la doctrina, entre el *amor intellectualis* y la poesía” (Alazraki 1994: 174; *HSA*, I, 62, 261-2³). Todas estas observaciones son sumamente pertinentes así como lo es la indicación del profundo arraigo en el *ethos* austriaco con respecto a Ulrich y en el *ethos* argentino en lo que toca a Oliveira, sugerencia aún más necesaria cuando la acusación de cosmopolitismo y aislamiento de la realidad argentina se vehiculaba frecuentemente con relación a Julio Cortázar. Lo que en cambio indica una lectura parcial y deformada de la obra musiliana por parte de Alazraki se refiere a la integración de Musil en una corriente intelectual de la modernidad que emprende una crítica despiadada respecto a la “desnaturalización y alienación del hombre moderno”, el cual se ve confiscar por la tecnología y el automatismo que dominan un mundo donde “no hay lugar para los sueños” (Alazraki 1994: 176). Para justificar su afirmación, Alazraki da una larga y bella cita de *El hombre sin atributos*, que de hecho es muy conocida, sin percatarse en cambio de la enorme ironía con la cual formula Musil esta observación:

El cuerno del cartero de Münchhausen era más bonito que una bocina electrónica con el sonido en conserva; las botas de siete leguas, más bonitas que un automóvil; el imperio del rey Laurin, más bonito que un túnel ferroviario, las raíces curativas de la mandrágora más bonitas que un telegrama ilustrado [...] Hemos conquistado la realidad y perdido el sueño. Ya nadie se tiende bajo un árbol a contemplar el cielo a través de los dedos del pie, sino que todo el mundo trabaja; tampoco debe engañar nadie al estómago con idealizaciones, si quiere ser de provecho, más bien tiene que comer chuletas y moverse (*HSA*, I, 11, 42).

Si Musil realmente es un crítico acérrimo de una modernidad obsesionada por la actividad incesante, que se guía únicamente por “la moral de la producción” (*HSA*, II, 10, 86), en cambio lo que menos lo caracteriza es la lamentación respecto a la realización totalmente distinta, gracias a la ciencias, de los antiguos sueños de la humanidad. El discurso citado

3 Emplearemos la abreviación *HSA* seguida de los números del tomo, del capítulo (en caso de su existencia) y de la página para las citas de Musil, 2004.

por Alazraki es de hecho, en el texto original, un discurso referido indirecto cuyos emisores son los “no matemáticos”, o sea los adversarios de Musil y de su portavoz Ulrich, que “amaba la matemática en consideración a aquellos que no la podían ni ver” (*idem*: 43). Musil, que tenía una alta formación científica y filosófica, por haber estudiado la ingeniería, las matemáticas, la lógica y la psicología experimental, vive en aquella época en que los avances tecnológicos en el campo de las telecomunicaciones cambian radicalmente la faz de la vida urbana y el desarrollo alcanzado por las ciencias naturales impone un replanteo radical de las humanidades. Lo que lo distingue de la mayoría de sus contemporáneos es una actitud que no participa para nada al sentimiento cuasi generalizado de pánico, debido a las innumerables “heridas narcisistas” causadas por las desocultaciones sucesivas derivadas del *Aufklärung* (Sloterdijk 2000: 42-8), sino que ve esta etapa de la modernidad como integrada en un proceso más largo que no necesariamente debe conducir a un apocalipsis. El éxito fulminante de *La decadencia del Occidente* de Oswald Spengler, autor criticado duramente por Musil en varias ocasiones, es visto por el escritor como sumamente sugestivo para una tendencia hacia el retroceso cobarde, incompatible con la capacidad de avance del hombre científico. El repliegue sobre aquellos “valores del alma” que supuestamente le confieren al hombre su libertad y felicidad se debe reemplazar, cree Musil, por una actitud que combine la osadía del avance cognoscitivo y la preocupación por el crecimiento interior. “El número de las decisiones que dependen del sentimiento es infinitamente más grande que las que pueden ser adoptadas por la simple razón”, observa Ulrich, y con todo eso “sólo los problemas racionales se revelan como algo suprapersonal; para todo lo demás, nada ha ocurrido que merezca el nombre de esfuerzo común, ni que insinúe simplemente el conocimiento de su urgente necesidad” (*HSA*, II, 38, 410). No se debe suponer que la formación científica de Musil, atribuida también al protagonista de su novela, lo conduzca a una idealización del “hombre matemático”. Ulrich, de hecho, abandona la ingeniería cuando observa la rigidez y el conformismo de sus colegas, para los cuales “la insinuación de aplicar la audacia de sus pensamientos a sí mismos, en lugar de destinarlos a las máquinas, la hubieran considerado como la posibilidad de hacer con un martillo una monstruosa arma homicida” (*HSA*, I, 10, 41). Aquí no se trata solamente del divorcio entre las dos esferas de la cultura, ciencia y humanidades, que ha sido denunciado por el influyente libro de C. P. Snow, *The two cultures and a second look* de 1963 y que ulteriormente ha dado lugar a las reflexiones apasionantes de Ilya Prigogine e Isabelle Stengers (1979) o de Michel Serres (1977) entre otros, sino también de

una pregunta tocante al grado de aplicabilidad de los logros intelectuales sobre la esfera de los afectos.

Es indudable que los máximos contrastes entre el pensamiento musiliano y el cortazariano se crean en aquella zona relacionada con las peticiones formuladas por los neorrománticos de principios del siglo XX respectivas a la salvación de lo “auténticamente” humano ante la propagación por la ciencia y la técnica de unos modos y concepciones de vida que tienden a acabar por completo con las ilusiones antropocéntricas. Fórmulas como “el encuentro del hombre con su reino” o “ese encuentro incesante con las carencias, con todo lo que le habían robado al poeta” (R, 36, 355)⁴ no podrían aparecer en Musil, dada su teoría sobre el amorfismo humano (Musil 1992: 374-80), que se opone radicalmente a una perspectiva esencialista sobre el ser humano, niega cualquier forma arquetípica que subsumiría la variedad infinita de los individuos y desmiente todo “reino” o “fondo” originario que provocaría la nostalgia del hombre inclinado hacia el romanticismo.

Ahora bien, si las posiciones intelectuales de los dos escritores son tan distantes, cabe la pregunta del porqué de esta atracción de Cortázar hacia Musil, y la primera respuesta estaría relacionada con una lectura infiel, que asocia la empresa musiliana con la orientación a la nostalgia, como lo deja ver esta *morelliana*:

¿Qué es en el fondo esa historia de encontrar un reino milenario, un edén, un otro mundo? Todo lo que se escribe en estos tiempos y que vale la pena leer está orientado hacia la nostalgia. Complejo de Arcadia, retorno al gran útero, back to Adam, le bon sauvage (y van...) [...] Y dale con las islas (cfr. Musil) o con los gurús (R, 71, 538).

Morelli alude aquí a uno de los capítulos que no forman parte de la obra publicada por Musil durante su vida y que serán publicados póstumamente en la edición de Adolf Frisé y luego traducidos al francés por Jaccottet. Se trata de una de las múltiples variantes proyectadas para dar fin a la aventura del amor místico e incestuoso que experimentan en la segunda parte de *El hombre sin atributos* Ulrich y su hermana Agathe. La referencia a las islas del Sur donde se retirarán por un tiempo los hermanos enamorados para consumir el incesto hace bastante clara la interpretación que le da Cortázar a la novela inconclusa de Musil: se trata de la anulación de diferencias entre el amor místico y el profano, entre la espiritualización y la transgresión. Es también llamativo que en un contexto completamente distinto, en la entrevista de Luis Harss, el propio autor argentino, sin la mediación ficticia, deja a entender la equivalencia

4 Emplearemos la abreviación R seguida del número del capítulo y de la página para las citas de Cortázar, 1992.

entre “el reino milenarista” buscado en la segunda parte de la novela musiliana y “esa especie de isla final en la que el hombre que se encontraría consigo mismo en una suerte de reconciliación total y de anulación de las diferencias” (Harss 1969: 267). No obstante, según lo dejan ver las innumerables variantes de capítulos así como las declaraciones del propio autor (Musil 1955: 787), en el ambicioso proyecto novelesco de *El hombre sin atributos* el episodio isleño no habría podido representar de ninguna forma el clímax o el desenlace de la trama, porque esta aventura mística-transgresora no podía sino resorberse en la banalidad y en la sumisión ante el “¡tremendo poder el de la repetición, la terrible deidad!” (HSA, II, 863). Hay que señalar no obstante que la opción de lectura de Cortázar y de Alazraki respecto a la obra musiliana ella no es nada inusual entre sus lectores y comentaristas, aunque ella tergiversa la orientación decididamente anti nostálgica que Musil daba a su empresa novelesca. Así se hace que un autor dotado con tanta ironía respecto a las formas degradadas de religiosidad y de transcendentalismo típicas de su época pueda ser visto como un escritor cuya (supuesta) indiferencia respecto al “devenir histórico” da a su novela una “impronta conservadora y reaccionaria” que se traduce por la huida hacia una “sociología religiosa” (Magris 1976: 334, 346, 348). O bien, según otro exégeta, la cuestión del “otro estado”, la aventura de Homo en el cuento *Grigia* o el interés marcado por la mística ofrecen pistas seguras para detectar en la obra musiliana la nostalgia específica de la revolución conservadora de los años veinte respecto a un “fondo originario utópico”, lo cual acercaría a Musil a su rival Thomas Mann y haría de él otro “representante extraordinario de la interioridad alemana” (Schmidt 1975: 60)⁵. Si tomamos a pie de la letra la declaración de la orientación nostálgica incluida en la *morelliana* citada, se vuelve claro que Cortázar ha captado en Musil ese filón “místico” tratado no obstante con a la vez ardor y frialdad y lo ha traído a su terreno marcado por una tendencia neorromántica hacia la irracionalidad.

Robert Musil es uno de los más apasionados enemigos de la tendencia hacia un irracionalismo categórico, un irracionalismo que a través de *Lebensphilosophie* y el espiritualismo practicado por Stefan George, ha-

5 El término de “interioridad alemana” hace referencia al influyente libro de W. H. Bruford (1975), que reflexiona sobre un tema expuesto por Thomas Mann en varias conferencias dadas en los Estados Unidos después de su exilio empezado en 1938, esto es los efectos negativos de la preocupación excesiva por sí mismo (derivada, considera Mann, del luteranismo que no concede valor ninguno a las condiciones sociales y al Estado). El tema del libro de Bruford es la demostración de que una pura e intelectual *Humanität* ha llegado a representar un peligro para el desarrollo de una *Kultur* verdaderamente humana, esto es incluyente de la realidad social y política.

bía llegado a su apogeo en su tiempo, mientras que Julio Cortázar queda marcado durante toda su vida por la experiencia surrealista y por sus ataques en contra de la razón y sus productos. Con todo eso, hay pocos autores que hayan influenciado tan profundamente la elaboración de *Rayuela* como Robert Musil y Jaime Alazraki tiene razón cuando observa la profunda cercanía de los protagonistas de estos dos mundos novelescos. En la segunda parte de este artículo intentaremos precisar este parentesco, sin abandonar para nada nuestra hipótesis de que él se debe a una fértil *creative misreading*.

El trabajo de Philippe Chardin *Le roman de la conscience malheureuse* sugiere una pista muy fértil para descubrir que las similitudes tan evidentes entre Ulrich y Oliveira se pueden integrar en un modelo mucho más vasto, que justifica la cercanía de estos dos personajes desde una perspectiva más profunda que la simple “influencia” ejercitada por Musil en la trayectoria cortazariana. Se trata de su inclusión en un cuadro de familia que, según Chardin, se puede encontrar en un área de la novela europea entre 1920 y 1940 y que tiene como participantes a los protagonistas de *En busca del tiempo perdido*, *La montaña mágica*, *La conciencia de Zeno*, *El hombre sin atributos*, *Los Thibaults*, *La vida de Klim Samguin*, *Los sonámbulos*, *La marcha de Radezky*, *Los viajeros de la imperiale*. Tomando como punto de partida los análisis hegelianos sobre la conciencia de sí mismo bajo sus formas de conciencia infeliz, de conciencia del hombre de la razón y del intelectual, Chardin propone una tipología novelesca cuya coherencia la da el carácter central del pensamiento asumido por los protagonistas no sólo en su sentido cartesiano de *cogito* (objetivación) sino más bien como vehículo de conocimiento reflexivo de la propia existencia (objetivación y subjetivación). En el caso de estas novelas, “conciencia” se debe comprender como “síntesis satisfactoria entre racional e irracional”, y esta principal obsesión de la modernidad podría considerarse “uno de los principales objetivos de este tipo de búsqueda de iniciación” referida en las novelas de esta factura (Chardin 1980: 185). Aunque no se trate siempre de intelectuales como “profesionales del pensamiento”, los personajes del corpus novelesco analizado viven la escisión de la conciencia descrita por Hegel como teniendo por un lado razones religiosas (el cristianismo como un continuo alejamiento de lo divino, equiparado a lo inaccesible mismo) y por otro lado razones sociales (la disparidad cada vez más radical entre la vida social y la individual). De aquí provienen una serie de rasgos comunes de estos seres ficticios, que comparten una visión etérea sobre lo divino, no tienen relaciones positivas con las diversas formas de vida colectiva y coinciden en juzgar como no esencial la realidad objetiva,

política y social. La superficialidad de las relaciones que tienen con la realidad efectiva está lejos de constituir un remedio eficaz contra el malestar en el mundo, y ella, al contrario, instaura, de forma duradera, la tensión. Desde la perspectiva hegeliana, el origen de este tipo de conciencia es religioso, lo que da la oportunidad al investigador francés de señalar otro punto de contacto de estas novelas, donde “se conservan las antiguas formas del pensamiento religioso (nostalgia del infinito, la conciencia escindida, la devaluación de lo profano...) dentro de un universo que ya no es cristiano” (*ibidem*). Por fin, la reflexión de Hegel sobre el intelectual, otro tipo humano híbrido, amo sin esclavo y esclavo sin amo, sugiere a Chardin otra serie de características comunes de estos héroes: la vida bajo la amenaza de la nada con sus formas (en orden creciente de la gravedad) de logomaquia, locura y suicidio; la eterna antítesis, tanto respecto al burgués como al revolucionario; la fuerte atracción hacia el solipsismo; por fin, la tendencia al escepticismo que representa la negación del mundo, hallada en tensión con la aspiración típica del creyente que pone su esperanza en otro mundo.

Si el reconocimiento de estas características es sumamente fecundo para la configuración de cierto tipo de personaje novelesco, al cual corresponden en líneas generales Ulrich y Oliveira, menos convincente es la extrapolación del método de la *Fenomenología del espíritu* a este universo ficticio donde Chardin intenta sorprender el trastornamiento dialéctico de lo negativo en lo positivo y sugerir, a través de ejemplos de posible epifanía encontrados en las últimas páginas de estas novelas, una virtual salvación de estos héroes que se da, es cierto, fuera de todo tipo de vida social. Con todo esto, las revelaciones, “los momentos plenos”, *moments of being* (Virginia Woolf), en la medida en que se realizan por un transitorio olvido de la dimensión social del hombre, son incapaces de anular por completo la tensión tan fuerte entre el mundo de la subjetividad y el mundo de la realidad, y no quedan sino momentos de gracia que, tras su paso, hacen todavía más insoportable la escisión en el interior de la conciencia de estos personajes. Por lo tanto, inclinamos más a la interpretación de Amadeo López que, en un libro excelente, investiga a través del mismo concepto literario algunos mundos novelescos creados por los autores del *boom*. Este estudioso pone de manifiesto los avatares del deseo como origen y esencia de la infelicidad pero también como única arma contra la realidad efectiva (lo “Dado”) y conserva el concepto hegeliano de conciencia infeliz como sello trágico de la conciencia humana “que no llega nunca a coincidir consigo y que sin

embargo no existe sino en la medida en que aspira a esta coincidencia imposible” (López 1994: 40).

Toda una serie de rasgos evidenciados por los estudiosos mentados en las huellas de Hegel se pueden encontrar en Oliveira y Ulrich, los dos seres marcados por una lucidez abrumadora, pues les “resulta más fácil pensar que vivir” (R, 2, 135), o sea les toca “vivir hipotéticamente” porque se inscriben en aquel tipo humano que “no puede aceptar nada sin reservas” (HSA, I, 62, 257). Como Monsieur Teste de Valéry⁶, ellos también son “demonios de lo posible” que “han matado el títere”, llegando a una vivencia bajo el signo de “plus je pense, plus je pense” (Valéry 1960: 14, 23, 18). Esta hipertrofia cognitiva es lo primero que los separa de sus prójimos, para quienes el pensamiento tiene funciones estrictamente pragmáticas o bien ornamentales. Es sobre todo la novela musiliana la que pone claramente de manifiesto este utilitarismo cognitivo de varios personajes (Arnheim, Meingast, Diotima, Tuzzi) en cuya actitud intelectual está siempre presente la “pose”, la “puesta en escena”, o sea el interés de crear una impresión de originalidad y grandeza. En la novela cortazariana, en Gregorovios y vagamente en Perico se esboza este tipo de intelectual siempre listo, en su discurso, a poner las comillas y señalar el autor de las citas, a entregarse con voluptuosidad a un “exhibicionismo de la memoria asociativa” (R, 12, 175), lo que sin embargo no implica sino el lado social del ser y queda sin repercusiones mayores en la profundidad de éste. Respecto a todos éstos, Ulrich y Oliveira se ponen en la posición del individuo para el cual el pensamiento se ha vuelto tan consustancial que, así como ironizan los amigos de Oliveira, es capaz de “encontrar metafísica en una lata de tomates” (R, 99, 615), o como se percata Ulrich, “todo lo que veía le inducía a reflexionar, a pesar de la prevención que tenía a pensar demasiado” (HSA, I, 62, 270). Viviendo siempre contra ellos mismos, o al menos contra aquella parte hiperracional que les impide la reconciliación (*Rayuela*) o el amor por sí mismo (*El hombre sin atributos*) los dos personajes comparten con sus prójimos ficticios de las novelas de la conciencia infeliz la incapacidad de invertir confianza en “unas cuantas docenas de moldes de los que sale la realidad” (HSA, I, 116, 603-4) o de adherir a un “sistema de principios jamás refrendados entrañablemente, y que no eran más que una cesión a la palabra, a la en la noción verbal de fuerzas, repulsas y atracciones avasalladoramente desalojadas por su sustituto verbal” (R, 19, 215).

Vista como *Seinesgleichen Geschieht* o la Gran Costumbre, la realidad en que respiran forzosamente los personajes de las dos novelas

6 În *Cuadernos de la bitácora* Cortázar aplica este calificativo a Oliveira. La relación de Ulrich con Monsieur Teste la sugiere Blanchot, 1959: 193.

puede ser reducida a unos cuantos elementos “struktiven” (Musil) o a unas pocas “turas” (Cortázar), es decir a una base arbitraria en la cual los prefijos pueden variar *ad libitum*. Celebrando de manera irónica el advenimiento del expresionismo, el narrador del *Hombre sin atributos* confirma una vez más la desconfianza de Musil en las orientaciones artísticas con pretensiones de cambio radical:

Existía además algo a lo que se llamaba expresionismo; no se podía determinar en qué consistía, pero, como la misma palabra lo dice, era una presión hacia lo exterior: quizá presión de visiones constructivas; lo cierto es que éstas, comparadas con las tradiciones artísticas, eran también destructivas, de suerte que podían llamarse simplemente destructivos; este nombre no compromete a nadie y una “concepción estructural del mundo” suena bien (*HSA*, I, 99, 462, traducción modificada cf. *MoE* I, 99, 577-8).

En el primer capítulo de *Rayuela* Cortázar emplea la misma figura de dislocación donde los prefijos se vuelven completamente equivalentes, lo único inmutable quedando la misma “tura” cuyas vestimentas de prefijos pueden intercambiarse a gusto:

Nuestra verdad posible tiene que ser *invención*, es decir escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo. Los valores, turas, la santidad, una tura, la sociedad, una tura, el amor, pura tura, la belleza, tura de turas (*R*, 73, 545).

Lo que provoca el horror al mundo no es tanto la incapacidad para hacer nada (Ulrich, en el momento de decidirse por “las vacaciones”, es doctor y matemático de cierto éxito, Oliveira tiene una cultura fuera de lo común), sino el aburrimiento provocado por la repetición incesante de lo mismo. El despertar de Ulrich de su ilusión respecto a su posible integración en la vida social sucede cuando descubre lo máximo que podría obtener por la adquisición de atributos sería lo de obtener el calificativo “genial”, cosa ya barata y grotesca en una Viena de 1913 donde los periodistas atribuían el vistoso epíteto incluso a caballos de carrera. La esperanza de Oliveira de encontrar en París lo que le faltaba en la atmósfera provinciana de Buenos Aires se derrumba ante la comprobación de que las dos ciudades sufren por la misma enfermedad incurable, la determinada por la lógica occidental, y de que él mismo está marcado por este mal que sólo la Maga consigue evitar.

“ $A=B=C$ ” podría ser la fórmula que expresaría la esencia de esta realidad primera en que, debido al uso exclusivo de la razón instrumental, el cambio es sólo aparente y la tautología triunfa debido a la retracción de una fe o ilusión que dé valor y distinción a los fenómenos. Es de hecho la angustia central de la modernidad, a la cual se han dado las imágenes más variadas, desde la hegeliana “la vida de lo que está muerto,

moviéndose en sí misma” hasta el “formato” del que habla Michel Serres: “Choses prévisibles avant qu’elles se produisent et formant de suites nécessaires, sans information” (Serres 2004: 135). Ese orden homogéneo que esconde su esencia tras una excesiva diversidad aparente se puede aparentar al devenir energético en un espacio cerrado que, según el segundo principio de la termodinámica, no puede sino avanzar, de transformación en transformación, hacia la entropía, o sea la ausencia total de heterogeneidad. La incapacidad por abrir el espacio humano hacia lo posible no puede llevar sino al “cangrejo de lo idéntico” (Cortázar 1980: 11), al cáncer de la repetición. La diferencia entre los dos autores respecto a este punto es sólo de tonalidad. Morelli se lamenta de forma patética:

inútil tarea del hombre, peluquero de sí mismo, repitiendo hasta la náusea el recorte quincenal, tendiendo la misma mesa, rehaciendo la misma cosa, comprando el mismo diario, aplicando los mismos principios a las mismas coyunturas” (R, 71, 540)

Lo mismo está expresado entre la burla y la amargura por Ulrich que se da cuenta que la historia de la humanidad no avanza porque

la historia universal se forma, sin duda, igual que todas las demás historias. Cuando al autor no se le ocurre ya nada nuevo, toma la historia del vecino y la copia” (HSA, I, 83, 368)

Para hacer visible esta saturación de combinaciones posibles, la metáfora teatral está empleada profusamente, sobre todo en *El hombre sin atributos*: “el sistema entonces vigente era el de la realidad, y se podía comparar a una mala comedia [...] pues en la vida se repiten siempre los mismos papeles, los mismos nudos dramáticos y las mismas fábulas” (HSA, I, 84, 372). La capacidad de imitación de la gente, sugiere Musil, es proporcional a la desidia para inventar algo nuevo, y esto tiene como principal causa el abandono de la vida a merced de los sentimientos impersonales. Renunciando a los papeles que habría podido jugar en calidad de militar, ingeniero, matemático o seductor, Ulrich está sumamente capacitado para sorprender la teatralidad básica de la realidad, y así él se deja emocionar por un “indecoroso y desmañado espectáculo a precio fijo” que juega una humilde prostituta sólo porque “la comedia humana era representada por los malos actores” (HSA, I, 122, 664). En cambio enjuicia sin clemencia la artificialidad que deriva del actuar sin preguntarse sobre la razón que permite la realización de estos actos:

Todo lo más se puede decir que, así como un actor de teatro pierde la noción de los bastidores y de los cosméticos y cree que está obrando, así

puede el hombre de hoy día olvidar el inseguro fondo de la doctrina de que dependen todas sus actividades (HSA, I, 122, 662-3).

Musil se adelanta así a la crítica de la ideología a la cual Cortázar, a través Morelli, le da la fórmula exacta después de varios decenios de indagación acerca de la precedencia de lo ideológico respecto a la formulación individual de una opinión: “según [Morelli] no se puede denunciar nada si se lo hace dentro del sistema al que pertenece lo denunciado” (R, 99, 619). Musil en cambio ataca frontalmente el problema de los malos docentes, e investiga por los medios novelescos esta oposición radical entre la *doxa* y el *episteme*. El típico representante de la primera es Arnheim, uno de los principales enemigos de Ulrich, que no hace sino seguir difundiendo las ideas en boga, alcanzando así un éxito de público considerable. Ulrich, el investigador infatigable del sistema ideológico imperante, queda casi siempre presa de sus contradicciones y resulta en general incomprendido. La diferencia entre los dos se hace notar también por una metáfora del teatro: Ulrich posee conciencia, Arnheim posee conciencia de sí mismo:

La simple conciencia no es capaz de ordenar el reverbero y el centelleo del mundo, al menos de momento; la «conciencia de sí mismo» penetra, sin embargo, como un director de escena y convierte el desorden en una artística dignidad de bienaventuranza (HSA, I, 121, 657).

Al protagonista, en cambio, lo arredra incluso la mera posibilidad de entrar en un orden teatral; el temor a la repetición de un papel, asociado con una hiperlucidez devastadora, hace a Ulrich descubrir en sí mismo huellas del maquillaje de un actor:

Un cuerpo entrenado en ejercicios gimnásticos como el suyo está de tal modo dispuesto al movimiento y a la lucha que le resultaba ahora tan desagradable como el rostro de un viejo comediante, lleno de mil falsas pasiones mil veces representadas. Del mismo modo, la búsqueda de la verdad había colmado su interior con movimientos y formas espirituales [...] y le ponían esa expresión rigurosamente irreal e histriónica que adopta todo, incluso la sinceridad, desde el momento en que se convierte en costumbre (HSA, I, 34, 134).

En *Rayuela* un personaje como Gregorovius, construido adrede para expresar en términos convencionales y “culturales” lo que el protagonista intenta figurar por sus actos, varía libremente a partir del monólogo de *Macbeth*: “de hecho, somos como las comedias cuando uno llega al teatro en el segundo acto. Todo es muy bonito, pero no se entiende nada”

(R, 28). La incapacidad de la acción la justifica Oliveira también por una metáfora teatral:

Allí donde cierto tipo humano podía realizarse como héroe, Oliveira se sabía condenado a la peor de las comedias. [...] Ser actor significaba renunciar a la platea, y él parecía nacido para ser espectador en la fila uno. “Lo malo”, se decía Oliveira, “es que además pretendo ser un espectador activo y aquí empieza la cosa” (R, 90, 583).

Como Ulrich, Oliveira tiene la constante sensación de que cualquier acto generado por la costumbre contribuye a la continuación de la farsa humana, y es incapaz de reaccionar ante la muerte de Rocamadour “arm[ando] de las de mil demonios normal y obligatoria” porque “calzar en el molde” no sería sino un comportamiento de “comediante, perfecto cabrón comediante” (R, 28, 296). Todo el capítulo 23, sobre el concierto de Berthe Trépat, narra el intento de Oliveira de “subir al escenario” y es interesante que este trozo de bravura narrativa, apreciado unánimemente, deconstruye desde el interior su trama: no sólo la maestría literaria se aplica sobre la narración de un concierto fracasado artísticamente, sino que también la entera historia está dominada por la imagen de los títeres, de los mecanismos con resorte y del titiritero: “Arriba debe de haber alguien tirando de los hilos” (R, 23, 245). Movidio por la compasión, Oliveira “trepa al escenario con la misma soltura que si hubiera estado soñando”, enhebra las palabras, “lo de siempre”, se deja deslizar en la compasión por Berthe Trépat. No en vano su nombre, como perfectamente ha observado un crítico, es el perfecto homónimo del francés “trépas” (Gonoboff 1986: 253): la vida experimentada según los esquemas prefabricados es la perfecta muerte. Cortázar comparte con Musil la visión sobre los sentimientos sociales como fenómenos impersonales, que constriñen el ser humano a valerse de una gama afectiva extremadamente limitada y le da en cambio a penas una existencia prestada cuyos personajes son en cualquier momento reemplazables.

Rechazando violentamente esta realidad insípida y esquemática, decididos a vivir fuera de la “Inmensa Burrada” (R, 36, 354), la tentativa de Ulrich y Oliveira de vivir entre sus prójimos sin dejar de desear algo distinto a ellos (R, 36, 354; HSA, II, 3, 36⁷) fracasa inevitablemente. La negativa del protagonista de *Rayuela* de tomar cualquiera de las vías seguidas por sus amigos Ronald (la implicación social), Etienne (la realización artística), Traveler (la tranquilidad medio satisfecha) es equivalente a la conducta de Ulrich que se manifiesta “como un nihilista

7 “No se puede querer lo que quiero, y en la forma en que lo quiero, y de yapa compartir la vida con los otros” (R, 36, 354); “La inseguridad del hombre que, en medio de los demás, quiere algo distinto a ellos, oprimió el corazón de Ulrich” (HSA, II, 3, 36).

desde la perspectiva de un activista o como un activista desde el punto de vista de un nihilista empedernido” (Bouveresse 2001: 99-100). Por supuesto, esta escisión entre el pensar y el sentir así como el ejercicio incansable del pensamiento ni anulan la ineficacia social ni llevan a los resultados deseados, a “la vida recta” (*HSA, I, 62, 263*) o al “derecho de ciudad” (*R, 31, 330*). Dicho de otra forma, esta conciencia escindida es principalmente un rechazo violento respecto a un orden que consideran intolerable, pero queda en gran medida incapaz de oponerle un modelo coherente, distinto del que encarnan por su entera actitud, marcada por una pasividad tan manifiesta como lo es radical la aspiración a una acción llena de sentido. Ulrich se define como el hombre que, durante el año de sus vacaciones de la vida, ha asumido el principio del “pasivismo activo” que no es el equivalente de un oblomoviano cansancio, sino “la espera de un encarcelado a una oportunidad de huida” (*HSA, I, 82, 364*). Oliveira se ha interiorizado la tendencia a la desidia y el papel de espectador al mundo en nombre de su atracción a la “condición axial de la vida” (*R, 90, 582*).

La imposibilidad de actuar tiene, para los dos, una razón de índole ética, porque lo que se rechaza es la moral imperante, basada en el éxito, el reconocimiento, la supuesta realización personal y la hipotética contribución al bienestar general: “Hoy se considera bueno lo que produce la ilusión de que nos va a conducir a algo” (*HSA, II, 11, 86*). Todo el mundo no deja de trabajar incansablemente como si la vieja e inepta humanidad se hubiera dormido en un hormiguero, y la nueva se encuentra al despertar con las hormigas en la sangre [viéndose] por eso obligada a realizar las extorsiones más violentas sin conseguir aplacar la frenética comezón de la laboriosidad animal (*HSA, I, 11, 42-3*)

Entonces, lo que se impone es una previa abstención de actuar a ciegas: “En realidad no deberíamos exigirnos acciones los unos a los otros, sino crear las condiciones para las mismas” (*HSA, II, 10, 87*). Ante los miembros del Club de la Serpiente, Oliveira se hace eco de la misma posición cuando polemiza con Ronald:

la acción, lo mismo que la inacción, hay que merecerla. ¿Cómo actuar sin una actitud central previa, una especie de aquiescencia a lo que creemos bueno y verdadero? Tus nociones sobre la verdad y la bondad son puramente históricas, se fundan en una ética heredada. Pero la historia y la ética me parecen a mí altamente dudosas (*R, 28, 315*).

Lo que les repugna a estos falsos perezosos es, pues, el empleo de la acción como *alibi* y el rechazo de la profesionalización de Oliveira – que en París lleva una vida de “falso estudiante” y en Buenos Aires acepta los oficios más humildes, desde vendedor de gabardina hasta ordenanza en

el circo y enfermero en el manicomio – así como la renuncia de Ulrich a coger los frutos de su brillante doctorado en matemáticas son dos formas similares de oponerse a lo que uno de los maestros reconocidos de Musil, Ralph Waldo Emerson, llamaba la mala metamorfosis (*bad metamorphosis*) que reduce la persona humana a su papel profesional:

La falsa acción era casi siempre la más espectacular, la que desencadenaba el respeto y las hestatuas hecuestres (*R*, 90, 583);

A nuestra época le sobra ya energía por todas partes. Ya no quiere ver ideas, sino únicamente acciones. Esta terrible energía sólo 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. [...] ¡Es tan fácil tener energía y tan difícil buscar un sentido a la acción” (*HSA*, II, 10, 87).

Deriva de aquí una atracción a mimar con humor la falsa acción, de realizar actos como puestos entre paréntesis mentales: Ulrich asume la observación de Walter según la cual él “emplea sus mejores energías en cosas innecesarias”, y también añade que “lo mismo se podría decir de todos nosotros” (*HSA*, I, 29, 121); Oliveira endereza clavos con la idea de que “cuando tenga clavos bien derechos voy a saber para qué los necesito” (*R*, 41, 392). El problema clave reside en saber qué es realmente esencial, qué puede dar valor a los actos realizados comúnmente de forma mecánica, en conformidad con un sistema simbólico asumido sin reflexión; pero poner a éste en tela de juicio es más fácil que encontrar una alternativa nítida. Al otorgar un sentido distinto a las cosas consideradas generalmente desde el punto de vista de su eficacia, la impresión misma que provocan estos personajes es la de ser incapaces de ser claros: “Tales hombres de la posibilidad viven, como se suele decir, en una tesitura más sutil, etérea, ilusoria, fantasmagórica y subjuntiva” (*HSA*, I, 4, 18); Horacio, observa Gregorovius, “es un hombre al que no hay que pedirle discursos sino otras cosas, cosas brumosas e inexplicables como sueños, coincidencias, revelaciones y sobre todo humor negro” (*R*, 28, 316). Es de hecho la confusión propia de un estado liminal, para la cual no han sido creados todavía los conceptos adecuados, un estado que los dos asimilan con una espera cuyo objeto está interminablemente puesto en duda: “en esta indecisión, en la encrucijada de la opción, yo mismo, en el resto de la realidad que ignoro, me estoy esperando inútilmente” (*R*, 84, 570), anota Oliveira; Ulrich, “viviendo con la desesperada perseverancia de un pescador que echa la red en un río seco [...] esperaba detrás de su persona” (*HSA*, I, 62, 264). Pero además, lo que da el cariz más paradójico a su espera es que los dos se oponen radicalmente a lo que daría fin

a esta espera o a esta búsqueda: “Todavía no” (*HSA*, I, 13, 49) es el lema de Ulrich en la primera parte de la novela; “No es búsqueda porque ya se ha encontrado. Solamente que el encuentro no cuaja” (*R*, 125, 674), se repite a sí mismo Oliveira. Y esto porque un término absoluto de sus expectativas equivaldría precisamente a lo que les infunde el máximo terror: el calce en el molde, la congelación, el abandono en una solución que siendo única es falsa.

De aquí, deriva otro rasgo compartido con sus “hermanos” ficticios: el rechazo de la madurez, independientemente de la edad biológica, el favorecer de la disponibilidad gidiana⁸, en detrimento de la eficacia y la adaptabilidad social. Existe en Musil y Cortázar una tendencia de índole moderna de exaltación de la juventud, que, sin transformarse en culto, como en Gide o en ciertas partes de la obra de Nietzsche, acentúa la lucha con lo preestablecido y lo inevitable. Pues

no hay un ejemplo de destino inexorable comparable al que ofrece un joven ingenio, prematura y mediocrementemente envejecido; sin golpe de suerte, sólo por una contracción a la que había sido predestinado (*HSA*, I, 14, 53).

La “quitinización” o transformación en coleópteros, que para Cortázar es el enemigo por antonomasia (Prego 1985: 187) tiene como equivalente en Musil una imagen prestada también de la entomología: la cinta insecticida, vista como campo de batalla de una víctima con un enemigo pasivo pero invencible, que se sirve precisamente de la tendencia a la desanimación de su rehén. La fuerza de sugestión de esta alegoría fascina al autor que emplea esta imagen en un texto incluido en *Páginas póstumas escritas en vida* y lo retoma en *El hombre sin atributos*:

Algo se ha comportado con ellos como una cinta insecticida con una mosca: la aprisiona por un élitro y le impide todo movimiento, la envuelve poco a poco hasta sepultarla en una forma que no corresponde a la originaria (*HSA*, I, 34, 137).

La culpa de esta aceptación de la coraza quitinosa la tiene el olvido de una relación realmente humana con el mundo. Y si el hombre se define, según Cortázar, por “la nostalgia del reino” (*R*, 71, 542), el olvido es propiamente el signo de la deshumanización:

la verdadera condena es eso que ya empieza: el olvido del Edén, es decir la conformidad vacuna, la alegría barata y sucia del trabajo y el sudor de la frente y las vacaciones pagas (*R*, 132, 692).

8 André Gide sugería para la traducción al francés de la obra maestra musiliana el título *L'homme disponible*.

La violencia con que Cortázar critica los desastres de la amnesia generalizada refleja directamente su admiración por aquel Heidegger leído como “filósofo del olvido del ser”, denunciador de la alienación y de la deshumanización debida a la *Gesellschaft*, es decir aquella lectura del pensador de Friburgo de los años cincuenta cuya huella es muy visible en *Rayuela*. En Musil, la denuncia de la esquizofrenia del hombre, campeón intelectual e inválido moral, está relacionada igualmente con el olvido, pero en su caso no se trata del “ser”, sino de una actitud confiada y amorosa hacia el mundo para cuya expresión elige un término poético precisamente para no convertirla en un valor absoluto: es el “segundo árbol de la vida” cuyo “fundamento lo formaba un recuerdo primitivo de unos contactos infantiles con el mundo, el recuerdo de la confianza y del abandono” (*HSA, I, 116, 604*). La frescura sin edad de Oliveira y Ulrich proviene del hecho de que son gente que recuerda, que no deja de cuestionar “el Gran hasunto” (*R, 90, 581*), que “odi[a] esa conducta, mezcla de renuncia y amor ciego, de algunas vidas, que toleran contradicciones y medias verdades como una tía solterona tolera las impertinencias de su sobrino” (*HSA, I, 7, 30*).

Se debe, sin embargo, observar que esta memoria más bien afectiva que cognitiva se asocia en cada uno de los protagonistas con un inclinación marcada a la transgresión, que en el caso de Oliveira hace que cada gesto auténtico (el abandono de la Maga, el episodio del tablón, la noche del manicomio) se acompañe de una violencia hacia el prójimo o hacia sí mismo, transformándolo en “inquisidor” o “autoinquisitor”, pero paradójicamente porque es “demasiado blando” (*R, 36, 354*). Esa blandura, en su caso, no es la “incomparable dulzura, suavidad y tranquilidad” (*HSA, I, 32, 131*) que son las características del mundo vivido bajo el signo del amor (“el segundo árbol” al que medita Ulrich), sino es precisamente la “falta de tensión”, la “flojera” denunciada en *El examen*: Lo que somos es flojos [...] sin tensión. Fíjate que un rasgo frecuente en el porteño es que tiene ideas brillantes pero inconexas, quiero decir sin contexto, sin causa ni efecto. [...] Lo que quiero decir es que carecemos de espíritu de sistema (aunque ese sistema sea la libertad o para la libertad), y eso es un defecto moral más que otra cosa (Cortázar 1987: 51-2).

Oliveira, hasta cierto momento de su trayecto, es demasiado blando porque se siente incapaz de un gesto verdaderamente moral, que supondría igualmente el uso de la violencia, como por ejemplo el de transformar la piedad rutinaria de acompañar a una artista fracasada bajo la lluvia en “la verdadera piedad [que] sería sacarla del medio” (*R, 36, 255*). En Ulrich la transgresión es decididamente una inclinación al mal y ésta

deriva también de su calidad de científico, asociada con “la manifestación de [un] comportamiento incrédulo, objetivo y vigilante”, con “una fuerza dura, fría, coactiva”, pues Ulrich no “había elegido la matemática sin cierta intención de crueldad” (*HSA, I, 116, 603*).

La diferencia entre los dos radica en el acento distintamente puesto en el comercio con el mal: a Oliveira le “sucede” deber actuar en contra de la voluntad del otro, pero nunca llega a hacer el mal radical, y para actuar así le favorece su inclinación a la desidia y autoironía, que hace que sus actos terminen “not with a bang but with a whiper” (*R, 90, 583*); Ulrich emprende una ascesis en el mal, que le permite las máximas transgresiones en el orden social, debido a una actitud que le pide “favorecer íntimamente lo malo, porque, con lo que [le] resta del alma, est[á] buscando lo bueno” (*HSA, II, 18, 177*). Pero tanto en Oliveira como en Ulrich queda inscrita una aversión total hacia la bondad fácil, que sólo lleva al entendimiento entre individuos, a la armonía falsa, “engaño puro, espejo para alondras”, mientras que, afirma Horacio, “la joroba es que el verdadero entendimiento es otra cosa [...] y entre dos que se rompen la cara a trompadas hay mucho más entendimiento que entre los que están ahí mirando” (*R, 46, 437*). La moral de la “maldad buena” que guía a Ulrich y Agathe se funda en el odio hacia las personas buenas que malgastan su bondad en actos buenos, exteriores, sociales:

Parece que sólo las personas que no hacen el bien en abundancia, están en condiciones de conservar toda su bondad. [...] Un río que hace funcionar las fábricas, pierde la fuerza de su corriente (*HSA, II, 9, 75*).

Esta abstención de hacer el bien social explica en parte el efecto producido por Ulrich y Oliveira que llegan a desestabilizar y poner en cuestionamiento, por su mera presencia y de forma casi involuntaria, el pequeño sistema planetario que construyen alrededor de sí los hombres con atributos. Es interesante observar que los efectos de la presencia de tales personas alejadas de las metas corrientes se hacen sentir explícitamente en dos situaciones de cierta forma paralelas: en la discusión de Arnheim con Ulrich y de Gregorovius con Oliveira por un lado y en las relaciones de los protagonistas con los amigos de juventud, las parejas Walter-Clarisse y Traveler-Talita por otro lado. Ulrich expone ante Walter y Clarisse su utopía de vivir la vida de las ideas en vez de la vida personal, de interesarse por “el espíritu del acontecimiento” y no de su “fábula”, de dejar de almacenar “vivencias” y renunciar a la “codicia personal frente a los acontecimientos” para considerarlos en cambio „menos como personales y reales y más como generales e imaginarios, o tomarlos con desapego personal, como si fueran pintados o cantados” (*HSA, I, 83, 373*). La renuncia de Ulrich a la participación interesada y

aprovechadora en su propia vida significa la renuncia al yo, o sea, a una apariencia de personalidad construida sobre la imitación de los modelos propuestos desde el exterior, que sólo da “una apariencia del yo, un grupo de almas que casan más o menos entre sí” (HSA, I, 34, 137-8). Su tentativa de vivir en la vida del espíritu mismo, movido sólo por la significación de los acontecimientos sin ocuparse del lastre de lo inesencial, tiene como eco la negación por parte de Oliveira de dejarse ir por las formas aleatorias de la vida a fin de explorar el territorio de la Figura de la cual forma parte al lado de Maga, Traveler y Talita. Entender las Figuras no significa para nada internarse en la felicidad, pero representa la esperanza de tener acceso a un mundo donde

no habría más ese inmundo juego de sustituciones que nos ocupa cincuenta o sesenta años y donde nos daríamos de verdad la mano en vez de repetir el gesto del miedo y de querer saber si el otro lleva un cuchillo escondido entre los dedos” (R, 56, 505).

En las dos situaciones, se trata de una internación en un mundo espectral, que le provoca insomnios a Traveler cuya vida intentaba seguir el lema “Vivir y dejar vivir” (R, 46, 439) y asimismo conturba al goetheano Walter que opone a la supuesta “inhumanidad” de Ulrich lo que él considera la valentía de participar plenariamente en la circunstancia:

tomar el café, escuchar el canto de los pájaros, pasear un poquito, cambiar unas palabras con los vecinos y contemplar tranquilamente el ocaso de la luz. ¡Eso es la vida!” (HSA, I, 17, 71).

La impresión de inhumanidad que dan los protagonistas de *El hombre sin atributos* y *Rayuela* es sumamente comprensible, porque lo primero a lo que renuncian es al estatuto de “hombre”, por parecerle exagerado y pretencioso dada la máxima propensión a la repetición del ser humano. Prefieren “optar por el perro o el pez original como punto de partida hacia sí mismo” (R, 125, 673) o declarar sin ambages, como Ulrich en una conversación con Walter, que admitir que uno es hombre “tiene un desagradable sabor a diletantismo” si se tiene en cuenta que “las mujeres de hace cinco mil años escribieron las mismas cartas de amor que las de hoy” (HSA, I, 54, 222).

Por supuesto, el desapego de Ulrich y Oliveira se puede confundir con un narcisismo desmesurado (Laermann 1970: 26; Chardin 1982: 219), con un impulso casi tiránico de someter la realidad: “¡Usted quisiera volver a crear el mundo a su imagen y semejanza!” (HSA, I, 101, 479), le reprocha Diotima a Ulrich; “Vos [...] tenés una idea imperial en el fondo de la cabeza. ¿Tu derecho de ciudad? Un dominio de ciudad. Tu resentimiento: una ambición mal curada. Viniste aquí para encon-

trar tu estatua esperándote al borde de la Place Dauphine” (*R*, 31, 330), apostrofa Gregorovius a Oliveira. Con todo eso, este narcisismo es más bien la proyección del propio culto a un yo social por parte de los demás personajes. A Arnheim Ulrich le despierta un “discordante sentimiento de envidia y preocupación” (*HSA*, I, 112, 551) porque la “gracia” que emana el joven es un tormentoso *memento* de lo inesencial de sus actividades de escritor y negociante. Arnheim llega hasta tentar a Ulrich, proponiéndole entrar en su órbita, precisamente para demostrar que existe en calidad de señor, capaz pues de modelar la circunstancia para someterla a sus deseos: “Arnheim era un gran señor, y para un señor así la vida ha de ser sencilla” (*HSA*, I, 121, 653). Esta sencillez es de hecho una aspiración hacia el poder, porque para Arnheim “era este orden su más fuerte y auténtica pasión, un afán de soberanía” (*HSA*, I, 86, 398). O sea, es la imposición del propio yo lo que da la impresión de conferir cierto orden al mundo. Lo que intriga, por otra parte, a Gregorovius con respecto a Oliveira es precisamente su desapego, su capacidad de resistir a todas las tentaciones mundanas encarnadas en los preceptos sociales y la asunción de una postura radical que, si bien da la apariencia de un egoísmo cínico, es lo más alejado a él. O sea, Gregorovius percibe con una nausea no desprovista de envidia, que la aparente cobardía o irresponsabilidad de Oliveira en el momento de la muerte de Rocamadour es sólo el reflejo de una virginidad moral, la misma que intuía Arnheim cuando debía reconocer que en Ulrich “había algo intacto y libre”, que “conservaba todavía un alma intacta” (*H*, I, 112, 559). El desapego que Meister Eckhart, el místico más cercano a estos universos novelescos⁹, explica en gran medida la actitud de los dos personajes:

Si quiero escribir sobre una tabla de cera, no puede haber nada escrito en la tabla, no importa lo noble que sea, sin que ello me impida que yo escriba sobre dicha [tabla]; y si quiero escribir, no obstante, tengo que tachar y anular todo cuanto esté escrito en la tabla, y ésta nunca se me presta tanto para escribir como cuando no hay en ella nada escrito. Del mismo modo: si Dios ha de escribir en mi corazón de la manera más elevada, tiene que salir del corazón todo cuanto se llama «esto» y «aquello», así son las cosas con el corazón desasido (Meister Eckhart 1973: 138).

La falta de “humanidad” que Gregorovius percibe en Oliveira, correspondiente a la misma impresión que produce Ulrich en Walter, Diotima o Arnheim, podría compararse hasta cierto punto con la muerte

⁹ Ulrich cita mentalmente de “Sobre el desapego” en *HSA*, I, 32, 127. El capítulo 70 de *Rayuela* da una cita de Meister Eckhart la cual, asociada con la meditación acerca de la adecuación entre la formulación de la pregunta y la posibilidad de la respuesta, introduce precisamente el capítulo 31, donde tiene lugar el duelo verbal entre Gregorovius y Oliveira.

respecto al mundo de los santos, cuyo modelo nunca se ha separado de la modernidad, a pesar del vacío de la transcendencia. Místicos profanos, Oliveira y Ulrich, rechazan los modelos sociales, santidad incluida, porque vislumbran en ella un estancamiento en una negación sin alternativa: “el que no quiere dar su sí a la vida debería, por lo menos, pronunciar el no de los santos; todavía era imposible pensar sobre ello en serio” (*HSA, I, 40, 158*); “Siempre se es santo a costa de otro, etc.” (*R, 90, 582*).

Hemos señalado que *El hombre sin atributos* está escrito en gran medida contra la corriente pseudomística de su tiempo, la de los filósofos de la vida y otros neorrománticos, la cual, en comparación con la verdadera mística, “sab[e] tan mal como el pan mojado con perfume” (*HSA, I, 32, 127*). Lejos de ser un “sensible”, uno de aquellos ingenuos que “se figuran que no se ha arrimado apenas la cabeza a la hierba cuando Dios le cosquillea ya en el cuello”, Ulrich “detestaba esta mística de baratillo al más ínfimo precio y alabanza” (*HSA, II, 46, 480*) e incluso respecto a la gran mística se pronuncia con frialdad: “No soy devoto; contemplo el camino de la santidad preguntándome si se podía circular por él en coche” (*HSA, II, 11, 98*). En cambio, no se puede negar que en el universo musiliano el interés por la mística es de importancia muchísimo mayor que en el proyecto de Cortázar, y ésta es la causa por la cual la posición adoptada respecto a los dilemas de la conciencia infeliz resulta al final distinta en las dos novelas. Efectivamente, en el segundo libro de *El hombre sin atributos* Musil llegará a unos planteamientos acerca del “amor sororal” para el mundo y desarrollará una teoría de los sentimientos que distingue por una parte los sentimientos determinados, desencadenantes de la acción y encaminados a encontrar su última expresión que los agota y empobrece, y por otra parte los sentimientos indeterminados, que no conducen a ninguna acción y persisten en una gradación sin progreso, en la pura vibración infinita. Son ajenos a *Rayuela* las situaciones narrativas que permitan llevar a cabo una distinción tan fina entre la bisección del sentimiento entre una parte apetitiva, animal, que se consume entre la avidez y la saciedad, y la parte no apetitiva, vegetal, que no se consume sino “madura delicadamente como la uva al sol otoñal” (*HSA, II, 659*). En cambio, el escritor argentino recibe como perfectamente familiar la observación musiliana según la cual es a la parte apetitiva, o sea a los instintos, que “debe el mundo todas sus obras y toda su hermosura, pero también todo su desasosiego e inseguridad y, finalmente, el vacío de su incesante e insensato movimiento en círculo” (*HSA, II, 660*). La revalorización de los instintos en tanto estímulos perentorios hacia la creación y rearticulación del mundo está vista por los dos autores como

etapa previa esencial a toda reconstrucción válida del sistema antropológico, pero mientras que Musil continúa esta investigación en la segunda parte de su novela donde intenta determinar la perdurabilidad de unos estados basados en los sentimientos indeterminados, el escritor argentino sigue apegado a una noción fantástica de instintualidad, la cual, según él, se vuelve peligrosa sólo cuando se asocia con la razón (Cortázar 1994b: 199). Cortázar toma de Musil lo que le sirve para sus propios fines y, según hemos visto, lo interpreta, a través de Morelli, como a un autor “orientado hacia la nostalgia”. A pesar no obstante de esta evidente distorsión interpretativa, la fertilización debida al encuentro con la obra maestra novelesca de Musil y sobre todo con la reflexión llevada a cabo en la primera parte de esta obra inmensa, inacabada e inagotable, ha resultado sin duda trascendental en la construcción del mundo de los personajes de *Rayuela*. No es cierto que “Cortázar reescribe la odisea de Ulrich de Musil” (Alazraki 1994: 179), porque su reescritura se limita sólo a la primera parte de esta aventura intelectual, que se dedica a derribar por la ironía y la inteligencia fría todo el sistema de falsos asideros construido por varias ideologías de su época. Pero si no reescribe la entera odisea musiliana eso no se debe sólo a la distancia temporal y cultural que lo separa de su maestro, así como lo sugiere Alazraki, sino también a una innegable orientación hacia la irracionalidad, en la cual considera que se hallan las potencias regenerativas del Occidente asfixiado por la lógica binaria y la “inautenticidad”. En Musil encuentra un camarada inigualable en la fase destructiva de su empresa literaria y la meditación llevada a cabo a través de Ulrich en su etapa de héroe de la conciencia infeliz dejará una impronta considerable en la creación del protagonista de *Rayuela*, según consideramos que lo hemos puesto de relieve.

Referencias bibliográficas

- Alazraki 1994: J. Alazraki, *Hacia Cortázar: Aproximaciones a su obra*, Ed. Anthropos, Barcelona.
- Blanchot, 1959: M. Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard.
- Bouveresse 2001: J. Bouveresse, *La voix de l'âme et les chemins de l'esprit*, Paris, Seuil.
- Bruford 1975: W. H. Bruford, *The German Tradition of Self-Cultivation: 'Bildung' from Humboldt to Thomas Mann*, Cambridge, Cambridge UP.
- Chardin 1982: Ph. Chardin, *Le roman de la conscience malheureuse – Svevo, Gorki, Proust, Mann, Musil, Martin du Gard, Roth, Aragon*, Genève, Librairie Droz.

Cortázar 2000: Julio Cortázar, *Cartas*, edición a cargo de Aurora Bernárdez, Madrid - México-Bogotá -Montevideo - La Paz-Asunción - Lima -Buenos Aires, Alfaguara.

----- 1987: ----- *El examen*, Madrid, Ed. Alfaguara.

Cortázar 1980: ----- *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Siglo XXI de España Ed., 27ª edición.

----- 1994a: ----- *Obra crítica 1(Teoría del túnel)*, edición de Saúl Yurkievich, Madrid-Buenos Aires-México Alfaguara

----- 1994b: ----- *Obra crítica 2*, edición de Jaime Alazraki, Madrid-Buenos Aires-México, Alfaguara.

----- 1992: ----- *Rayuela*, edición de Andrés Amorós, Editorial Cátedra, Madrid.

Curutchet 1972: J. C. Curutchet, *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, Madrid, Ed. Nacional.

Durand-Deshoulères 1990: V. Durand-Deshoulières, *La vérité métaphorique. Claudel, Musil, Cortázar: trois rêves de logiciens* (Tesis de doctorado 1990, Bibliothèque de la Sorbonne, microfichas).

Gonoboff 1986: G. M. Gonoboff, El «hablar con figuras» de Cortázar, in *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, t. 2, Centre de Recherches Latino-américaines, Université de Poitiers, Madrid, Ed. Fundamentos.

Harss 1969: L. Harss, *Los nuestros*, Ed. Sudamericana, Buenos Aires [1966].

Laermann 1970: Klau Laermann, *Eigenschaftslogiskeit. Reflexionen zu Musils Roman Der Mann eine Eigenschaften*, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

López 1994: A. López, *La conscience malheureuse dans le roman hispano-américain contemporain*, Paris, L'Hartmann.

Magris 1976: C. Magris, *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*, Turín, Einaudi, [1963]

Meister Eckhart 1973: M. Eckhart, *El Libro del consuelo divino*, traducción del alemán y prólogo de Alfonso Castaño Pinan, Madrid, Aguilar.

Musil 2004: R. Musil, *El hombre sin atributos*, edición definitiva a cargo de Pedro Madrigal, traducción de José M. Sáenz (primer tomo), Feliu Formosa y Pedro Madrigal (segundo tomo), Barcelona, Seix Barral.

----- 1992: ----- *Ensayos y conferencias*, traducción de José L. Arántegui, Madrid, Ed. Visor, col. "La balsa de la Medusa".

----- 1955: ----- *Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden*, edición de Adolf Frisé, Hamburg, Rowohlt Verlag.

Nietzsche 2008: Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia del espíritu de la música*, traducción de Eduardo Knörr y Fermín Navascués, Madrid, Ed. Edaf, 10ª edición.

Prego 1985: O. Prego, *Julio Cortázar: La fascinación de las palabras*, Barcelona, Muchnik Editores.

- Prigogine 1975: I. Prigogine, I. Stengers, *La nouvelle alliance, métamorphose de la science*, Paris/New-York: Gallimard/Bantam.
- Roth 1972: M. L. Roth, *Robert Musil: Ethik unde Aesthetik*, München, Paul List Verlag.
- Schmidt 1975: J. Schmidt, *Ohne Eigenschaften*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag.
- Serres 1977: M. Serres, *La naissance de la physique dans le texte de Lucrece: fleuves et turbulences*, Paris, Minuit.
- 2004: ----- *Rameaux*, Paris, Le Pommier.
- Sloterdijk 2002: P. Sloterdijk, *L'heure du crime et le temps de l'oeuvre d'art*, trad. Olivier Manoni, Paris, Ed. Calman-Lévy.
- Sokel 1981: W. H. Sokel, Musil et l'existentialisme, in: *Cahier de l'Herne*, numéro *Robert Musil*, dirigido por Marie-Louise Roth y Roberto Olmi, Paris.
- Valéry 1960: P. Valéry, *Monsieur Teste*, in *Oeuvres II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Ilinca Ilian Țăranu

**REFLECTION, INACTION, EXPECTATION: HUMAN PROJECTS
SKETCHED IN *THE MAN WITHOUT QUALITIES* AND
*HOPSCOTCH***

Summary

This article aims at drawing attention to the literary influence exerted on Julio Cortázar during his first years in Paris, to be more precise, the influence of Robert Musil, whom the Argentinean author will highly praise repeatedly for his incomparable mastery, but whose influence will reveal itself, paradoxically, as a *creative misreading*. Actually, although Cortázar will twist the fictional project, its importance in the construction of *Hopscotch* will remain essential. We will focus on pointing out only one aspect of this influence, the one concerning the construction of the protagonist of *Hopscotch*, whose resemblance to Ulrich, Musil's spokesman in *The Man without Qualities*, we consider essential.

Key words: Julio Cortázar, Robert Musil, Creative Misreading, Unhappy consciousness

Примљен јануара 2011.

Прихваћен за штампу фебруара 2011.