

lo ético? Un mismo hombre puede ser anarquista y conservador, por ejemplo y, de hecho, en la novela, todo lo que ocurre en esa suerte de logia utópica y organizada que es la Acción Paralela, reúne el individualismo con el anarquismo, aristócratas y nihilistas en la búsqueda de un hombre sin roles, un hombre que es ningún hombre, libre y pasivo a la vez. Un hombre sin determinaciones que, puesto a no ser, no es siquiera libre, en tal caso.

Paralelos problemas implica rastrear la opción política de Musil. No ya la del MOE, que carece de determinaciones sociales y, por ello, políticas. Más bien se trataría de examinar rápidamente la situación política del ciudadano Musil.

En *Las confusiones del alumno Törless* se puede leer un anticipo alegórico de las dictaduras del siglo XX. Esta historia de unos hijos mimados de la burguesía que son encerrados en una escuela militar donde la educación se imparte en un hermético cuarto de torturas, se parece demasiado a las ligas de estudiantes, los clubes deportivos y las organizaciones de legionarios del fascismo y el estalinismo. El esclavizamiento del joven más bello por el sádico conductor (Basini, Beineberg), los ejercicios de yoga y la disolución del yo en un complejo preparatorio para la jerarquía de la guerra, evocan el mundo bélico de Ernst Jünger y la organización esotérica de la sabiduría a que es sometido Hans Castorp en *La montaña mágica* de Thomas Mann, así como otras formaciones corporativas que aparecen en la literatura alemana desde las logias de maestros y discípulos de Goethe, Jean-Paul y Novalis, hasta obras más cercanas, como *El juego de abalorios*, de Hermann Hesse y *El encuentro en Telgte*, de Günther Grass.

Musil puede ser calificado de apolítico si por política se entiende la adhesión a una parcialidad o la manifestación expresa de opiniones. En la guerra del 14 luchó por Austria y se manifestó patriota y nacionalista, como casi todo el mundo. Luego fue individualista y apolítico confeso. El nazismo le obligó a exiliarse en Suiza, donde murió. Fue antifascista, evidentemente, y se decantó por el futuro de la democracia, no a favor, sino en contra de ella. La democracia era la posibilidad democrática, el aún-no de la democracia.

El individualismo radical es una de las tantas cosas que Musil lleva a la consumación crítica a fuerza de agotar sus posibilidades. Sometido a la compulsión del yo para mantener la identidad, el individualista radical llega a la locura por compulsión. El yo es un ideal utópico que se petrifica al realizarse. Quien cree en él es un loco que se cree a sí mismo. Por contra, el hombre disponible, el MOE, puede cambiar de roles constantemente y aún inventarse unos roles, hasta devenir el desvarío de la identidad, el superhombre. Le son accesibles el crimen de Moosbrugger o el incesto de Ulrich, a condición de no decir nunca: «Yo soy el asesino, yo soy el incestuoso.» Esto implicaría reconocer validez a la ley.

Leído como síntoma histórico, el MOE puede alinearse entre los resultados espirituales o, más concretamente, religiosos, de la guerra 1914/8. La historia ocurre en

la preguerra, es una relectura de los tiempos previos a la crisis, o sea, cuando la crisis puede describirse aunque no, todavía, actuarse. Lo que un patólogo llamaría etiología de la enfermedad.

La guerra como experiencia mística y, en consecuencia, como narración de una crisis en la religiosidad tradicional, ha sido motivo para toda una literatura. Alguna, de signo heroico y belicista (Ernst Jünger); otra, de un humanitarismo pacifista (Henri Barbusse). En Musil, la guerra es una gran experiencia colectiva de acceso a lo irrazonable y a lo irracional, las dos vertientes del absurdo: lo que no podemos razonar y lo que no se puede razonar. Los problemas existenciales se agigantan con la guerra, convertidos en situaciones extremas, limítrofes. En vez de resolverse o conciliarse, se aniquilan. Ya no es el hombre individual quien se enfrenta con la muerte y lo invisible, sino la humanidad.

El mundo es nada y, por tanto, no puede ser el Reino de Dios. La religiosidad musiliana responde a esta evidencia posbélica con un repliegue hacia la interioridad. La omnipotencia divina es misteriosa, no se explica históricamente, pues la historia es el triunfo mundano del Mal. Dios es, más bien, el Gran Contradictor, que ha creado el Mal para condicionar el triunfo del Bien.

La religiosidad musiliana es, pues, independiente de la credulidad y nada tiene que ver con lo colectivo, con la liturgia, la religión revelada y el clero. Recupera las tradiciones del pietismo alemán y del jansenismo francés: la vida religiosa es una escuela espiritual, pero independiente de la *pietas*. Una religiosidad impía, si se quiere. El maestro de misticismo es, en consecuencia, más un matemático que un sermoneador. De nuevo, Pascal. «El espíritu de equilibrio matemático, la disolución del alma en los elementos, la ilimitada permutación de estos elementos, todo en interdependencia y construyéndose a partir de ella.» Una mística que huye de la noche mística, valga la paradoja, para secularizarse a la luz del mediodía, buscando la utópica precisión matemática. Llevada al mundo del arte, produce una fantasía estricta, conducida por el ideal del rigor científico: nada más lejano al sueño de la razón, la luz negra y las visiones de la noche romántica. Aunque, en otro sentido, en lo conceptual e intelectual, Musil sea un heredero de aquel primer romanticismo (Novalis) que intenta sintetizar la facultad de pensar con la fantasía poética en una forma matemática, que halla lo desconocido en lo conocido: la poesía del *Unheimlich*, lo siniestro, convertido en algoritmo universal. El arte irrumpe en la vida (cotidiana y utilitaria) con su diamantina presencia mineral, inorgánica, inhumana: la seducción transparente de la muerte.

Abundan en el MOE las metáforas del idioma religioso. La vida santa es, según vimos, una de las utopías que animan la historia. Ulrich, el creyente que no cree en nada concreto ni abstracto, concibe a Dios como un medio de contener la gravedad, así como la figura rilkeana del Padre que sostiene al Hijo y evita la Caída. Grave, en otro sentido, en el de la gravedad mística de quien nunca ríe.

La fuerte tendencia musiliana a la abstracción también puede leerse como un rasgo de misticismo. *Abstrahere*, en la mística alemana medieval (Meister Eckhardt, por ejemplo)

quiere decir «liberarse en Dios», perderse en el todo para recuperarse en él, un poco a la manera como Hegel propondrá la alienación y liberación en el Espíritu Universal, que es la historia. Musil critica a Hegel recuperando sus fuentes.

En el arte contemporáneo, a veces, la presencia de la abstracción ha sido entendida como una forma de misticismo (Ernst Gombrich). Georges Braque propone que la pintura penetre la cosa y se convierta en cosa, en lugar de representarla, como en el arte figurativo. Tanto en el lenguaje cosificado de la esquizofrenia como en el simbolismo poético, la palabra es objeto, es cosa. En ocasiones (Antonin Artaud) se ha sostenido la identidad de ambos lenguajes, locura y poesía.

Musil se sitúa, en este sentido, en el seno de una de las tendencias contemporáneas del arte, la abstracción. El extravío de los referentes, el fin de la mimesis. El rostro fenoménico de las cosas ha perdido su rol de modelo. La pintura es abstracta, la poesía es arreferencial, la novela carece de personajes y la música, de melodía. Paralelamente, el mundo de la experiencia se desorganiza y la estructura de la obra se deconstruye. El personaje novelesco deja de ser la interiorización de una individualidad que, a su vez, es la particularización de algo general, pares armónicos que se basan en la existencia de categorías como totalidad, mundo, visión de la vida, destino, carácter, en definitiva: historia. El mundo, al abstraerse, deviene una generalidad transindividual, desprovista de circunstancias particulares. No hay lado sensible del mundo ni, por ello, juega la intuición en él. La composición continua del mundo como continuidad entra en crisis y ya no se puede identificar el mundo con su visión, es decir, su perfil o contorno preciso.

La novela contribuye al gobierno del mundo, según la pretensión musiliana, pero ello, a costa de que pierda su carácter fabulador, de que se torne abstracta, no anecdótica, no eventual (la *Entfabelung* de Jakob Wassermann). «La historia de la novela, dice Musil, proviene de que la historia que en ella debe ser contada no está contada.» Deber pero decepción histórica, seducción por la falta, podría ser una fórmula de esta nueva novela. No un sistema, sino un caleidoscopio, un juego infinito de cambios y variaciones, que surge de un mundo sin punto de apoyo, donde no hay orientación, oposiciones ni rupturas. Es el mundo industrializado, burocratizado y racionalizado de la modernidad, tal cual lo describen, por ejemplo, Max Weber y Georg Simmel. La estructura social se centra en abstracciones y desplaza al modelo antropocéntrico del humanismo. El yo deja de ser autónomo e idéntico a un sí mismo constante, para asegurarse, apenas, la continuidad de un nombre, y tampoco siempre. La civilización urbana, industrial y masiva es un conjunto de propiedades sin hombre, cuyo sujeto, en parodia, es el hombre sin propiedades. La vida colectiva carece de fijeza y se sabe que alguien gobierna, pero ya no es el soberano Yo de antaño, sino un desconocido, o un sujeto supuesto y virtual.

Valores como estrictez y corrección empiezan a perder vigencia. El arte ya no es una representación del mundo, sino su contrafactura. «No es que tengamos mucho

entendimiento y poca alma, sino poco entendimiento en las cuestiones del alma», escribía Musil, ya en 1922.

Otra barrera que se desmonta es la que separa el sueño de la vigilia, como dos tipos de percepciones cualitativamente distintas. La percepción de la *sobrerrealidad* de los surrealistas es un intento neorromántico de sintetizar ambos niveles. Razón y alma, matemáticas y mística, se concilian en una simétrica *superrazón*. En la novela, la utopía de la vida recta se tuerce (nunca mejor dicho) hasta culminar en el incesto de Ulrich y Agathe. Si la dogmática de la normalidad imponía al héroe clásico una relación de adecuación mimética con el mundo y la naturaleza, sometiendo su libre individualidad a un estado de absoluta comprensión de sí mismo y de su entorno, ahora, el MOE es un individuo desapoderado, mundanizado, cuya alma es una segunda naturaleza que corresponde a las expectativas de la sociedad. Hemos llegado al cruce de los tiempos, a la utopía quiliástica de una sociedad inmóvil que vive en éxtasis, a una historia congelada después de la historia, a eso que hoy se llama hiperrealidad.

A pesar de que Musil da una respuesta privilegiada a estos desafíos del arte contemporáneo, su actitud ante la novela de su tiempo es bastante reticente. Es como si él se considerase el único maestro del cambio y juzgara a sus ilustres colegas como chapuceros o aficionados. *La montaña mágica*, por ejemplo, es modélica como proyecto, pero frustrada como obra: su espiritualismo es tan vulgar como el aceite de hígado de bacalao (sic). Joyce y Proust, por su parte, se deslizan por un estilo sin límites y se extravían en la dispersión. La novela contemporánea ha perdido la ingenuidad épica y se ha vuelto «inteligente», pero no lo bastante, según la medida musiliana. Tal vez se trate de una enésima expresión de su nihilismo.

Desde luego, donde más incide el aporte de Musil es en la puesta en crisis del realismo, ya que si la realidad no es concreta, mal puede la literatura tomarla como referente. La realidad como suma virtual de posibilidades sólo puede ser organizada por la abstracción, no por la mimesis. Hace falta una finalidad y ella aparece en el lenguaje porque siempre el lenguaje es direccional, sucesivo, se enfrenta con las posibilidades y las circunscribe. La totalidad virtual de esas posibilidades del lenguaje es el campo total de la poesía, el completo espacio literario. Pero, ante la mirada de un sujeto incrustado en un momento histórico, este campo es inabarcable por infinito, un sistema infinito (valga la paradoja) de correspondencias. La idea de la unidad del mundo surge, también por razonamiento paradójico, en esta pluralidad de perspectivas diversas.

El mundo se vuelve abstracto, las cosas se abstraen, pero, simétricamente, las ideas y demás abstracciones tradicionales, se cosifican. Entre ellas, el lenguaje. Frente a tal peligro, la defensa del poeta es el silencio. El silencio no puede ser cosificado. Pero tampoco puede ser convertido en decir. La defensa musiliana, en este sentido, también nos lleva a la aniquilación. Si bien nos propone un modelo de belleza sin modelo, la cosa bella como cosa-que-está-ahí, como mirada de la esfinge, aquello enigmático que nadie puede funcionalizar, sólo nos muestra un camino igualmente impre-

visible y una experiencia inclasificable: la muerte. Lo había sugerido ya Von Platen y otras voces repitieron la figura a lo largo del XIX: la belleza es la muerte, porque sólo la muerte es incomparable. O una utopía más: la vida sosegada de la creación sin hombres, el sexto día de la semana laboral divina.

¿Es posible, lógicamente, un arte cuyas imágenes carezcan de objeto? Después de la experiencia abstraccionista radical, el arte vuelve a lo concreto, en el sentido más romo y elemental de la palabra (con Theo von Doesburg, 1930): la cosa misma es el objeto, y no hay representación, sino presentación. Junto con la novela de la abstracción, prospera la épica más concreta y proliferante de imágenes que se haya inventado nunca: el cine.

Cosmovisión insegura, la descripción de lo posible como deber ser, tal podría ser la estética musiliana, en un intento de normativizarla. Una tarea donde se produce una especie de saber, a partir de lo ignorado, cuando lo posible va revelando sus correspondencias a través del lenguaje. Posible, viceversa, es lo que se puede decir, el mundo (cf el paisano de Musil, Wittgenstein). La literatura es, entonces, una clase o vía de acceso o práctica del pensamiento, pero no su ser, sino su aún-no. El puro y mero ser sin peculiaridades, la nada hegeliana como ser puro y sin historia: la promesa de ser.

El mundo de la escritura y del deber de escribir está lleno de grandes palabras y conceptos que han perdido su objeto. Los atributos de los grandes hombres y sus entusiasmos viven tanto como sus causas y de ellos queda sólo una cantidad de atributos sobrantes. Fueron acuñados por un hombre notable, exclusivamente para otro hombre notable, pero estos hombres han muerto hace mucho y los conceptos sobrevivientes deben seguir siendo utilizados. (MOE, 2,77).

Para narrar la historia del MOE, entonces, se cuenta con una serie de conceptos y expresiones residuales, forjados por y para los «hombres notables», que sobreviven al olvido, pero que deben ser adoptados por los hombres sin ninguna notabilidad, los herederos de la anomia cultural.

Por ello, el escritor canta y transfigura su época, según la fórmula de Musil, por medio de esa capacidad consistente en convertir una infinitud de objetos en una infinitud de relaciones objetales, un infinito concreto en otro abstracto. No es el hijo de su tiempo, sino al revés, el padre, el engendrador (*Erzeuger*) de su tiempo. Es, tal vez, la única potencia supérstite en medio de un panorama de castración y aniquilamiento universales. O una enésima utopía musiliana: el mundo será salvado por la literatura, que es capaz de condenarlo y convertirse en un bello ejercicio de entendimiento humano.

Blas Matamoro