

El padre instruye a Ulrich, pero su sabiduría es fragmentaria, consiste en aforismos sueltos. El hijo no puede creerlos. Y el efecto es la «mala educación» del héroe, a partir de que no inscribe, dentro de sí, la marca inhibitoria del tabú, según veremos. Es notable, por ejemplo, que no sepamos nada de la madre de Ulrich y que la hermana aparezca como alguien del cual habla el padre. Estas figuras femeninas, fundantes de la subjetividad del MOE, pero que están borroneadas por la falta de un decreto paterno claro, no pueden servir como ejemplos para formar el sentimiento basal de la cultura y la subjetividad, el horror al incesto. El MOE no es Edipo porque está como enceguecido de antemano para distinguir la prohibición elemental, que es, valga la repetición, la distinción original.

Por eso es «natural» que al final del texto (aunque la novela esté inconclusa) Ulrich y Agathe decidan el incesto ante el ataúd del padre. La herencia no es la legalidad, sino lo contrario, una norma inocua. El incesto se convierte, así, en «la pasión privilegiada»: efusión mística, unidad, búsqueda de la abstracción como espacio decisivo de la condición humana. El *Sí único* del amor cátaro, la fusión de los amantes al realizar transgresivamente su amor, como en la *cortezia*: el discurso, también privilegiado, del amor en Occidente, un género literario.

El incesto de los hermanos remite, a su vez, a otros espacios míticos de la literatura alemana: el viaje al sur, al lugar del placer irrestricto, la pérdida de la subjetividad y la aniquilación. Aschenbach, en *La muerte en Venecia*, por ejemplo. El amor de Ulrich y Agathe implica un proyecto de suicidio, es un «viaje a las orillas del ser», un jardín de luz fuera del mundo, tal vez el Paraíso anterior a la cultura, sin tabúes sexuales. O, si se prefiere, la pérdida sacralidad del mundo, abolida por la instauración de la ley. Lo sagrado es unidad y la ley es historia, escisión y dispersión. El incesto, al reunir las dos mitades míticas del ser, se constituye en alegoría de la unidad sin ley. Dentro del contexto del MOE es un resultado de la anomia, es decir, de la pérdida de validez de la ley. De modo que el final frustrado de la educación del héroe se convierte en recuperación del origen.

Vale la pena reunir el MOE con otros textos ficcionales alemanes contemporáneos en los que el incesto aparece como una cifra de ese complejo: la relación madre-hijo en *Demian*, de Hermann Hesse; los amores entre hermanos de *El elegido*, *Sangre de welsas* y *José y sus hermanos* (personajes del Faraón y su mujer), de Thomas Mann.

Anecdóticamente, Musil refuerza el final, a la vez antitabuico e inacabado, de su texto, con algunas circunstancias personales expresivamente coincidentes. Antes de nacer Robert, sus padres habían tenido y perdido una hija. Este fantasma sororal puede impulsar a su corporización, a la vez que a teñir la imagen de la mujer amada con un elemento fantasmático. Musil se casó con Martha Marcovaldi, una mujer que había tenido otro marido y un hijo con éste. Era la mujer de otro y Musil escribió sobre Martha: «No es lo que he conseguido y adquirido, ella es lo que soy y sigo siendo». La mujer de otro con la cual se funde la identidad del amante, aparte de

volvernos, una vez más, al mundo del amor cortés, puede sugerirnos la reunión metafórica con la madre. La madre, mera metáfora, de Ulrich.

En efecto, aunque desmontada en sus componentes y con un resultado paródico, MOE es una novela educativa. En cualquier caso, una suerte de epopeya de la mala educación y de la anomia. Maurice Blanchot, sagaz como siempre, la considera el resultado de un lema musiliano, extremo y fronterizo: suicidarse o escribir. El emergente es «un imponente fracaso, un monumento admirablemente en ruinas». Musil dudó en caracterizar su obra: no una confesión, sino una sátira. O tampoco: una construcción positiva. Es decir: no una obra romántica en plan sublime, sino irónico o, por fin, una novela como Dios manda, o sea, un artefacto arquitectural y biográfico, científicamente construido. Sólo que un error en cuanto a la resistencia de los materiales conduce el conjunto al derrumbe. Un cuarto de espejos, por seguir el símil constructivo, donde el protagonista se mira en los demás y ve que éstos repiten sus gestos en clave de irrisión y de lamentable parodia. Es entonces cuando Ulrich empieza a dudar de la «seriedad» de su empresa (querer ser el héroe de una grave novela formativa) y sospecha que él también es parodia, mundo al revés y manga-por-hombro. Acaso, entonces, los demás lo tomen por espejo para sus propias y proyectadas realidades caricaturescas. Todo resulta un tejido inauténtico, una consecuencia más del estado de anomia básico.

Los personajes de MOE suelen ser de talante mesiánico y bondadoso: quieren salvar al mundo e imponer la utopía de la vida buena. Sólo que lo hacen en clave de parálisis y delirio. El resultado es la parodia de los proyectos. Diotima quiere hacer del hombre de negocios, Arnheim (tal vez un retrato del político Walther Rathenau mezclado con algo de Thomas Mann) un hombre de espíritu, una especie de síntesis entre el oro financiero y el alquímico. Clarisse quiere redimir al mundo promoviendo una hazaña redentora. Walter, su marido, un profascista, aspira a la salud telúrica de la sociedad, un retorno purificador a la sangre y a la tierra. Hans Sepp también invoca a la fuerza de la sangre y lucha contra «el espíritu comercial judío». El poeta Feuermahl (literalmente: *mula de fuego*, tal vez un retrato de Franz Werfel) proclama la radical bondad del hombre y es pacifista. Meingast (quizá retrato de Ludwig Klages) concibe al mundo como «un poderoso delirio». Lindner proclama la necesidad de una nueva ascesis, un radical moralismo. A su modo, el asesino Moosbrugger es, también, un radical, un absolutista. Todos «comprenden» que el mundo ha de ser removido de raíz y que la salvación es la empresa, o sea que caminan sobre una dialéctica de perdición-redención. Pero no hacen sino caminar sobre, resbalando como sobre un puente de moho, según insinúa el apellido del criminal.

Leona, la cantante de cabaret, vulgar y desmayada, es una suerte de caricatura de esa hechicera que aparece en las novelas de caballerías para instruir al héroe con sus artes mágicas. Bonadea (la diosa buena) es otra maga, cuyo amor conquista Ulrich hablando de deporte y de mística, ya que el deporte es la mística contemporánea. En el deporte se desarrolla la potencia y se baten los *records*, traducción moderna

del don y la prueba caballerescos. Se forma en él una raza de conquistadores, cuyo modelo es el caballo de carreras. Simétricamente, la música es la exaltación sensorial que lleva a la parálisis contemplativa. Es Walter, maestro decadente y regeneracionista, faz complementaria del profascismo activo. Su alumno, Ulrich, le resulta atractivo porque es, justamente, un MOE, «incapaz y triste».

El conde Leinsdorf es el maestro en el mundo de los negocios, y su amante Diotima (el nombre platónico del amor mundano) es una cortesana ilustrada, maestra, a su modo, en materia erótica, en un complejo de sensibilidad e inteligencia. El narrador observa de ambos que, para ellos «la civilización era todo aquello que el espíritu no podía dominar» (2,24).

Arnheim, por su parte, es el maestro total, que conoce todas las disciplinas. Es el «dueño de todas las propiedades» de las que carece Ulrich, es único y ejemplar: por ello, inimitable. Lo anima una potencia que sólo él posee y no puede transferir, por lo cual parece misteriosa. En consecuencia, es un maestro omnisciente cuanto inoperante. De él dice Ulrich (2,69): «Es completamente opuesto a mí. Disfruta la dicha de tener espacio y tiempo. Cuando se encuentran en la pura actualidad, lo satisfacen».

Tal vez la mayor imagen de maestro inocuo sea la del general Stumm (*el mudo*, el que no puede dirigir la palabra). En el episodio de la biblioteca (2,100), tan borgiano, si se quiere, el general desanima a Ulrich de conocer todos los libros del mundo, lo desconecta de la posibilidad de saber. El mismo bibliotecario es un ejemplo al respecto: no lee ninguno de los libros que custodia, salvo los catálogos. La biblioteca ilegible es una poderosa alegoría de la anomia. Allí están todos los discursos del mundo, amputados de lectores y lecturas.

Tampoco falta el doble en la «novela». Moosbrugger, el asesino, empieza por ser una voz que escucha el MOE y acaba adueñándose de la mitad del relato. ¿Quién es el doble de cuál protagonista? Moosbrugger es la tentación del *alter ego*, la verdadera y auténtica identidad (por ello, irrealizada). Un maestro positivo y activo, pero en el mundo del mal, un santo dostoievskiano del crimen. Es, quizás, el único personaje que reconoce validez a la ley pues, de lo contrario, no podría violarla. Los demás maestros invocan la ley pero no creen en ella. Moosbrugger sí cree en ella e invoca la transgresión.

Moosbrugger, en sentido más amplio, es quien realiza el inconfesado deseo de los demás personajes: infinitud del impulso, disolución del yo, moral de la guerra. La locura y la utopía se encuentran en el lugar donde ésta se realiza, donde Ninguna Parte deviene Alguna Parte. El mal es una utopía y el cuerpo del asesino le da asiento terrenal. A su vez, para Moosbrugger, su propio cuerpo es irreal, utópico, y él trata de realizarlo en el cuerpo de los otros, apoderándose de éste por medio del homicidio. Es un padre invertido, la irrisión paródica de la instancia paterna, pues quita la vida a quien la tiene, valga el pleonismo. El cuchillo es parodia del falo, la herramienta que anonada todo placer y todo dolor, al dar la muerte. Pero es también el instrumen-