

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

VOLUMEN 3 - 1985-1987



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Directora

Dra. Juliana González

ANUARIO DE LETRAS MODERNAS

Consejo de Redacción

Dra. Flora Botton-Burlá

Mtra. Renata von Hanffstengel

Lic. Josefina Iturralde

Mtro. Federico Patán

Dra. Marlene Rall

Dra. Annunziata Rossi

Dra. Elisabeth Siefer

Directora

Dra. Flora Botton-Burlá

Secretaria

Lic. Josefina Iturralde

Primera edición: 1990

DR © 1990, Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, 04510 México, D.F.
Impreso y hecho en México
ISBN 968-36-1446-9

CONTENIDO

PRESENTACIÓN	7
ARTÍCULOS	
Renata von Hanffstengel, "No sólo de Goethe es el <i>Fausto</i> "	11
Elisabeth Siefer, "1900 y las confusiones del cadete Torless"	23
Dietrich Rall, "Lugares comunes, silencios, vacíos: lectores y espectadores ante el teatro de Odon von Horváth"	35
Federico Patán, "Delicia en la medianía"	49
Marisa Abdala, "Secuencia y temporalidad en 'Deshoras' de Julio Cortázar"	59
Annunziata Rossi, "La cultura del barroco en Italia"	67
Daniela Bini, "Senelità e salute, ragione e istinto, scrittura e vita in un "buon vecchio" e in una "bella fanciulla"	77
Aurelio González, "El motivo del entierro en la balada románica"	91
Charlotte Broad, "Oh Gigantic Paradox, too utterly Monstrous for Solution!	107
Flora Botton-Burlá, "La sombra del otro: un estudio sobre el doble"	121
Mary J. Fenwick, "A Comparative Re-evaluation of Carlos Fuentes' <i>La muer- te de Artemio Cruz</i> and Norman Mailer's <i>Why Are We in Vietnam?</i> "	127
Juan Vives R., "Anais Nin o la búsqueda del padre perdido"	143
Marlene Rall, "La gramática en bandeja de plata"	155
TRADUCCIÓN	
Mariapia Lamberti, "El lenguaje clasicizante de Giovanni Pascoli. Un problema de traducción"	169
RESEÑAS	
José Amezcua, <i>Metamorfosis del caballero. Sus transformaciones en los libros de caballerías españoles</i> (A. Gomís)	187
Julio Cortázar, <i>Deshoras</i> (M. Abdala)	189
Flora Botton-Burlá, <i>Los juegos fantásticos</i> (J. Iturralde)	191
Esther Cohen, <i>Ulises o la crítica de la vida cotidiana</i> (M. A. Ángel)	194
Dietrich Rall, <i>La literatura española a la luz de la crítica francesa, 1898-1929</i> (F. Patán)	196
Elisabeth Siefer, Ilustraciones para <i>El fogonero</i> de Franz Kafka (A. de Vries)	200
Helena Beristáin, <i>Diccionario de retórica y poética</i> (M. Rall)	203
COLABORADORES	207

1900 Y LAS CONFUSIONES DEL CADETE TÖRLESS

Elisabeth Siefer

No tenemos demasiado intelecto ni sucede que nos hace falta más alma — lo que sí hace falta es más intelecto en las cuestiones del alma.

Musil

Durante la primera década de nuestro siglo se puede observar un cambio radical de temática y estilo en la prosa de lengua alemana, y este fenómeno tiene rasgos más acentuados en los autores que proceden del Imperio austro-húngaro que en los de la misma Alemania: Thomas Mann y Hermann Hesse parten de la tradición de Goethe y de los románticos; Franz Kafka, Rainer Maria von Rilke y Robert Musil, en cambio, “inician” una nueva manera de expresarse literariamente.

Para ubicar la primera novela de Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (*Las tribulaciones del estudiante Törless* o, más exactamente, *Las confusiones del cadete Torless*), publicada en 1906, en este contexto, se va a describir la escena literaria de los años que precedieron a la Primera Guerra Mundial y, analizando algunos rasgos del estilo muy personal de su autor (y lo que aún queda reflejado en la traducción), se busca comprender un cambio de conciencia que se manifiesta a través del lenguaje, un fenómeno, pues, que junto con otros ha constituido el expresionismo alemán.

I. LA ESCENA LITERARIA

En un documento de grandes implicaciones teóricas, en el *Brief des Lord Chandos* (*Carta de Lord Chandos*), 1901, Hofmannsthal explica las causas de la incapacidad de seguir escribiendo: Chandos, personaje ficticio y voz del autor, se desespera ante el fracaso del lenguaje, el mundo de antaño ya no es el de ahora.

Por entonces vivía yo en una especie de permanente embriaguez, que me hacía ver la existencia como una gran unidad: el mundo espiritual y el físico no

constitufan para mí una antinomia ... En todo sentía la presencia de la Naturaleza ... Nunca tuve conciencia de que algo pudiera ser sólo aparente.¹

Ahora todo ha cambiado, no valen ni los conceptos religiosos —que se comparan con telarañas a través de las cuales se cuele el pensamiento en su vertiginoso vuelo hacia el vacío— ni los conceptos mundanos, y ni las palabras abstractas tienen sentido:

¿Cómo intentar explicaros estas extrañas torturas interiores, este vertiginoso crecer de las ramas cargadas de frutos hasta ponerse fuera del alcance de mis manos extendidas; este retroceder del agua murmurante, ante mis labios sedientos? Resumiendo, mi caso es éste: he perdido totalmente la capacidad de pensar o de hablar sobre algo en forma coherente... no; las palabras abstractas, de las que forzosamente se debe valer la lengua para emitir cualquier juicio, se me desmenuzaban en la boca como hongos podridos...²

Sólo las cosas insignificantes, una regadera, un sueño de ratas que se mueren, pueden tener algún significado, pero sólo por un momento, y las visiones ya no se pueden transformar en palabras. Chandos se resigna y admite su fracaso —y Hofmannsthal ya no escribe poesía, optando por “la dignidad del silencio”.

En *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (Los cuadernos de Malte Laurids Brigge), 1910, de Rilke, el protagonista es un aristócrata como Lord Chandos. Ya no mira hacia un pasado, sino que “aprende a ver”, y en vez de los árboles y los jardines con cántaros y flores aparece ante sus ojos la gran ciudad: las callejuelas malolientes, el asilo de noche, el niño leproso, el muro al descubierto de una casa de vecindad pobre.

Se veía su lado interior. Se veían paredes de cuartos de los diferentes pisos, donde todavía estaban pegados los papeles pintados, aquí y allá el fragmento de un piso o de un techo. Al lado de las paredes quedaba a lo largo de todo el muro un espacio blanco sucio, y por éste se arrastraba en movimientos indeciblemente asquerosos, blandos gusanos, haciendo la digestión, por decirlo así, el canal abierto manchado de orín del tubo de los retretes. De los caminos que había tomado el gas del alumbrado, habían quedado huellas grises polvorientas en el margen de los techos: de vez en cuando, inesperadamente, daban una vuelta en redondo y corrían por la pared multicolor, entraban en un agujero que estaba negro, arrancado sin piedad.³

¹ Hugo von Hofmannsthal, *Der Brief des Lord Chandos*. La cita proviene de “Carta de Lord Chandos”, en Wolfgang Langenbucher, comp., *Panorama de la literatura alemana*, p. 220.

² *Ibid.*, p. 221.

³ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, p. 35. (Esta traducción y las siguientes fueron realizadas por la autora del ensayo. Cuando la traducción no pertenece a la autora, se indica la fuente.)

Malte ve todos estos rasgos, o más exactamente: lo miran a él. Y él reconoce las cosas y toma nota de lo que siente: horror y miedo. “Esto, pues, es lo horrible, que lo he reconocido. Reconozco todo esto aquí, y por ello entra en mí directamente: está en casa dentro de mí”.⁴ Las cosas se independizaron y conquistaron al Yo. El poeta ya no es sujeto, sino que se ha convertido en objeto. Ahora el estilo de las cosas que hablan e invaden al hombre es lo que determina el lenguaje: “Por mi cuarto corren tranvías, con las campanas repicando. Los automóviles pasan por encima de mí. Una puerta se cierra. Un vidrio cae tintineando, oigo reír sus grandes pedazos...”⁵

En 1907, Kafka está escribiendo *Beschreibung eines Kampfes* (*Descripción de una lucha*), en donde se hace más manifiesto el cambio de la relación tradicional sujeto-objeto. El “mundo” ya no es una categoría para Kafka. Él sólo conoce al individuo, a la muchedumbre, a la instancia (autoridad). Los hombres de Kafka se sienten omnipotentes y se equivocan continuamente. Ésta es su culpa, sólo la catástrofe total los libera. Lo paradójico domina: por más real que parezca una situación, más complejas son las relaciones. En la *Beschreibung eines Kampfes*, el personaje central observa a su nuevo conocido:

Levantó el brazo derecho, hizo un movimiento brusco con la mano y escuchó el sonido de castañuelas que hacían las cadenitas de las mancuernillas. Parece que ahora viene el asesinato. Voy a quedarme con él, y él va a levantar la navaja cuyo mango ya sujeta en el bolsillo, y luego la dirigirá contra mí. Es improbable que se asombre por lo fácil que es la cosa, pero tal vez sí. Quién sabe. No voy a gritar, sólo lo voy a mirar, hasta cuando los ojos lo aguanten... Desde una cafetería con vidrios negros, un policía se dejaba deslizar por el empedrado como un patinador sobre hielo... Sólo este policía que, a doscientos pasos de un asesinato inminente, no veía ni oía nada sino a sí mismo, me causó una especie de miedo. Me di cuenta que de todos modos mi fin había llegado, sea que me dejara apuñalar, sea que huyera de ahí. Pero no sería mejor, entonces, correr y exponerme a la manera de morir más complicada, y por eso más dolorosa...⁶

Suena una cadenita, y la asociación es “asesinato”. El asesino como salvador y el salvador como asesino —he aquí un motivo básico de Kafka. Dos polos. Antítesis. La parábola es unívoca, absoluta.

Entre el *Chandos* y la *Beschreibung eines Kampfes* aparece la primera novela de Musil: *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, en 1906. En este libro, ya concebido y escrito en los años de 1902 y 1903, se describe “el mundo de ayer” —la elegancia del mundo aristocrático, la educación en un sistema de valores fijos, el internado-castillo, el parque, la vida espiritual lejos de las preocupaciones del pueblo— pero ya como algo hueco por dentro, algo que de un momento a otro puede convertirse en un mundo oscuro, un mundo de sangre y de terror.

⁴ *Ibid.*, p. 37.

⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶ Franz Kafka, *Beschreibung eines Kampfes*, p. 33.

Törles fue sobrecogido por una especie de locura que lo hacía experimentar las cosas, los sucesos y las personas como algo equívoco. Como algo que por medio de alguna operación ingeniosa había quedado atado a una inocente palabra de explicación y como algo enteramente extraño, que en cualquier momento podría soltarse de sus ataduras. (T 64)⁷

La ambigüedad, la posibilidad de lo otro —he aquí el núcleo del pensamiento musiliano, y también el principio de su estilo de escribir. Musil no reconoce nada como absoluto; en su afán de exactitud y precisión busca diferentes maneras de ver, acercándose al objeto desde ángulos diversos, a veces insólitos.

II. EL ESTILO PERSONAL DE ESCRIBIR

Veamos cómo, ya desde *Törless*, el estilo de Musil, extremadamente difícil y claro al mismo tiempo, produce en el lector una amplificación de la conciencia.

La novela, escrita por el exoficial e ingeniero de 22 años quien, descontento en su profesión y entrando a estudios de filosofía, matemáticas y psicología experimental, se estaba aburriendo por las tardes cuando ya no se sentía receptivo, tiene elementos autobiográficos. Como Rilke, también Musil había sido educado en el internado militar de Mährisch-Weiskirchen (Hranice, Moravia), pero lo que menos le interesaba al autor es una reproducción realista de sus vivencias allá. (Incluso se sabe que, en dos ocasiones, quiso regalar el tema de complot —su invención— a un amigo, para que lo tratara de manera naturalista.) Para Musil, escribir es pensar: “La acción épica ha de ser transformada en reflexiones intelectuales, y esto a través de la indagación de lo que [la acción] está motivando”.⁸

Resumámoslo brevemente la acción: un joven (Törless) entra en un internado militar en donde se educan los hijos de las familias “bien”. Descubre la soledad, descubre el sexo, vive una extraña amistad con dos de sus condiscípulos que —brutal y ambicioso el uno (Reiting), mistizante y refinadamente cruel el otro (Beineberg)— han escogido a otro compañero, Basini, muchacho de carácter débil y afeminado, como víctima para “experimentar” hasta qué grado se puede destruir a un hombre. Törless, entre testigo y participante, se siente perturbado, atraído y perplejo al mismo tiempo; su espíritu está sobrecogido de igual manera por el problema de lo infinito —las cifras imaginarias— y, sin encontrar respuesta y comprensión, huye, cuando ya el complot se ha descubierto y se ha expulsado a la víctima. Törless regresa, la vida del internado continúa de manera normal. Distantiado, el joven retorna a su casa.

Los escenarios: un lugar perdido en el Imperio austro-húngaro de fines del siglo XIX, “en el tramo que va a Rusia”, una casa-prostíbulo escondida en el bosque, el instituto prestigioso en medio del vasto parque y lejos de la ciudad —“para

⁷ Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, p. 64.

⁸ *Apud* Joseph Strelka, *Kafka, Musil, Broch*, p. 44.

preservar a la juventud de las influencias dañinas de la gran ciudad”— la guardilla secreta en el desván como escondite de los tres jóvenes, lugar de sus encuentros nocturnos, guarnecido con trapos de bandera roja y un revólver, lugar que se manifiesta, por fin, como cámara de tortura. Puertas, portales, muros —y la llanura, el inmenso cielo visto entre los árboles.

La divergencia entre realidad exterior y mundo interior, el fracaso de las palabras ante lo sentido, la descripción precisa del proceso de enajenación y de los mecanismos que producen la barbarie, la radiografía de los estados por los que atraviesa el espíritu hasta la admisión de que “las cosas son cosas y parece que siempre seguirán así; y parece que yo siempre voy a considerarlas bien de una manera, bien de otra. A veces con los ojos del entendimiento, a veces con los otros...” (T 138) —es ésta la reflexión intelectual. Una de las palabras más frecuentes de la obra es *gleichgültig* (indiferente), lo que quiere decir literalmente “igualmente válido”.

Veamos en unos ejemplos cómo el estilo mismo es expresión de esta ambivalencia:

Acumulación de visiones:

Machten es diese traurigen Farben, machte es das bleiche, kraftlose, durch den Dunst ermüdete Licht der Nachmittagssonne: Gegenstände und Menschen hatten etwas Gleichgültiges, Lebloses, Mechanisches an sich, als seien sie aus der Szene eines Puppentheaters genommen. (T 7)

Eran esos colores tristes, era la luz del sol de la tarde, pálida, sin fuerza, cansada por la bruma: los objetos y los hombres tenían algo de indiferente, algo de inanimado, algo mecánico —como si hubieran sido tomados del escenario de un teatro de títeres.

No hay causalidad, no hay subordinación: un elemento está puesto junto al otro. Cada parte complementa la anterior, relativizándola también. Desgraciadamente, la traducción Bixio/Formosa tiende a crear congruencias donde no las hay:

Las exhalaciones de la cansina luz de la tarde hacían que estos tristes colores fueran aún más pálidos, más débiles: los objetos y las personas tenían algo de indiferente, de inanimado, de mecánico, como si hubieran salido de un teatro de títeres. (T esp.)⁹

Hay más ejemplos:

—Er hatte das Bedürfnis, rastlos nach einer Brücke, einem Zusammenhange, einem Vergleich zu suchen —zwischen sich und dem, was wortlos vor seinem Geiste stand. (T 65)

⁹ Robert Musil, *Las tribulaciones del estudiante Törless*, p. 9.

Sentía la necesidad de buscar incesantemente un puente, un contexto, una comparación —entre sí mismo y lo que estaba, sin palabras, ante su espíritu. (Este pasaje está omitido en el texto español).

—*Und es ist andererseits ein Nichts, ein dumpfes, unbestimmtes Gefühl, eine Schwache, eine Angst...* (T 46)

Y por otra parte, esto es una nada, una sensación sorda, indefinida, una debilidad, un miedo...

Vivificación de lo inanimado:

—*Die Formen... und die Farben... schienen für Sekunden stillzustehen, den Atem anzuhalten...* (T 23)

Las formas... y los colores... parecían quedarse quietos por unos segundos, parecían retener el aliento...

—*Ein Gefühl, das melancholisch, wie ein Nebel, in ihm aufstieg.* (T 23)

... una sensación que, melancólicamente, como una neblina, surgía en él.

—*So krochen die Stunden der Dämmerung zu.* (T 95)

Así, las horas se arrastraban hacia el crepúsculo.

—*Ein organischer Schatten.* (T 45)

una sombra orgánica

—*Langsam und vorsichtig wandte er den Kopf und sah umher, ob sich denn wirklich alles verändert habe. Da streifte sein Blick von ungefähr die grave, fensterlose Mauer, die hinter seinem Haupte stand. Sie schien sich über ihn gebeugt zu haben und ihn schweigend anzusehen. Von Zeit zu Zeit kam ein Rieseln herunter, und ein unheimliches Leben erwachte in der Wand.* (T 66)

Lentamente y con cuidado, volvió la cabeza y miró en torno, para ver si en realidad todo había cambiado. Entonces, su mirada topó con el muro gris, sin ventanas, que se erguía detrás de su cabeza. El muro parecía haberse inclinado sobre él y mirarlo en silencio. De vez en cuando, se oía un leve crujido, y una vida inquietante despertaba en el muro.

(Comp. “De tiempo en tiempo, desde la pared, le llegaba un murmullo, señal de la misteriosa vida que anidaba allí”. T esp. 85)

Vemos en el último ejemplo cómo el autor sí se vale de las imágenes tradicionales (el castillo rodeado por el parque), pero tomándolas literalmente y presentándolas desde una perspectiva insólita (el muchacho está echado en el pasto y mira hacia arriba), el ojo (el ojo del matemático ...) descubre la inclinación. Se oye una mínima

trituration; la pared está viva, vive una vida secreta, inquietante —y con esto se desmorona todo lo que representa el alto muro.

Contracción de lo opuesto:

—*Es waren Ähnlichkeiten und ganz unüberbrückbare Unähnlichkeiten.* (T 61)

Eran similitudes y, al mismo tiempo, infranqueables disimilitudes.

—*Nach der anderen gleichgültigen Seite hin, wo alle richtigen und doch nichts besagenden Erklärungen liegen.* (T 77)

...hacia el otro lado, indiferente, allá, donde están todas las explicaciones correctas que, sin embargo, nada dicen.

Vuelta: LLamo así un procedimiento en que un pensamiento sigue un cierto camino para llegar al punto de partida, pero ya de una manera diferenciada:

—*Was er für sie empfunden hatte, wurde ihm zu einer phantastischen Erinnerung, an deren Stelle der Ernst getreten war.*

Freilich schien dieser Ernst nicht weniger phantastisch zu sein. (T 62)

Lo que había sentido por ella llegó a ser un recuerdo fantástico, en cuyo lugar había entrado lo serio.

Parecía, sin embargo, que esta seriedad no era menos fantástica.

Oposición entre relación gramatical y relación psicológica:

—*Es war wie mit Wehmut gemischte Zärtlichkeit, die hier einer abgeschlossenen Vergangenheit entgegenbringen, wenn wir in den zarten blassen Schatten, der mit Totenblumen in den Händen aus ihr aufsteigt, vergessne Ähnlichkeiten mit uns wiederzuentdecken meinen.* (T 131)

Era como una ternura mezclada con melancolía, que sentimos frente a un pasado ya concluido, cuando creemos redescubrir similitudes olvidadas con nosotros mismos en la tenue y pálida sombra que, con flores mortuorias en la mano, emerge del pasado.

Sentía esta ternura mezclada con melancolía que percibimos en un pasado ya vivido, o cuando volvemos a descubrir olvidadas semejanzas con nosotros en la delicada, pálida sombra que, surgiendo de este pasado, aparece con flores muertas en las manos. T esp. 168)

La sombra surge con flores de muerto en la mano, pero nosotros sentimos nostalgia y ternura; para el lector, ambos movimientos se confunden en uno solo.

Unión entre lo abstracto y lo concreto:

—*Er lachte, sah nach dem Himmel, wo zwischen schwarzen Wolken weingelb der Mond schwamm.* (T 28)

(el borracho) ... reía; miró hacia el cielo en donde, entre negras nubes, nadaba, amarillo vino, la luna.

(Rió, miró el cielo donde la amarillenta luna desaparecía entre negras nubes. T esp. 25)

Observamos cómo se pasa deslizándose por la frontera entre lo abstracto y lo concreto. La pérdida de orientación exclusiva de un adjetivo hacia su palabra relacionada gramaticalmente es un fenómeno que encontramos también en Rilke y en Trakl, y que se ha llamado “aperspectivismo” (Gebser)¹⁰ o “ambivalencia adjetiva” (R. Bezzola).¹¹ Vemos también, en el último ejemplo, cómo el paisaje es reflejo de la conciencia.

Todos estos recursos —acumulación de visiones, vivificación de lo inanimado, fusión de lo abstracto con lo concreto, vuelta y ángulo insólito, interpenetración de elementos antagónicos— son parte de un estilo que parece en movimiento continuo y que tiene, sin embargo, algo de inmóvil. Aquí no hay añoranza de un pasado armonioso (Hofmannsthal, *Chandos*) ni visión febril de la agresividad de las cosas del mundo real que invaden al hombre dictándole su lenguaje (Rilke, *Malte*) reducción de todas las apariencias a un sistema de parábolas absolutas donde el hombre se siente culpable (Kafka, *Beschreibung*). Musil hace visible la desinteracción del mundo en el campo del pensamiento, es el primer poeta de lo abstracto. (Dijo: “Hoy en día, lo más esencial sucede en lo abstracto, lo que tiene menos importancia es lo que pasa en la realidad”).¹² El autor concibe su propio quehacer poético de la manera siguiente:

Siendo joven, te encuentras de pronto en una región desconocida donde sólo lo más cercano te es familiar. Contigo hay hombres que te indican los caminos más inmediatos y que luego te abandonan, si bien regresan de vez en cuando. En esta región que esconde algo que te atrae y algo horrible también, tú, con prudencia, empiezas a apropiarte de lo que te atrae, y a enfrentarte a lo que te asusta. Así empiezas a construir una relación con el mundo que es tanto de acción como psíquica. Pienso que éste es el punto de partida en donde se encuentra casi siempre el hombre y que para la mayoría de los poetas significa el comienzo de su actividad. Las huellas, por ejemplo, en Thomas Mann. Diferente yo. Empecé agresivo y me orienté comprimiendo la imagen del mundo en el marco sumamente imperfecto de mis ideas. Es decir, claro, pero más que otros...¹³

¹⁰ *Apud* Karl Markus Michel, “Die Utopie der Sprache”, en *Akzente* 1, p. 27.

¹¹ *Idem*.

¹² *Apud* Walter Jens, *Statt einer Literaturgeschichte*, p. 27.

¹³ Robert Musil, *Diario*. *Apud* Wilfried Berghahn, *Robert Musil in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, p. 15.

III. EL DON DE ASOMBRARSE

Es evidente que el *Törless* no es una novela de formación (*Bildungsroman*) que, a partir de *Wilhelm Meister* de Goethe, constituía un género literario especialmente cultivado en la literatura alemana. Vemos más bien al “narrador al borde de su Yo, mirando hacia abajo y descubriendo sus propias formaciones submarinas” (Berghahn).¹⁴ Es, como lo ha mostrado Harry Goldgar,¹⁵ la primera novela publicada bajo la impresión de los *Tres ensayos acerca de la teoría de la sexualidad*, de Freud. Sin embargo, la fijación a la madre, los recuerdos de la infancia, la relación homosexual pasajera de la adolescencia, la búsqueda de repetición de situaciones, no son sino un elemento entre otros dentro de este tejido.

El personaje —anticipando ya rasgos de *Der Mann ohne Eigenschaften* (*El hombre sin atributos*)— está descrito así:

- Parecía entonces como que no tuviera carácter alguno. (T 13)
- Así, su manera de ser adquirió algo de indefinido, un desamparo interior que no le dejó encontrarse a sí mismo. (T 14)
- Anhelaba ... decidirse... (T 42)
- Pasaba por un desarrollo psíquico que más tarde se manifestó como el don de asombrarse. (T 25)
- Entre todos, su espíritu era el más móvil. (T 41)
- ... pero en todo lo que veía e intuía, jamás sentía toda su personalidad implicada. (T 100)
- El mismo se pregunta: ¿Qué calidad especial es ésta que tengo yo? (T 91)

Con tal falta de definición contrasta la caracterización de los compañeros Beineberg y Reiting y la del débil Basini. Reiting es presentado como un ser

cuyos diarios están llenos de planes abstrusos para el futuro y con notas precisas sobre causa, puesta en escena y transcurso de las numerosas intrigas que provocaba entre sus compañeros. Pues Reiting no conocía placer mayor que el de incitar a unos hombres en contra de otros, de aplastar a uno con la ayuda de otro... (T 40)

Está fascinado por el poder y se inspira en cuentos “de Roma y sus emperadores, de los Borgia, de Timur Chan” (T 101). Dice: “Además, me gustan los movimientos de masas. Nadie quiere añadir algo en especial, y a pesar de esto las olas suben hasta que se unen encima de las cabezas. Ya verán, nadie se va a mover, y sin embargo habrá una gigantesca tempestad. Poner en escena algo así es para mí un placer extraordinario” (T 115). Beineberg, en cambio, es más sutil. Se siente atraído por

¹⁴ *Ibid.*, p. 27.

¹⁵ Harry Goldgar, “The Square Root of Minus One. Freud and Robert Musil’s *Törless*”, en *Comparative Literature*, pp. 117-132.

“la India” —o sea, “la penumbra misteriosa y extravagante del budismo esotérico” (T 19). No quiere pensar sobre opiniones y problemas al leer, sino “entrar en el centro de los conocimientos exquisitos” (*ibid.*). “Miles de hombres que, por la gran distancia que los separaba de él, le parecían ahora como hermanos, mientras que despreciaba a los hombres de su alrededor que veía con todos sus detalles” (*ibid.*). Este Beineberg no busca el poder como tal, él quiere aprender, estudiar, incluso sufrir, al subyugar y aniquilar al otro. “Justamente el hecho de que se me hace difícil atormentar a Basini, quiero decir humillarlo, aplastarlo, alejarlo de mí, está bien. Exige un sacrificio. Va a tener un efecto purificador...” (T 60)

Es Beineberg quien dice: “Pero esta improvisación no tiene sentido. Por esto he pensado —pensado durante muchas noches — cómo se podría poner en su lugar algo sistemático...” (T 116)

Como vemos, debajo de la superficie del mundo bien ordenado de la burguesía, está la destrucción de todo lo vivo, la erradicación de todo lo que salga de este esquema de “normas”. Está, en última instancia, el método de los campos de concentración, el ambiente de las dictaduras.

La manera de pensar en ideologías cerradas tiene que llevar a la destrucción. Y esto no es algo que esté muy remoto. Musil descubre el terror en lo diario, bajo la apariencia de la normalidad:

Luego era algo con lo que había que contar realmente, algo de lo cual uno tenía que cuidarse, algo que de pronto podía saltar de los espejos callados de los pensamientos...

Mas entonces, todo lo demás era posible también. Eran posibles Reiting y Beineberg. Era posible este cuarto ... entonces, era posible también que, desde el claro mundo cotidiano que hasta ahora había conocido, hubiera un portal que llevara a otro mundo, sordo, tempestuoso, pasional, desnudo, destructivo que entre aquellos hombres cuya vida se mueve regularmente entre oficina y familia como en un edificio transparente y fijo de vidrio y de hierro y aquellos otros, rechazados, sangrientos, viciosamente sucios, que andan errando por confusos pasillos llenos de voces rugientes —que no sólo exista una transición, sino que sus límites se toquen en secreto y de cerca y en cada instante sean franqueables. (T 46)

Esta manera de ver las cosas “como posiblemente otras” es parte de la penetración visionaria del autor.

Los que habían empezado, entre 1900 y 1910, a ver la realidad bajo perspectivas nuevas, Hofmannsthal, Rilke, Kafka y Musil, pasaron por esta fase que se considera como el origen de expresionismo alemán. Más tarde, Hofmannsthal va a transponer a Calderón, creando *Der Turm* (*La torre*), Rilke va a escribir las elegías de Duino, Kafka encontrará su estilo definitivo con *Der Prozess* (*El proceso*) y *Das Schloss* (*El castillo*). Musil, después de breves intermedios en el teatro, se dedicará durante más de 20 años a elaborar *Der Mann ohne Eigenschaften* (*El hombre sin atributos*), perfeccionando su estilo, esta extraña mezcla de precisión, pasión y como único elemento que hace soportar la tensión entre ambas —ironía.

La lectura de Musil es un placer, y más: nos abre horizontes nuevos para evaluar nuestra propia situación en la vida, ofreciéndonos modelos de pensamiento. Al preguntársele por lo que él consideraba su papel más intrínseco como escritor, Musil contestó: "Quiero contribuir a la apropiación espiritual del mundo".¹⁶ "Sus imágenes no quieren seducirnos a nada", anota Ingeborg Bachmann, "es que sólo quieren sacarnos de una manera de pensar esquemática y convencional. Nos obligan a repensar, a pensar y a pensar con valor".¹⁷

BIBLIOGRAFÍA

- BACHMANN, Ingeborg, "Das Tausendjährige Reich", en *Akzente 1*, 1954.
 BERGHAHN, Wilfried, *Robert Musil in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek, 1973.
 GOLDFAR, Harry, "The Square Root of Minus One. Freud and Robert Musil's Törless", en *Comparative Literature*, vol. XVII spr., 1965, núm. 2, pp. 117-132.
 JENS, Walter, *Statt einer Literaturgeschichte*. Pfullingen, 1957.
 KAFKA, Franz, *Beschreibung eines Kampfes*. Ed. por L. Dietz, Frankfurt, M., 1969.
 MICHEL, Karl Markus, "Die Utopie der Sprache", en *Akzente 1*, 1954.
 MUSIL, Robert, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*. 3a. ed. Hamburg, 1979.
 ———, *Las tribulaciones del estudiante Törless*. Trad. de Robert Bixio y Feliu Formosa. Barcelona, 1970.
 STRELKA, Joseph, *Kafka, Musil, Broch*. Wien, 1959.
 VON HOFMANNSTHAL, Hugo, "La carta de Lord Chandos", en *Panorama de la literatura alemana*. Comp. de Wolfgang Iargenbucher. Buenos Aires, 1974.

¹⁶ *Apud Berghahn, op. cit.*, p. 62.

¹⁷ Ingeborg Bachmann, "Das Tausendjährige Reich", en *Akzente 1*, p. 53.