

La inmolación del pathos: una influencia de Robert Musil sobre Julio Cortázar

Ilinca Ilian Țăranu

Resumen: El presente ensayo forma parte de una investigación más amplia que indaga la influencia de Robert Musil en la conformación del universo novelesco de *Rayuela* de Julio Cortázar. Una de las máximas lecciones que desprende el autor argentino del pensamiento musiliano es una suprema ironía, que linda con el masoquismo, ya que la inteligencia empleada de forma perseverante y tenaz es incapaz de retener una solución encontrada sin considerar a la vez la solución opuesta.

Abstract: This essay is part of a wider investigation that explores the influence of Robert Musil in shaping the novelistic universe of Julio Cortázar's *Hopscotch*. One of the greatest lessons the Argentine author dettaches from the musilian thought is a supreme irony, bordering on masochism, since the intelligence used in a perservering and tenacious way is unable to retain a solution found without considering simultaneously the opposite solution.

Palabras clave: literatura comparada, Julio Cortázar, Robert Musil, ironía, autoironía.

Keywords: comparative literature, Julio Cortázar, Robert Musil, irony, autoirony.

La obra de Julio Cortázar provoca hoy por hoy la desconcertante variedad de reacciones que desencadena todo autor que ha sido integrado en el canon occidental y se ha vuelto un clásico. Existen cortazarianos militantes, admiradores fervorosos de su entera producción y hay, por otro lado, lectores más reservados, dispuestos a reconocer por ejemplo su maestría de cuentista y la perfección de sus obras neofantásticas, pero menos entusiastas respecto a las novelas, o viceversa. Una investigación sobre *Rayuela* de Julio Cortázar que realce de nuevo su carácter hipermodernista, a través del señalamiento del decisivo influjo ejercido por Robert Musil, podría ser visto por algunos como extemporáneo, dado que a partir de finales de los noventa, especialmente en el espacio anglosajón, muchos críticos se han esforzado en poner de relieve la vigencia de su propuesta estética en el contexto postmoderno, postestructuralista, postcolonialista, postfeminista, etc., mientras que otros estudiosos no han dejado de señalar, de enfatizar y a veces de lamentar que las deudas intelectuales contraídas por Cortázar en sus años de formación con las premisas filosóficas y estéticas del *high modernism* lo confinaban a una visión parcial sobre la realidad literaria. Revisitar a Cortázar bajo una perspectiva

que no niega su arraigo en el espacio mental del *high modernism* y pone de manifiesto, al contrario, su diálogo con uno de los mayores maestros de este paradigma, no representa necesariamente una refutación de las tesis avanzadas por los exégetas que han interpretado su obra desde los ángulos mencionados, sino que se propone como un examen de la posible actualidad de los planteos elaborados hace décadas por los grandes escritores del *high modernism*, en cuyos extremos temporales se encuentran Musil y Cortázar. Según consideramos ese paradigma un momento cultural concluido y acabado o bien uno que todavía no ha agotado su potencial, esta incursión en la obra de Cortázar tomando como guía a Musil podría considerarse un recorrido museístico o bien un nuevo enfrentamiento con sus propuestas. En ambas situaciones, no obstante, la condescendencia queda excluida. Estamos de acuerdo con Neil Larsen, que delata el “agresivo masculinismo de *Rayuela*” y se declara irritado por la estética pasada de moda y por “la pseudo profundidad del *nouveau roman* (...), el grande y árido mito del *coupage* o *combinatoire*”¹, nos parece justificada su opinión de que la enfática exigencia del “lector cómplice” parece hoy por hoy inane y de que la obsesión del *high modernism* por producir “el último libro”, iluminador, nos hace más bien encoger los hombros. También nos parece de sumo interés y de una utilidad álgida la demostración de Dominic Moran de que *Rayuela*, por su ideología endeudada al existencialismo, sigue integrada en la gran dirección metafísica del Occidente, de la cual la salvan sólo algunas “semillas” plantadas por Morelli². Con todo eso, no hay que perder de vista que todas estas reacciones se expresan desde una posición para la cual el olvido activo de los grandes relatos representa la única opinión digna de tenerse en cuenta y que ellas provienen de una lectura que parte de las orientaciones posteriores de la filosofía occidental. Si los exégetas citados leen la ideología y la estética de *Rayuela* desde la altura de cuatro décadas pasadas sobre ella, nuestro intento, más modesto, consistirá en indagar las propias bases de la construcción de las mismas, poniendo de relieve el aporte esencial de la lectura del *Hombre sin atributos* en la conformación del universo narrativo cortazariano. De hecho, lo que, utópicamente, nos interesaría en la discusión acerca del binomio Cortázar-Musil es observar la forma sutil en que el encuentro con la prosa musiliana modifica imperceptiblemente no necesariamente las ideas sino la atmósfera misma en que se enuncian las respectivas ideas: estudiar, pues, la modificación afectiva que tiene lugar en Cortázar tras el encuentro con un escritor que descubre como perteneciente a la misma familia espiritual que él mismo, que siente a la vez como maestro y amigo cercano. Claro, la “demostración” de una afinidad, de un sentimiento de cercanía y amistad parece una empresa condenada de antemano al fracaso si se toma como operación realizada sólo en términos (psico)lógicos, en cambio es posible que no sea así si la referencia a la modificación atmosférica peculiar se hace de forma traslaticia. Es lo que intentaremos poner de manifiesto en las siguientes páginas, al señalar el inmenso influjo que tuvo la escritura musiliana caracterizada por la capacidad única de mantener en estado de

¹ Neil Larsen, *Cortázar and Postmodernity: New Interpretative Liabilities*, in Julio Cortázar, *New Readings*, ed. Carlos J. Alonso, Cambridge University Press, 1998, p. 61.

² Dominic Moran, *The Question of the Liminarity in the Fictions of Julio Cortázar*, Oxford, Ed. Legenda, 2000, p. 69.

equipotencia la faz y el reverso de un concepto sobre cierta tendencia al patetismo que Cortázar reconocía como propia e intentaba contrarrestar por la introducción masiva del humor en su obra maestra novelesca.

Si el *high modernism* se funda, entre otras, en la forja de un modelo alternativo del conocimiento que apunta a lo paralogico y en el recurso constante a lo translógico³, es cierto que los dos autores llegan a esta posición desde vertientes opuestas, racionalista en Musil e irracionalista en Cortázar. En cambio, las distinciones entre los dos términos no deben inducirnos al error, porque los dos se utilizan de forma heurística por ambos escritores y lo importante para ellos es que la distinción tajante entre estos términos confluya en su unidad de fondo. Una de las pruebas palmarias de la inseparabilidad entre la razón y la sinrazón la sugiere a los dos escritores la mística, por supuesto en su acepción de trans-inteligencia y no de campo privilegiado de la religión: para los dos escritores, el carácter asistemático, estrictamente individual y a cada paso revolucionario de la mística crea la diferencia necesaria en relación con un sistema fijo como la Iglesia. Musil llamará el terreno místico por explorar “el otro estado”, en *Rayuela* se aludirá varias veces al “encuentro del hombre con su reino”. ¿Significa esto que las obras maestras novelescas de Musil y Cortázar ofrecen una solución “espiritual” que sortea así el dilema racionalidad *versus* irracionalismo? La sorpresa de proporciones consistirá en el carácter completamente desconsiderado de abordar esta temática esencial en sus novelas. En Musil, la escritura basada en el ensayo hará posible el hecho de que no exista casi ninguna afirmación que no se vea refutada, ironizada o invertida, según un principio que casi linda con el masoquismo o, mejor dicho, con “un suicidio sadista” (*HSA, I, 116, 634*)⁴, fórmula que aparece en un capítulo titulado sugestivamente “Sabotaje y seducción” – posible subtítulo de toda la novela. Por un lado, existe el amor a la belleza, existe la inseparabilidad del amor y la belleza: “quizá el único medio de que dispone el mundo para embellecer una cosa o una criatura es amarla” (*HSA, I, 84, 375*). Pero, por otro lado, refleja el protagonista: “¿Quién no ha sentido alguna vez, al contemplar una espléndida vasija de vidrio iridiscente, la tentación de hacerla añicos de un bastonazo?” (*HSA, I, 72, 310*). Guy Scarpetta tiene perfecta razón al subrayar en la obra musiliana “una falta de respeto absoluta, definitiva” y al observar

la manera de Musil de estar *contra todo*: no por escepticismo ni por nihilismo (de hecho está también contra el escepticismo y el nihilismo), sino porque, a través de la experiencia negativa de la escritura, todo «contenido» determinado acaba por parecerse a las «Grandes Ideas» que Diotima pretende

³ Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, Pitești, Ed. Paralela 45, 1998, p. 87.

⁴ Emplearemos la abreviación *HSA* seguida de los números del tomo, del capítulo (en caso de su existencia) y de la página para Robert Musil, *El hombre sin atributos*, edición definitiva revisada por Pedro Madrigal, trad. José M. Sáenz (primer tomo), Feliu Formosa y Pedro Madrigal (segundo tomo), Seix Barral, Barcelona, 2004. Señalamos que esta edición no es completa, el coordinador y los traductores dejando de lado muchos capítulos póstumos y bocetos que Adolf Frisé, el primer editor alemán de las obras de Musil, integró en su edición de *Der Mann ohne Eigenschaften*. Para las citas que no aparecen en la edición española, acudimos a nuestra traducción del alemán, empleando la edición *Der Mann ohne Eigenschaften*, Volk und Welt Verlag, Berlin, 1975, tres tomos (abreviación *MoE III* seguida del número de página), por ser la que respeta la edición de Adolf Frisé a partir de la cual se ha realizado la traducción al francés leída por Cortázar.

vincular a «La Acción Paralela»: simples virtualidades huecas, destinadas a contra-invertir de forma artificial una total ausencia de necesidad⁵.

No nos asombra pues que el escritor que en *Rayuela* aludía al impulso de “matar al objeto amado, esa vieja sospecha del hombre” (*R*, 48, 449)⁶, que en *62. Modelo para armar* señalaba claramente que en la transgresión está a la vez vinculada con la agresión, la regresión así como con la progresión⁷, tenía una admiración tan inmensa hacia el escritor que no deja en pie ningún ideal, y no por considerarlos despreciables sino porque descrece de una oposición real entre el amor profesado a un valor y la violencia irreprimitible de atacarlo y anonadarlo. Se trata de una convicción expresada en estos términos: “la creación no surgió respondiendo a una teoría, sino (...) que surgió por la fuerza y por amor; la relación comúnmente admitida entre estas dos potencias es falsa” (*HSA*, I, 116, 603). O sea, más sencillamente, la relación entre la defensa de un valor, como lo supraracional o místico en este caso, y su aniquilación por la burla, no es de contradicción sino, paradójicamente, de mutua determinación. Así le responde Ulrich a su hermana, cuando ella le amonesta por tratar con ironía mordaz los asuntos píos y por desarmar sarcásticamente lo espiritual: “Sólo me burlo porque lo amo” (*HSA*, II, 11, 100).

El esfuerzo de Musil se dirige incansablemente al desmalezamiento del terreno místico (el “otro estado”) donde envía como pioneros ficticios a los hermanos enamorados Ulrich y Agathe, protagonistas de la segunda parte de la novela. Su aventura consiste en internarse deliberadamente en un orden poético, fundado en la analogía, ya que se proponen “vivir como hermano y hermana, si no se comprende por estos términos su significación de documento de estado civil, sino el encontrado en un poema” (*MoE*, III, 416). En cambio, hay dos inconvenientes que se deben evitar: por una parte, esta poesía que impregna la vivencia amorosa de los hermanos no tiene nada que ver con un romanticismo desordenado, bohemio y sentimental que, reflejo del disgusto por un impresionismo con tendencia a lo “indecible”, había alejado a Ulrich de sus preocupaciones juveniles por la lírica. Por otra parte, una poesía desprovista de cualquier contacto con el mundo real-prosaico la vuelve de cierta forma inhumana, y es por eso que la intrusión de lo común y corriente en el estado de profundo enamoramiento de los dos hermanos le devuelve la incandescencia a punto de apagarse. La imperfección, la ruptura de ritmo, la disipación del encanto se inmiscuyen a cada rato en la esfera creada por Ulrich y Agathe: “es como si una diosa corriera tras un autobús pidiendo que la dejen subir. Una conducta desprovista de todo misticismo, una debacle del delirio”. Pero precisamente estas irregularidades se vuelven un mensaje de felicidad: “Con todo esto, éstos son los instantes que nos hacen realmente felices” (*MoE*, III, 217). Cuando no acontecen incidentes exteriores para devolver la tensión entre la poesía y la prosa en

⁵ Guy Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985, p. 258.

⁶ Emplearemos la abreviación *R* seguida de los números del capítulo y de la página para *Rayuela*, edición de Andrés Amorós, Editorial Cátedra, Madrid, 1992.

⁷ Julio Cortázar, *62. Modelo para armar*, Ed. Bruguera, Barcelona, 1992, p. 5.

cuyo filo nace la felicidad, es Ulrich quien se esfuerza por restablecerla, a través de “una palabra, una broma” que vuelva a poner las almas en contacto con la realidad:

No habría que ser sino una traición del momento; la palabra cae entonces en el silencio y acto seguido centellean alrededor otros cadáveres de palabras, así como peces muertos remontan a la superficie en masa cuando se echa veneno en el agua. (*MoE*, III, 417).

Está demás decir que la misma “traición”, el mismo “envenenamiento” deliberado, constituyen precisamente la técnica musiliana de desvirtuar el arrobamiento producido por los máximos momentos poéticos, de seguir, él también, “el consejo gidiano, *ne jamais profiter de l'élan acquis*” (*R*, 79, 559) que Morelli-Cortázar consideraban esencial en su empresa literaria. Esta “traición del momento” que Ulrich practica en compañía de su hermana es un reflejo del esfuerzo del autor de mantener a raya tanto la tentación del “pez soluble” surrealista como la ilusión de comunicar por palabras supuestamente “vivas” el silencio que no nace sino por el contraste creado con los “cadáveres de palabras”. El límite álgido entre la poesía y la prosa, entre el amor y la violencia, ese borde en el cual los hermanos autodeclarados gemelos siameses se imponen permanecer, es asimismo un espejo del arte literario musiliano. Para el escritor inclinado a un sarcasmo excedentario, pero también tendiendo, como todo artista, a entusiasmarse por su propia creación, el reto fundamental lo constituye el mantenimiento en jaque de las tendencias a la violencia y al amor:

El hombre con espíritu científico es el niño que descompone su juguete, el hombre inclinado a las ciencias espirituales, el que se excita por él. Jugar sin y con la imaginación. Pero cualquiera sabe que en realidad el desmontar ya no puede ser prohibido. Es pues importante aislar la diferencia decisiva, ganar la *hormona de la imaginación* [subr.n.], y en esto consiste de hecho todo el esfuerzo tendiendo al «otro estado» (*MoE*, III, 704).

La búsqueda de Agathe y Ulrich de una forma de vida en que la hormona de la imaginación tenga la dosificación rigurosamente ajustada, ni sobrante (conduciendo a la histeria) ni careciente (llevando a la sequedad interior) es extrapolable a la capacidad del escritor de utilizarla de tal forma que sea posible desmontar el éxtasis sin que ello, como en los textos de los vitalistas de su época, se vuelque en un racionalismo rígido y tampoco se transforme en encantación solipsista. La Escila y Caribdis de la moral musiliana son por una parte la falta de imaginación, la ausencia de la poesía, y por otra parte la falsa imaginación, una metaforización histórica. Los escollos de la creatividad y los peligros de la caída en los extremos de la inteligibilidad total, pero vacía, y, respectivamente, de la fantasmagoría pura están encarnados en *El hombre sin atributos* por Arnheim y Clarisse. Arnheim, “el gran escritor”, es el típico manipulador de las palabras de la tribu, de las ideas más comunes que seducen precisamente porque no desestabilizan demasiado el sistema de valores vigentes en el aire del tiempo, y su transitoria fama se debe al hecho de que sus textos sacan a relucir la misma colección de nociones trilladas, vetustas y familiares. En el polo opuesto, Clarisse, con la exaltación típica de una histórica nutrida

desde joven con lecturas de Nietzsche, se propone el abandono cabal de los caminos ya recorridos, en tal medida que cultiva, deliberadamente, su locura y se entrega al total desenfreno de sus potencias imaginativas. Pero este tipo de imaginación es de hecho sólo “aleación compuesta de una pequeña divergencia personal y de un gran pensamiento extraño”, típico de los “hombres que no son capaces de crear ni incapaces de sentir” y que llegan a vivir según el principio de “filosofía y la poesía aplicadas” (*HSA, I, 118*, 619). La “isla de la salud” en la cual Clarisse desenvuelve libremente su locura se vuelve un escenario donde, junto a Ulrich, juega su existencia como un espectáculo, hasta que esta trama patológica se diluya en poemas de índole superrealista, y éstos, a su vez, se desvanezcan paulatinamente hasta volcarse en la “química de las palabras” (*MoE, III, 627*). Por otra parte, en el momento de la máxima crisis patológica Clarisse se propone escribir su credo más auténtico, en cambio lo único que consigue es un hilvanado de citas y clisés mentales, o sea la reproducción inconsciente de un sistema simbólico infiltrado hasta las fibras más profundas del individuo – lo que de hecho descubrieron los propios superrealistas:

Ella escribía con máxima energía lo que había leído, y experimentaba un verdadero sentimiento de originalidad, y mientras se apropiaba esta materia se sentía como misteriosamente atraída en su interioridad más íntima por una combustión viva y flamígera. (*MoE, III, 595-6*).

La fascinación que ejerce Musil sobre Cortázar procede en gran medida de la capacidad única del escritor austriaco de detectar los desdoblamientos continuos de los conceptos y de revelar tanto la faz como el reverso de una “verdad” o de una actitud vital, de señalar a cada paso los errores ora trágicos ora ridículos debidos a las dosificaciones equivocadas de la “hormona de la imaginación”, cuya proporción, por supuesto, no puede ser indicada con exactitud, dado que ella, como todas las nociones musilianas relacionadas con la moral, es calculable sólo en tanto variación alrededor de un valor medio. Los extremos se destacan con facilidad, verbigracia el exceso de participación sin desapego que conduce a la histeria y el excedente de desapego sin participación que lleva a la sequedad interior. En cambio a Musil le interesan precisamente los estados intermedios, porque está convencido de que “entre ambos [extremos] florecen las cuestiones terrenas”⁸. Es evidente no obstante que, con toda la circunspección que lo caracteriza, Musil valoriza en mucha mayor medida la participación, la inmersión más osada en la vida, por supuesto no en la equivalente a una repetición compulsiva de un par de actos rutinarios ni a un almacén “vivencias”, sino en la vida del espíritu, que se descubre a través de los “pensamientos vivos”, capaces de abrir al ser hasta su profundidad más insospechadas. Si toda persona tiene “dos destinos: uno activo (insignificante, que se cumple) y otro inactivo (importante, que jamás se llega a experimentar)” (*HSA, II, 8, 69*), es evidente que sólo una preocupación más resuelta y más audaz por el espíritu puede sacar a la luz noticias sobre el segundo destino, verdaderamente significativo. Las vías correctivas de una equivalencia forzada entre la vida personal y el destino activo se encuentran en una

⁸ Robert Musil, *Ensayos y conferencias*, Madrid, Ed. Visor, col. “La balsa de la Medusa”, trad. José L. Arán-tegui, “Notas a una metapsíquica”, p. 54.

zona que borra las diferencias entre lo subjetivo y lo objetivo, entre el hombre que actúa y el que se ve actuar, y donde lo que ocurre es una participación sin resto a sí mismo: el porcentaje [...] de participación del hombre en sus actos y experiencias [es] terriblemente escaso [...] ¡En sueños parece ser cien por cien, pero en estado de vigilia, no llega ni al medio por ciento! (*HSA, II, 25, 267*).

Grados que rozan la intensidad suprema de la participación a sí mismo se dan también “en el mito, en el poema, en la infancia e incluso en el amor”, todos ellos territorios de la plenitud pero en que, lamentablemente, la “mayor participación de sentimiento se paga con una falta de posibilidad de comprensión” (*idem, 266*).

Morelli, en *Rayuela*, ubicaba en la misma área los posibles contactos con el hombre interior, cuyo destino se determina bajo coordenadas desconocidas, en el mundo de la Figura, y que se relaciona en este universo narrativo con un estado *anterior* del ser humano, que podría corresponder al momento previo a la usurpación del ser por el Espíritu klagesiano o al abandono del pensamiento mágico propio del “primitivo” y del poeta:

Sólo en sueños, en la poesía, en el juego [...] nos asomamos a veces a lo que fuimos antes de ser esto que vaya a saber si somos. (*R, 105, 636*).

Lo que tienen en común estos estados es la suspensión de la diferencia entre personal e impersonal, la denuncia como falsa de la certeza común de que “afuera y adentro son dos vigas maestras de la casa” (*R, 125, 675*) y no en último lugar su imposibilidad de ser comunicados de otra forma que a través de símbolos y analogías.

A pesar de ejercer una irresistible imantación, el pensamiento prelógico representa en Cortázar sólo un polo de atracción, y no hay razón para insistir más en esta idea comúnmente admitida y patentizada desde las primeras exégesis de *Rayuela* hasta hoy. La ambivalencia hacia la metáfora no la pone de manifiesto sólo la ironía mordaz contra las imágenes absurdas del tipo “esperanza, esa Palmira gorda” (*R, 36, 354*) ni tampoco las utopías bufonescas de “una raza que se expresara por el dibujo, la danza, el macramé o una mímica abstracta” que posiblemente acabarían con “las connotaciones, raíz del engaño” (*R, 93, 595*). La máxima expresión de su lucidez acerca de los peligros del “poetismo” se encuentra en la capacidad casi suicida de autoironizarse a través de Berthe Trépat, abyecta mezcla de “sentido artístico” y burguesismo llano, supuesta compositora cuya obra, puesta bajo el rótulo del “sincretismo fatídico” y escrita en acorde con “las fuerzas más primitivas y las esotéricas de la creación”, pretende llegar a “osmosis, a la interfusión e interfonía, paralizadas por el exceso individualista del Occidente” (*R, 23, 244*). Berthe Trépat, a pesar de su tentativa de erigir “la pura inspiración” a rango de “método”, no consigue, igual que Clarisse, sino reproducir en un orden aleatorio fragmentos incoherentes de Délibes y Saint-Saëns. Es ésta otra prueba de la falta de imaginación endémica del inconsciente, lleno hasta la saturación de detalles estúpidos, citas inconexas, analogías sumamente irrelevantes, que no son para nada más innovadoras que el “lenguaje estético” repetitivo y remilgado, que Oliveira caricaturiza ante el espejo y burla a base de cepillo y pasta dentífrica:

Oliveira una vez más se soltaba la risa en la cara y en vez de meterse el cepillo en la boca lo acercaba a su imagen y minuciosamente le untaba la falsa boca de pasta rosa, le dibujaba un corazón en plena boca, manos, pies, letras, obscenidades, corría por el espejo con el cepillo y a golpe de tubo, torciéndose de risa, hasta que Gekrepten entraba desolada con una esponja, etcétera. (*R*, 75, 549-50).

El exceso de la deconstrucción como su reverso, la ambición desmesurada de fortalecer el edificio simbólico vigente, llevan al mismo resultado nulo desde el punto de vista de la creación. La autoironía devastadora de Cortázar, infinitamente mayor que la de Musil o al menos enfatizada y subrayada en exceso, versa tanto sobre la dosis de ridículo de su poética analógica remedada a través de la estrafalaria pianista como sobre la presencia masiva del esteticismo en *Rayuela*, pareciendo por lo tanto dar razón al espíritu común y práctico de Gekrepten de servirse de un cubo de agua y de la esponja para borrar los inútiles aspavientos.

Si el escritor continúa la empresa que se ha propuesto, no obstante la conciencia de sus constantes deslices con la ridiculez del analogismo y con el esteticismo imborrable, eso se debe tal vez a la misma razón por la cual Musil sigue buscando lo realmente innovador, a pesar de la infinita dificultad de “trazar (...) la frontera entre unas opiniones nuevas y la deformación caricaturesca de las habituales” (*HSA*, II, 25, 269). A los dos novelistas, como a todos los creadores, les visita el espectro de la inanidad de sus proyectos y esta zozobra no está manifestada sólo en las notas desparramadas en el diario o en los borradores, sino que se declara en los propios capítulos de sus libros. En la “isla de la salud”, donde arriba Ulrich después del fracaso del amor sororal, él llega a formular la idea deprimente de que “el fundamento de la vida humana” no es sino “una angustia tremenda” provocada por “lo indeterminado futuro” (*MoE*, III, 618). En estos momentos de depresión se le ocurre que “la angustia neurótica de no ser nada” conduce instintivamente, ni más ni menos como al perro que “moja consigo una piedra y huele luego su excremento” (*idem*, 619), a la necesidad absurda de dejar “una huella, una imagen tal vez no parecida pero sí no perecedera” (*idem*, 620). Es un recurso melancólico que también entreveía Morelli cuando hablaba del arte como una forma, no muy distinta de la compulsión, de “dar testimonio, luchar contra la nada que nos barrera” (*R*, 87, 575).

La comprobación desmoralizadora del acto reflejo entre la depresión ante la nada que sobrevendrá con el paso del tiempo y la necesidad apremiante de expresarse no es con todo eso el verdadero motor de la escritura en ninguno de los casos. Cortázar, decidido desde su juventud a escribir una novela que comunique la cólera provocada por lo viscoso e indignado cada vez más, ya establecido en París, por la expulsión paulatina de la poesía del universo humano occidental, habría podido hacer suya la nota del diario musiliano:

El optimismo que siempre se tiene en cuanto que hombre creativo y el asco ante lo que sucede son los dos pilares del conjunto⁹.

⁹ Robert Musil, *Diarios. Notas y apéndices*, trad. Elisa Renau Piqueras, Barcelona, Ed. Debolsillo, 2004, t.2, p. 68.

Las “soluciones parciales” que descubren y les permiten avanzar a pesar de los impedimentos derivados de la naturaleza misma de la lengua no son inanes sino si se enfocan desde una perspectiva cínica. La escritura no deriva en su caso de una inclinación grafómana o un exceso de vanidad mal curada, sino que se convierte en medio para la concepción de un nuevo uso de los sentimientos en la configuración psíquica humana.

La novela musiliana se funda en la convicción de que “hoy se reflexiona demasiado poco” o bien se reflexiona sobre ideas erigidas arbitraria, racional y por ende violentamente a rango de ideas maestras, de modo que, para desmalezar el reino sentimental (no racioide, como lo llama él), se necesita proponer otros pensamientos, otros enfoques, incluso otras ideas, ya que “la riqueza de ideas es una parte de la riqueza de sentimientos” (*MoE*, III, 717 y 718). Cortázar acepta el reto, y uno de sus principios lo enuncia mediante una cita de Lezama Lima:

Lo propio del sofista, según Aristófanes, es inventar razones nuevas.
Procuremos inventar pasiones nuevas, o reproducir las viejas con pareja intensidad (*R*, 81, 563).

Además, Cortázar siente una consonancia profunda con la forma en que Musil trata la idea nietzscheana según la cual en lo negativo se encuentran más potencialidades creadoras. De hecho, el escritor argentino transferirá en el registro de lo excrementicio y escabroso esta convicción de que en “la pirámide de bosta” (*R*, 36, 369) hay fuerzas regenerativas sin usar todavía y en su novela la tentativa de darles otro empleo está relacionado especialmente con la reinención del amor y de la sexualidad. Pero a la vez retiene la advertencia musiliana respecto a los errores a los que se expone este movimiento unívoco hacia lo bajo y basural, mide las tentaciones de las ecolalias como desprovistas de verdadera creatividad, y tiene como correctivo la lucidez musiliana en los campos explorados en común por el autor austríaco y por los surrealistas.

La locura es un ejemplo significativo en este orden de ideas. Philippe Chardin estudia la relación que se establece entre la reflexión sobre este tema llevada a cabo por Breton y Musil y saca una conclusión correcta al afirmar que la diferencia esencial entre los dos es la ironía desengañada de Musil que llega a revelar “lo ridículo, la vanidad, el «esnobismo» que pueden acompañar las poses que toma la locura”¹⁰ vs. las invectivas furiosas del jefe del grupo surrealista contra una sociedad incapaz de gestionar lo irracional por otros métodos que la internación. En *La vuelta al día en 80 mundos* y específicamente en *Yo podría bailar este sillón* y *Relaciones sospechosas*, la visión de Cortázar aparece como profundamente afín a la de Breton, y, con un humor negro inevitable, denuncia la injusticia de una sociedad que acepta crímenes horribles a nivel estatal pero toma medidas drásticas contra los individuos desviantes. Pero hay más que una expresión de cólera justificada; como Musil, él se acerca a estos productos excéntricos de la sociedad con el interés del que estudia las escorias morales e intenta emplear su infeliz lección con propósitos que superan una posición psiquiátrica, sociológica o ética:

¹⁰ Philippe Chardin, *Musil et la littérature européenne*, PUF, Paris, 1998, p. 168.

la meditación sobre Wölffi, el violador-artista de *Yo podría bailar ese sillón* (cuya biografía referida como real tiene mucho en común con la ficticia de Moosbrugger) conduce a un impresionante ensayo sobre el pensamiento analógico; *Relaciones sospechosas* le sirve a Cortázar como trampolín hacia una reflexión sobre la “profunda alianza entre el verdugo y la víctima”¹¹. Pero Cortázar trata la locura de una forma mucho más desenfadada y el manicomio de la calle Trelles de *Rayuela* tiene muy poco de la visión aterradora e infernal del asilo de alienados visitado por Clarisse, Ulrich y el general Von Bordwehr en compañía del cínico doctor Feurenthal. A la grandeza impresionante de Moosbrugger, sombra diabólica que planea sobre el universo de *El hombre sin atributos* no se le oponen en *Rayuela* sino locos poéticos, tal el anciano de la paloma, de hecho figuras que se presentan como mensajes de reconciliación para el “loco deliberado” que es Oliveira. El fenómeno del inquietante *border-line* explorado por Musil a través de Moosbrugger no tiene repercusión directa en *Rayuela*, cuyo autor está más bien atraído por los piantados e idos que son el punto de partida de páginas espléndidas en *La vuelta al día en 80 mundos* y *Último Round* y, antes, en *Rayuela*. La visión sobre la arbitrariedad con que se establecen los límites entre la normalidad y la desviación se emparenta de cerca con la bretoniana, así como su horror ante la burguesía vista como una sociedad de chiflados que se toman desesperadamente en serio, cuyas figuras están apenas esbozadas, vagamente dibujadas como efectos de lenguaje en su clave de lugar común. En comparación con todos estos, mucho más atractivos resultan ser los verdaderos chiflados: un Juan Cueva y un sobre todo un Ceferino Piriz con sus proyectos de orden universal, cuyo papel en la economía de la novela es también de índole autoirónica, dada la obsesión de Oliveira por un orden y una conciliación sin las cuales “la vida no pasa de una oscura tomada de pelo” (*R*, 125, 674).



Sólo el tenor cómico de la novela permite poner en relación “La Luz de la Paz del Mundo” del inagotable Ceferino Piriz, creador de las corporaciones y de las “especies genéricas” más funambulescas que hay, con el orden anhelado por Oliveira, el cual se distingue del de Cefe sólo porque sigue para siempre relegado a lo analógico. Como su hermano literario, Horacio rechaza un ordenamiento narrativo de su vida, sus referencias al psicoanálisis están siempre teñidas de ironía, como lo ponen de relieve los consejos que le da a Traveler de leer a Jung (*R*, 41, 391) o sus juegos a recordar las cosas inútiles para “recobrar sólo lo insignificante, lo inostentoso, lo perecido” (*R*, 1, 126). La inaceptación de un supuesto único hilo narrativo de la vida tiene que ver con el espanto

¹¹ Julio Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos*, Ed. Debate, Madrid, 1991 [1967], t.2, p. 95.

que le produce el orden torpe que crearán unos hipotéticos biógrafos póstumamente, con el terror que le producen las “hestatuas hecuestres” (*R*, 90, 583) erigidas siempre sobre la base de la falsa acción, deshumanizante. A lo que aspira es a un orden que encierre el desorden, a una visión sobre su vida parecida a la que es necesaria para la contemplación de “un cuadro anamórfico en el que hay que buscar el ángulo justo” (*R*, 19, 215): porque esta ilusión visual es a la vez coherencia (potencial) e incoherencia (factual). Claro, la psicología de la percepción ha demostrado que una vez captada la imagen “real” que se oculta en un dibujo aparentemente incoherente, es imposible volver atrás y contemplar de nuevo el caos gráfico del cual ha surgido la coherencia, y es difícil, por eso, controlar una ilusión, pues el que percibe sea analiza sea se deja ilusionar¹². El anhelo de Oliveira a sorprender la “unidad en plena pluralidad”, de guardar a la vez la incoherencia y acceder a la coherencia, es otra forma de dar voz a su utopía relacionada con el reemplazo de las categorías duales por las analógicas, que, correspondientes al paso en *El hombre sin atributos* de la narración a la alegoría, se vislumbrarán en *Rayuela* por el acceso, desde la contingencia, al mundo de las Figuras. El “orden” ideado por el protagonista de la novela cortazariana es, por otra parte, sólo un símbolo de la distorsión del sentido literal de las palabras a través de la cual se aspira a una innovación de sentido en todo el enunciado, siendo de hecho este “orden” sólo metáfora-oxímoron del “más nefando, el más terrible, el más insanable de los desórdenes” (*R*, 18, 210). Eso remite de nuevo a una opción por internarse en un terreno donde ya no tienen validez la causalidad y el principio de individualidad, donde el ciclón y el movimiento del ala de la mariposa tienen un vínculo certero, donde la antimateria se hace material a través de la metáfora y entre la flor y los labios se suspende la diferencia ontológica:

El orden de los dioses se llama ciclón o leucemia, el orden del poeta se llama antimateria, espacio duro, flores de labios temblorosos. (*idem.*)

Pero la metáfora y lo analógico tienen su dosis de humor involuntario, como lo evidencian los ejemplos de Berthe Trépat y del dibujo en dentífrico, y el posible paralelo entre el orden de los locos y el de Oliveira también arroja una luz irónica sobre ello. El orden de Ceferino es, por supuesto, paranoia pura, y si le da a Traveler la impresión de “romper la dura costra mental” (*R*, 133, 699), eso es de nuevo efecto de la inmensa autoironía cortazariana, porque hay que señalar que dicha expresión se refiere a la meta de la revelación Zen, y Cortázar copiaba esta cita de Dasetz Teitaro Suzuki en su cuaderno de bitácora con mucha probabilidad a modo de memento para el sentido que anhelaba dar a su novela. O sea, si su propósito heroico era de deparar revelaciones Zen a través de su novela, la práctica de la escritura lo ha llevado a la constatación amarga de la inquietante dosis de patetismo y artificialidad de tal empresa, que se pone a resarcir a través de la asunción de una actitud humorística manifestada incansablemente. De todos esos ejemplos se desprende que el principio de la autoironía sobre el cual está construida la novela no es sólo “pedantería” morelliana ni gesticulaciones exageradas sino que está seguido de forma más consecuente de lo que podría parecer, acercándose

¹² E. H. Gombrich, *Arte e ilusión*, Ed. Debate, Madrid, 2003.

casi al “masoquismo” musiliano, producto éste de la traza de carácter que descubre el escritor austriaco como su característica más destacada: “Indecisión: la característica que más me ha atormentado, la que más temo”¹³.

En varias ocasiones, el mismo autor austriaco reprochaba su inclinación a la indecisión como causa de la imposibilidad de dar unas respuestas tajantes a los innumerables problemas que su inteligencia le ha planteado. Sin embargo, en una nota de su diario, parece acercarse más a la verdadera razón que le impide finalizar el libro en que ha trabajado durante más de cuatro décadas. No se trata tanto de un impedimento psicológico, sino de la imposibilidad de mimar, como lo hacen sus contemporáneos de éxito al público “un *pathos*, unas convicciones que no corresponden a mi «modestia inductiva», ni tampoco a mi inteligencia, que avanza en direcciones contrapuestas, y cuyo ardor y apasionamiento exigen el contrapunto de la ironía”¹⁴. Cortázar da virulencia a sus peticiones, las subraya fuertemente a fin de alcanzar una mayor eficacia, pero es cierto que, al menos en *Rayuela*, las expone dentro de una “novela cómica”, donde la ideología pierde su carácter incontrovertible. La fascinación que ejerce Musil sobre Cortázar se debe en gran medida al tenor irónico de la escritura musiliana, a la capacidad del escritor austriaco por explorar el límite siempre incierto entre los contrarios, por detectar la facilidad con la cual la exageración en una dirección lleva a la dirección contraria. Si en las obras anteriores a *Rayuela* la ironía era un ingrediente entre otros de su estilo (y la prueba más evidente es la construcción dual de *Los premios*, donde los monólogos poéticos de Persio alternan con una narración llena de ironía), en su obra maestra novelesca la burla se ha infiltrado en la urdimbre misma y si no llega a volcarse en cinismo puro y simple es porque no se reconoce una relación de contradicción entre la violencia y el amor, entre la burla y la veneración respecto a los ideales y valores. El *pathos* cortazariano que se autoinmola por el máximo sarcasmo inscrito en las figuras de Berthe Trépat, de Oliveira cepillando el espejo, de Ceferino Piriz es, creemos, un efecto del cambio de la atmósfera interior debida al encuentro con la obra de Robert Musil. Las críticas hostiles de *Rayuela*, el desapego que ciertos lectores profesionales manifiestan respecto a esta gran obra, se podrían mitigar si el elemento autoirónico fuera percibido con mayor intensidad. En lo que nos concierne, lo descubrimos gracias al cotejo con la obra musiliana, lo que es otra prueba de que la literatura comparada es capaz de contribuir a la comprensión más profunda de una creación gracias a un alumbrado inédito.

Bibliografía

- CHARDIN, P., *Musil et la littérature européenne*, Paris, PUF, 1998.
 CORTÁZAR, J., 62. *Modelo para armar*, Ed. Bruguera, Barcelona, 1992 [1968].
 CORTÁZAR, J., *La vuelta al día en ochenta mundos*, Ed. Debate, Madrid, 1991 [1967].

¹³ Robert Musil, *Diarios*, t. 2, p. 577.

¹⁴ Robert Musil, *Diarios*, t. 2, p. 601.

- CORTÁZAR, J., *Rayuela*, edición de Andrés Amorós, Madrid, Editorial Cátedra, 1992 [1963].
- GOMBRICH, E. H., *Arte e ilusión*, Ed. Debate, Madrid, 2003.
- LARSEN, N., *Cortázar and Postmodernity: New Interpretative Liabilities*, in Carlos J. Alonso (ed.), *Julio Cortázar: New Readings*, Cambridge University Press, 1998.
- MORAN, Dominic, *The Question of the Liminarity in the Fictions of Julio Cortázar*, Oxford, Ed. Legenda, 2000.
- MUSIL, R., *Der Mann ohne Eigenschaften*, 3 tomos, edición de Adolf Frisé, Berlin, Volk und Welt Verlag, 1975.
- MUSIL, R., *Diarios. Notas y apéndices*, 2 tomos, trad. Elisa Renau Piqueras, Barcelona, Ed. Debolsillo, 2004.
- MUSIL, R., *El hombre sin atributos*, edición definitiva revisada por Pedro Madrigal, trad. José M. Sáenz (primer tomo), Feliu Formosa y Pedro Madrigal (segundo tomo), Barcelona, Seix Barral, 2004.
- MUSIL, R., *Ensayos y conferencias*, trad. José L. Arántegui, Madrid, Ed. Visor, col. "La balsa de la Medusa".
- PETRESCU, L., *Poetica postmodernismului*, Pitești, Ed. Paralela 45, 1998.
- SCARPETTA, Guy Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1985.