

La novela filosófica a propósito de *El hombre sin atributos* de Robert Musil

Mauro JIMÉNEZ

RESUMEN

La literatura y la filosofía mantienen una estrecha relación desde sus orígenes. Sus objetivos concuerdan cuando dirigen sus discursos hacia la pregunta por el ser y el sentido de la vida. Mientras que la literatura se sirve de la ficción, como ya señaló Aristóteles en su *Poética*, la filosofía encara la cuestión, la mayoría de las veces, desde un ideal objetivismo. Pero ambos son medios de expresión con los que el hombre inquiera su existencia. Un importante punto de contacto entre la literatura y la filosofía es la novela filosófica, género narrativo que por su lenguaje y por su tema oscila entre lo novelesco-ficcional y lo ensayístico. En este ensayo se reflexiona sobre la novela filosófica a partir de la lectura de *El hombre sin atributos* de Robert Musil.

Palabras clave: Novela filosófica, Teoría de la Literatura, Filosofía, Estética.

ABSTRACT

Literature and philosophy maintain a close relation since their origins. Both agree in their aims when they direct their discourses to the question concerning the being and the sense of life. Whereas literature makes use of fiction, as Aristotle mentioned in his *Poetics*, philosophy embodies the question, in most cases, from an ideal objectivism. However, both are means of expression with which the man inquires his existence. An important point of contact between literature and philosophy is the philosophical novel, a narrative genre that due to its language and theme fluctuates between the fictional genre and the genre of the essay. In this essay there is a reflection on the philosophical novel from the reading of the work *The Man Without Qualities* by Robert Musil.

Key words: Philosophical novel, Literary Theory, Philosophy, Aesthetics.

SUMARIO: 1. La novela filosófica. 2. *El hombre sin atributos* como novela filosófica. 3. Conclusión.

I. LA NOVELA FILOSÓFICA

La filosofía y la creación literaria mantienen una estrecha relación desde sus orígenes. De hecho, el mito puede ser contemplado como una filosofía no exenta de las subjetividades propias de lo artístico y de lo literario. Por otra parte, la filosofía, por su naturaleza teórica, siempre ha mantenido un importante vínculo con las ciencias que se ocupan de la literatura como la retórica, la poética o la estética literaria. Pero la filosofía no sólo entra en contacto con la teoría literaria o poética, además de con la estética, sino que, sobre todo, a partir del siglo XVIII influyó fuertemente en la creación literaria. Probablemente, dicha influencia se ha establecido de una manera mayor por medio de la filosofía primera o metafísica, si bien durante todo el siglo XX la filosofía analítica sumergió a la literatura en una reflexión interior que

provocó un metadiscurso literario claramente observable en la metanovela y la meta-poesía. Tampoco ha de olvidarse la relación que la ética y la filosofía moral mantuvieron durante buena parte del siglo XVIII y XIX con la creación novelística. Dentro de esta relación genérica la intención de estas páginas es la de reflexionar sobre *la novela filosófica*, ya que no en vano podemos hablar de la narratividad de ciertas filosofías sistemáticas.

Se hace necesario ante la posibilidad de caer en una estéril abstracción proponer una primera definición de nuestro objeto con el presupuesto de partir de él no cerrando la posibilidad a futuras remodelaciones conforme vayamos avanzando en nuestra investigación. Así pues, podemos definir en un primer momento como novela filosófica aquellas producciones de arte verbal con forma novelística cuyo motivo principal no sea otro que el desarrollo en su interior de un discurso ficcional cercano al de la filosofía, pero, eso sí, adaptado al modo literario-novelesco. Por forma novelística entendemos el género natural o teórico *novela*, texto literario de fronteras extensas y difuminadas¹. La ficcionalidad que caracteriza a la novela filosófica es eminentemente una ficción realista ya que la tensión entre ficción y realidad es buscada con el objetivo de reflexionar sobre las raíces últimas de la realidad a partir de la ficción, de ahí que sea tan importante, como ya ha señalado Tomás Albaladejo², la inclusión en las páginas de las novelas realistas de elementos pertenecientes a la realidad efectiva. En el caso de la novela filosófica esos elementos reales suelen actualizarse, de forma característica, con la aparición de personas históricas (filósofos) y sistemas filosóficos.

En cuanto a la conexión con la filosofía que se desarrolla en su interior, encontramos que ésta se puede actualizar, en un primer acercamiento, de dos modos: a partir de un sistema filosófico concreto (desde este punto de vista podríamos decir que la novela de formación *Demian* de Hermann Hesse o la novela *Camino de Perfección* de Pío Baroja desarrollan en su interior parte de la filosofía de Nietzsche); o conformando en la actualización novelística un discurso especulativo propio sin partir de un concepto regulador de una determinada visión del mundo ya elaborado en el terreno filosófico, (en este caso podríamos poner como ejemplo la novela de Robert Musil *El hombre sin atributos*, en la que el escritor austriaco establece un discurso reflexivo autónomo de cualquier sistema filosófico exterior, si bien este carácter independiente no debe ser entendido como un texto anárquico con respecto a cualquier tendencia filosófica, pues su naturaleza textual no escapa de la relación pragmática que se establece con su presentación dentro del universo cultural literario en el que aparece, y, por ello, en sus páginas se encuentra la influencia tanto de Nietzsche como de Martin Buber).

La novela filosófica también posee un contacto directo con otros subgéneros novelísticos como las novelas de formación (*Bildungsroman*) y la novela poemática o lírica³. Al igual que, en ocasiones, su estilo se confunde con el del ensayo en tanto que discurso fluctuante y antisistemático.

¹ A. García Berrio y J. Huerta Calvo (1992), pp. 192-ss.

² T. Albaladejo (1992); A. Garrido Domínguez (1996).

Un punto que requiere una atención máxima es el dedicado a la dilucidación de las bases pertinentes que regulen la interpretación de una novela como filosófica, pues no se trata tanto de interpretar libremente cuanto de realizar una lectura que respete el núcleo semántico original que el autor confirió a su obra⁴. En este sentido, podríamos esgrimir como ejemplo las especulaciones de huero resultado sobre la obra kafkiana, en la que diversos críticos realizan interpretaciones distintas. El rigor y el seguimiento de una metodología sistemática evitarán la caída en estos fallos de cierta crítica postestructuralista.

Sobre la cuestión de los marchamos a utilizar, hay que señalar que no existe unanimidad al respecto, y nos es fácil encontrar referencias sobre este tipo de novelas de cinco modos distintos: novela filosófica, novela intelectual, novela lírica, novela de formación o *Bildungsroman*, y novela ensayística⁵.

La unión entre creación literaria y filosofía, por otra parte, está suficientemente justificada desde el marco de la estética. En efecto, la filosofía del arte de raigambre idealista defiende la unión del objeto artístico con el ser, de modo que aquél sea una objetivación del espíritu. En este sentido, la filosofía encuentra en el campo estético las respuestas a muchas de sus preguntas especulativas, y sobre todo a aquellas concernientes al ámbito metafísico. El arte durante la época romántica se convierte en un órgano más de la filosofía, cuando no en su órgano fundamental de expresión. A pesar de que esta concepción cumbre de lo estético y de lo artístico desaparece prácticamente a manos del positivismo, podemos encontrar cierta recuperación en la fe cognoscitiva del arte a finales del siglo XIX y comienzos del XX, y de un modo explícito desde la especulación de Heidegger y desde la hermenéutica de Gadamer. De hecho, buena parte de la producción novelística de los primeros decenios del siglo XX cabe ser interpretada como sublevación frente a un cientificismo de rasgos antihumanísticos⁶.

Uno de los equívocos a superar a la hora de tratar el asunto de la novela filosófica se encuentra en el punto de la recepción de la obra. Si partimos de una visión

³ A. Garrido Domínguez (1988).

⁴ A. García Berrio (1994), pp. 272-287.

⁵ M. Baquero Goyanes (1988), p. 71.

⁶ Así, nos explica García Morente: «El intelectualismo de los científicos no se contenta con renunciar a la construcción metafísica; subrepticamente se ha ido él también haciendo dogmático. Como los métodos que emplea son fructíferos cuando se aplican a los objetos convenientes, ha ido formándose la creencia de que son aplicables a todos los objetos, y más generalmente, de que son los únicos posibles de aplicar. El intelecto, no sólo se ha recluso en el laboratorio, sino que ha pretendido recluir en él también al espíritu todo. El modo de pensar científico aspiraba a extenderse a la vida entera y a sujetar a sus procedimientos toda la actividad humana. Tal es la esencia del positivismo: la inteligencia renuncia al absoluto, pero es para recabar un dominio despótico sobre todo lo humano. [...] Esto la ha sentido la juventud de todos los países cultos, y ha devorado con avidez aquellas producciones en que se manifestaba una honda fe en el poder original y creador del hombre genial: Carlyle, Nietzsche, Emerson, Guyau. Estetismo, se dirá quizá despreciativamente. No; humanismo, culto del espíritu, de la originalidad y fecundidad del espíritu, anhelo vago de una metafísica nueva que, sin negar la validez del pensamiento metódico, salve y conserve las nobles aspiraciones del alma humana. El romanticismo no ha muerto; no puede morir, porque es tan viejo como la humanidad misma y tan eterno como ella. La generación presente —antes y después del paréntesis sangriento— aspira a un integración de los valores enemigos. El verdadero espíritu clásico no consistirá en negar, sino en colocar en su conveniente puesto el afán román-

excesivamente abierta es muy posible que nos encontremos con problemas en el momento de reflexionar sobre el objeto artístico, y viéramos nuestra mirada hacia la experiencia estética. El exceso de libertad interpretativa puede acarrear que nos encontremos ante lecturas dispares que incluso se opongan entre sí. Claro está que cuando nos encontramos ante una verdadera obra de arte la interpretación de ésta nunca deja de ser múltiple y ello es una de las razones por la que nos seguimos acercando a grandes objetos artísticos, sin embargo, estimo que nunca debiera entenderse tal interpretación como un *todo vale*. Toda obra de arte posee en sí un núcleo semántico fundamental que es el que le otorga su sentido esencial, y a ese sentido primario, ciertamente, podemos ir sumando las sucesivas posibilidades lectoras que aquellos sujetos que se enfrentan a la obra puedan obtener en su experiencia estética⁷. La obra en sí no deja de ser un objeto inanimado que sólo activa su significación cuando se sitúa ante ella un espectador. Éste puede ir sumando una serie de sentidos que proceden de la tradición al significado esencial de la obra. La interpretación de una novela, siempre y cuando estemos ante una obra magna que exceda cualquier lectura simplificadora, puede acercar la escritura literaria con la filosófica. Sin ir más lejos, dos novelas fundamentales de nuestra tradición como son *El Quijote* y *El Criticón* se acercan a este hecho que queremos aquí señalar brevemente. La interpretación filosófica del *Quijote* puede obtener distintas lecturas, una de ellas es la realizada por Miguel de Unamuno en *Vida de Don Quijote y Sancho*, obra que desde la particular visión de la vida del escritor bilbaíno de la generación del 98 recompone las andanzas del ingenioso hidalgo y su escudero, pero no vistos como personajes literarios, sino como dos hombres en los que se actualiza la eterna dialéctica *idealismo-empirismo racionalista*. Desde este punto de vista, Cervantes nos ofrece una irónica presentación del constante enfrentamiento entre ambas posturas valiéndose, sobre todo aunque no solamente, de los dos personajes principales.

En cuanto al *Criticón* de Baltasar Gracián podríamos decir que también admite una lectura filosófica, mas, ahora, completamente distinta a la del *Quijote*. *El Criticón* podría ser visto como un antecedente de la novela de formación. En pureza, Gracián construye mediante un diálogo continuo una novela de la vida y su significado. En tanto que usa la literatura para descubrir y mostrar respuestas a algunas

tico y metafísico. La filosofía de M. Bergson tiene su origen en un sueño semejante. / Ese anhelo y esa protesta llegaron ya hace algún tiempo hasta nosotros. Me atrevería a decir que la que hemos dado en llamar generación del 98, sintió hondamente esas inquietudes. Todo el mundo entonces leía a Nietzsche y a Carlyle. Todo el mundo apreciaba el hombre más que las cosas, el espíritu más que la materia, buscando al hombre en las cosas y al espíritu en la materia. Un Baroja, por ejemplo, ¿qué es sino el desprecio de lo convenido y aun de lo conveniente, en aras de la pura llama, que arde en el pecho de un hombre original? Por otro lado, Azorín desentraña con sutileza en las viejas ruinas, en los paisajes yertos, en el libro apolillado, en los vetustos caserones sombríos, en los jardines soleados, el espíritu de la raza y la ráfaga de vida que perdura más allá del tiempo como el latido de una tradición moribunda. Unamuno, en fin, como un Proteo del alma, cultiva en sí mismo una superabundancia de creación, y negando en cada instante lo que acaba de concretar y materializar de su pensamiento, afirma con tanta mayor fe lo que en el fondo únicamente le interesa, la juventud perenne y la inagotable fecundidad de su brote espiritual.», M. García Morente (1996), pp. 58 y 59.

⁷ A. García Berrio (1994), p. 280.

de las grandes preguntas (¿Qué es la vida?, ¿cuál es nuestra misión en ella?, ¿cuál es su sentido?...), podemos interpretarla con un sesgo filosófico. Por otra parte, también ha de tenerse en cuenta, en el caso de esta obra conceptista, los rasgos pesimistas que anticipan importantes filosofías de la modernidad como las de Schopenhauer y Nietzsche.

Cuando nos enfrentamos a la tarea de discernir qué novela puede considerarse como *filosófica* y cuál no, es posible que nos encontremos ante la situación de una apertura del marchamo a razón de la interpretación libre que realiza cada lector. Si en este supuesto siguiésemos las teorías de la deconstrucción y de la apertura de la obra según la lectura personal, no tendríamos otro remedio que dejar sin discernir esta cuestión, pues la laxitud interpretativa sería la norma anárquica que habría conquistado el campo del *lógos*, por utilizar una forma de expresión cercana a la de Steiner.

Es cierto que toda obra que posee cierto grado de seriedad en su planteamiento, y no por ello quiere decirse que no pueda ser humorística, recuérdese la literatura superrealista en este punto, puede generar tras su lectura una conclusión que en ocasiones podremos suponer a modo de *fábula*, en ese caso el lector actúa aplicando una cierta transposición analógica de lo leído al mundo de la reflexión que muy bien puede ser sobre lo práctico, temas ético-morales, además de sobre lo teórico. Mas si esto se da, no por ello diremos que nos hallamos ante una novela filosófica sino que tan sólo de ella hemos sacado tal conclusión. Estimo que para considerar una obra como novela filosófica ésta ha de transmitir algo más que una simple *fábula* o *mito* en el sentido de explicación figurada sobre un elemento capital. No se trata de encontrar en ella obligatoriamente una recreación de algunas ideas de algún filósofo en concreto o de que un personaje de la obra tome como reglas de su vivir ciertos valores morales. Creo, sin embargo, que para considerar una novela como filosófica hemos de hallarnos ante una serie de características que sean capaces de hacernos entender alguna visión concreta del mundo, ya sea a través de sus personajes y sus diálogos o su comportamiento ético, ya sea a través del cedazo del narrador. Sin duda, un claro síntoma de estar ante una novela filosófica será la de hallar ideas relativas a un filósofo en su interior, pero ello no implica que necesariamente por esa razón sea considerada como una verdadera novela filosófica.

En este sentido, no debe extrañarnos, pues, que las posibilidades que ofrece la novela como medio de expresión y de exposición hayan sido utilizadas incluso por los mismos filósofos. En el siglo XX encontramos como claros ejemplos a Jean Paul Sartre y Albert Camus, quienes vertieron en sus novelas y obras dramáticas su pensamiento existencialista. La novela ofrece unos recursos óptimos para exponer esta clase de pensamiento en tanto que pone en escena a unos personajes ante la vida, y éstos pueden mostrarnos el meollo de la filosofía existencialista con su sola actitud vital. A diferencia de otras novelas filosóficas, como ya veremos en *El hombre sin atributos*, en *L'étrangère* o en *La chute* no son necesarios grandes diálogos que muestren el abismo de la existencia, éste es hallado por los propios personajes en su transcurrir diario. Los relatos utópicos de Moro, Campanella, Beacon, bordean la categoría que aquí tratamos, y si desde un aspecto contenidista pudieran ser consi-

deradas claramente como obras pseudo-filosóficas, desde el punto de vista de su expresión no siempre alcanza las cotas deseadas de literariedad a pesar de que crean mundos ficticios. A estas obras también podríamos sumar las novelas *cacotopicas* propias de nuestro tiempo —como *1984* de Orwell, *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, y *Una vida muy privada* de M. Frayn—.

II. EL HOMBRE SIN ATRIBUTOS COMO NOVELA FILOSÓFICA

Sin lugar a dudas, la obra de Musil (1880-1942) *El hombre sin atributos*, escrita entre 1930 y 1942, representa una cumbre de la novela que venimos estudiando en estas líneas y que llamamos *novela filosófica*.

Una constante en la recepción crítica de la novela estriba, curiosamente, en señalar que se trata de una obra más comentada que leída. Se trata de un problema que proviene de su plétora verbal y de la tematización de unos asuntos nada fáciles para cualquier lector en cierto modo no avezado en la reflexión especulativa o, al menos, capaz de entregarse de lleno a una lectura que requiere de la participación activa a lo largo de más de mil páginas.

Musil nos entregó para una lectura reflexiva una obra inacabada que, después de ser leída, semeja que no podría ser de otra manera, esto es, que se trata de una obra que por sus características y por su objetivos jamás podría ser finalizada, ya que su punto final significaría también, desde mi punto de vista, el final de nuestros días en tanto que su historia viene a ser la historia de la crisis de nuestra civilización. Musil se aupó a los hombros un peso que acabaría siendo una tarea de titanes.

En *El hombre sin atributos* hallamos una imponente reflexión sobre la decadencia de Occidente. Ulrich, su protagonista, el hombre sin atributos, con su suspensión vital permite al narrador omnisciente mostrarnos la vida de comienzos del siglo XX en el reino de KaKania⁸, un presente que remite a la evolución de un pasado que ha construido una modernidad patética por su progresiva falta de valores. Musil, de formación científica (estudió ingeniería, lógica y psicología experimental), importa al terreno de la literatura su gusto por una exactitud propia de su formación matemática. Al igual que Broch o Valéry, Musil ejecuta una prosa rigurosa y exenta de elementos banales incluso en sus páginas de un cariz más ensayístico.

Para el crítico Maurice Blanchot, sin embargo, uno de los problemas mayores que encuentra en *El hombre sin atributos* es la relación que se desarrolla en esta obra entre el pensamiento y la literatura. Este problema, según su punto de vista, es una causa más por la que Musil no finalizó la obra ya que ésta acabó escapándosele de las manos:

⁸ En una nota al pie Musil nos descubre al hablar de Kakania que «La siglas iniciales empleadas en el Imperio austro-húngaro eran: *k.k.* (pronunciación: kaka, abreviatura de *kaiserlich königlich* = imperial-real); o *k.u.k.* (pronunciación: ka und ka, abreviatura de *kaiserlich und königlich* = imperial real)». R. Musil (2001), vol. 1, p. 33. Sobre la correspondencia histórica, a pesar de no ser, en puridad, una novela histórica, Blanchot señala que «[...] Musil décrivait, avec ironie, froideur et sentiment, la chute de la Maison Usher, celle qui abritait les illusions des hommes à la veille de 1914 [...]», M. Blanchot (1986), p. 194.

«C'est vrai: il y a dans son livre une anxieuse intempérance de problèmes, trop de débats indiscrets sur trop de sujets, trop de conversations d'allure philosophique sur la morale, la vie juste, l'amour. On parle trop, et «plus il faut de mots, plus c'est mauvais signe». Le romancier nous donne alors la terrible impression de se servir de ses personnages pour leur faire exprimer des idées: faute majeure qui détruit l'art et réduit l'idée à la pauvreté de l'idée»⁹.

En cualquier caso, la crítica de Blanchot vendría motivada por un hieratismo producido por unos diálogos demasiado espesos y poco naturales, y la utilización de un lenguaje que no es propio de su género y sí del concepto filosófico. Félix de Azúa también señala este peligro de la lengua de la novela porque «la novela no puede ejercer en el terreno de la elevación, tan sólo en el de la caricatura. Lo propio de la novela es la distorsión, y así ha sido desde su reinicio moderno con Defoe y Cervantes. Cuando la narración busca la lírica, su contraste con la potencia del poema es asfixiante. Y si tiende a la filosofía, pasa enormes apuros para mantener la vida del lenguaje, como en las novelas de Hermann Broch o de Robert Musil, en las que buena parte de la prosa nace muerta»¹⁰. Pero la novela filosófica, no obstante, motiva y requiere ese tipo de diálogos y de lenguaje aun corriendo el riesgo de mostrar una rigidez no natural, aunque esta tensión en su lenguaje es distendida continuamente por un uso irónico del mismo. Así, otro rasgo de la novela filosófica es la de articular razonamientos relativos al mundo en un sentido amplio de la realidad, a modo de argumentaciones que van a parar en una pseudo-verdad universal. Este tipo de párrafos nos recuerdan los de los discursos filosóficos en tanto que el nivel de abstracción y de sintaxis se aproximan:

«Quien quiere pasar despreocupado por puertas abiertas, ha de cerciorarse primero de que dinteles y jambas estén bien ajustados. Este principio, vital para él, es un postulado del sentido de la realidad. Si se da, pues, sentido de la realidad, y nadie dudará que tiene su razón de ser, se tiene que dar por consiguiente algo a lo que se pueda llamar sentido de la posibilidad»¹¹.

En esta dirección, es posible encontrarnos incluso con reflexiones y definiciones que pueden incluso parecer estar sacadas de un tratado de metafísica. Así, leemos unas líneas sobre el ser y la potencia en el capítulo cuarto de la primera parte, líneas que especulan sobre la posibilidad en relación con el ser fáctico:

«Así cabría definir el sentido de la posibilidad como la facultad de pensar en todo aquello que podría igualmente ser, y de no conceder a lo que es más importancia que a lo que no es»¹².

Ciertamente, Musil presenta un personaje que vive al contrario que el resto de los mortales: el hombre sin atributos vive bajo el mandato del sentido de la posibilidad.

⁹ M. Blanchot (1986), pp. 205-206.

¹⁰ F. de Azúa (1999), pp. 232-233.

¹¹ R. Musil (2001), vol. I, p. 18.

¹² *Ibidem*.

Ulrich vive en un mundo de posibilidades, no de hechos. Todo lo que se desarrolla a su alrededor es, sin embargo, un mundo fáctico donde lo inmanente dado configura la *realidad* y, en tanto que fe de la modernidad empírica, la *verdad*. El mundo de Ulrich divaga en la posibilidad y por ello limita con el abismo en una multiplicidad sin fin de *funciones de realidad*. Pero, en sí, la realidad es ignorada por intrascendente ateniéndose, pues, a ser una actualización más entre las tantas posibles. De ahí que no haya nada que relatar, no hay una acción lineal más destacada que otra. En consonancia con el aserto nietzscheano según el cual no existen hechos sino interpretaciones¹³, en *El hombre sin atributos* se atiende a las posibilidades más que a las realidades.

Para el hombre moderno *no hacer nada* supone un desgaste mayor que el de Atlante al sostener la bóveda celeste. En una sociedad donde lo que importa es la producción de objetos de valor o de acciones socialmente valoradas, el hecho de no hacer nada puede llegar a ser visto como una actividad a contracorriente que implícitamente rechaza los marcos por los que la sociedad se rige. El hombre sin atributos es un espécimen raro, un sujeto que no encuentra su sitio y siendo burgués lleva una vida de aristócrata, y sin ser aristócrata se dedica a dinamitar la vida burguesa negando la acción, la utilidad y la producción. El hombre sin atributos combate las inclinaciones de la burguesía porque a diferencia de ella niega la producción y la utilidad y se entrega a las actividades banales, no productivas, sin valor para el resto de la sociedad. Frente a la razón material él yergue el pensamiento, el deambular de la reflexión. Ulrich transplanta el campo de la investigación científica del laboratorio a la vida misma:

«Él se ocultaba detrás de una de las ventanas y miraba hacia el otro lado del jardín, como a través de un filtro de aire de verdes delicados; contemplaba la calle borrosa, y cronometraba reloj en mano, hacía ya diez minutos, los autos, los carruajes, los tranvías y las siluetas de los transeúntes difuminadas por la distancia, todo lo que alcanzaba la red de la mirada girada en derredor. Medía las velocidades, los ángulos, las fuerzas magnéticas de las masas fugitivas que atraen hacia sí al ojo fulminantemente, lo sujetan, lo sueltan; las que, durante un tiempo para el que no hay medida, obligan a la atención a fijarse en ellas, a perseguirlas, apresarlas, a saltar a la siguiente. En resumen, después de haber hecho cuentas mentalmente unos instantes, metió el reloj en el bolsillo riendo y reconoció haberse ocupado en una estupidez.»¹⁴

Un hombre con atributos es aquél que está más cerca de la realidad que de la posibilidad, aquél que ante un determinado paisaje observa los árboles sin percibir el bosque. Así, alguien con atributos está dispuesto para la brega en la realidad, él es capaz de vivir en el mismo nivel de percepción en el que la sociedad se encuentra, de tal modo que es un hombre integrado. Ulrich, sin embargo, es un hombre sin atributos, alguien para quien la realidad es un trampolín hacia la posibilidad y, por ello, sin dejar de estar *aquí* siempre está pensando en *más allá*, se encuentra a horcajadas, con el implícito peligro de la esquizofrenia y la marginación social.

¹³ F. Nietzsche (1998), pp. 153-ss.

¹⁴ R. Musil (2001), vol. I, p. 14.

La novela de Musil posee en determinados tramos una forma ensayística que, además, sirve como índice del transcurrir vital de Ulrich. Según el capítulo 62 de la segunda parte, la forma vital del hombre sin atributos es la del ensayismo, «También la tierra, pero especialmente Ulrich, rinden homenaje a la utopía del «ensayismo»»¹⁵. El ensayismo vital viene a ser un «vivir hipotéticamente»:

«Del tiempo más remoto de la primera conciencia juvenil que, al contemplarlo después, resulta muchas veces tan emocionante y estremecedor, sobrevivían todavía hoy en su recuerdo toda clase de representaciones antes amadas, y entre éstas el lema de «vivir hipotéticamente». Este lema expresaba el valor y la involuntaria ignorancia de la vida en la que cada paso es un riesgo sin experiencia, el deseo de grandes relaciones y el hábito de revocabilidad que siente un joven cuando entra en la vida con paso vacilante. Ulrich pensaba que no había por qué revocar nada de aquello. Lo hermoso y lo único cierto del que mira el mundo por primera vez es esa excitante sensación de estar predestinado a algo. Si vigila sus propios sentimientos, no puede aceptar nada sin reservas; busca la posible querida, pero no sabe si aquélla es la verdadera; es capaz de matar sin estar seguro de que lo debe hacer. La voluntad de desarrollarse le prohíbe creer en las cosas consumadas; pero todo lo que le sale al encuentro finge estar completo. Barrunta: este orden no es tan firme como aparenta; ningún objeto, ningún yo, ninguna forma, ningún principio es seguro, todo sufre una invisible pero incesante transformación; en lo inestable tiene el futuro más posibilidades que en lo estable, y el presente no es más que una hipótesis, todavía sin superar. Qué mejor cosa podría hacer que mantenerse libre del mundo, en el buen sentido, así como un investigador mantiene su libertad de juicio frente a hechos que pretenden seducirle a creer prematuramente en ellos. Por eso duda hacer algo de sí; carácter, profesión, estabilidad son para él conceptos en los que se transparenta el esqueleto en que terminará. Busca otro modo de interpretarse a sí mismo; con una tendencia a todo lo que acreciente su interior — incluso si es algo prohibido moral o intelectualmente—; se siente como un paso libre para dirigirse en todas direcciones, pero es conducido por un contrapeso hacia el más próximo y siempre hacia delante. Si alguna vez piensa tener auténtica inspiración, advierte que ha caído una gota de fuego incandescente en el mundo cuyo brillo cambia el aspecto de la tierra.»¹⁶

El estilo ensayístico mediante el que Musil despliega el discurrir vital de los personajes de *El hombre sin atributos* es también un índice del contenido que se pretende transmitir, actúa como una perfecta cohesión entre forma y fondo, de modo que el signo artístico quede unido en un mismo fin. El ensayismo de la obra, pues, no es sólo vital¹⁷, esto es, el de Ulrich, sino que también aparece como una muestra más del esti-

¹⁵ R. Musil (2001), vol. I, p. 255 y ss.

¹⁶ R. Musil (2001), vol. I, p. 257.

¹⁷ Sobre el ensayismo en *El hombre sin atributos* comenta Josep Casals: «El punto de convergencia entre razón y sentimiento es el ensayismo. Que para Musil es mucho más que un género literario. Es una actitud vital. Una tendencia a enfocar los problemas desde múltiples puntos de vista, una pasión de precisión unida a la apertura creadora, un rigor aplicado a dominios incompatibles con la exactitud», J. Casals (2003), p. 318.

lo fragmentario de la modernidad y con ello muestra la imposibilidad de establecer con fe un discurso que pretenda acoger el mundo en su sistematicidad. En este sentido, como señala Claudio Magris, no encontramos en *El hombre sin atributos* el *gran estilo*¹⁸, es decir, no hallamos entre sus líneas el despliegue de una visión unitaria del mundo, que sea capaz de encontrar sentido al modelo del mundo ficcionalizado entre sus páginas y que nos esculpe su imagen recordándonos en su rostro el nuestro. El gran estilo, la totalidad orgánica no tienen lugar en *El hombre sin atributos* porque el mundo que representa posee un sistema resquebrajado y con él el hombre, de ahí la fragmentariedad, el ensayismo y su carácter inconcluso. Éste por otra parte, no es un rasgo de incapacidad de Musil sino fruto de su alta tarea: no puede ponerse punto y final a algo que todavía no ha concluido: la crisis de la modernidad. En verdad, como supo ver Heidegger, «El gran arte y sus obras poseen grandeza, en lo que hace a su ser y a su surgimiento histórico, porque llevan a cabo una tarea decisiva dentro de la existencia histórica del hombre: revelar en el modo de la obra lo que es el ente en su totalidad y preservar en ella esa revelación»¹⁹. Ese gran estilo de Magris propio del gran arte que caracteriza Heidegger entra en decadencia en la modernidad, y la obra de Musil es buen ejemplo de ello. La decadencia, sin embargo, no implica menor calidad, sino, en este caso, una intención menos absolutista en virtud de un conocer desde la perspectiva de la individualidad y de la voluntad de poder del artista. Así, en palabras de Heidegger, la decadencia del gran arte «no consiste en que la «calidad» sea inferior y el estilo descienda, sino en que se pierde la relación inmediata a la tarea fundamental de exponer lo absoluto, es decir, de ponerlo en cuanto tal como determinante dentro del ámbito del hombre histórico»²⁰.

La crítica que Musil realiza a la sociedad es una crítica mordaz a la ideología racionalista radical que la Ilustración portaba de una forma oculta entre otras muchas corrientes. No en vano muchos son los pasajes de *El hombre sin atributos* que si los colocamos junto a otros fragmentos del desolador y crítico libro *Dialéctica de la Ilustración* de Horkheimer y Adorno parecen perseguir la misma *finalidad desveladora*. De hecho un personaje fundamental de la novela, Moosbrugger, violador y asesino, representa *lo otro*, la oposición al discurso de la razón, y la dificultad que ésta halla para asir elementos que se escapan de lo meramente científico y lógico, y se instauran en el ámbito de lo misterioso del hombre. Las líneas de Musil no desmerecen la comparación con los frankfurtianos en cuanto a profundidad de análisis y de reprobación a una cultura positivista que ha des-

¹⁸ Al respecto señala Claudio Magris: «El estilo de la decadencia, o sea —en el contexto de la frase de Nietzsche [se refiere a la frase nietzscheana según la cual la vida ya no reside en la totalidad]— de la modernidad, es sentido por Musil como una expresión fragmentaria, adecuada a una vida que no conoce ya unidad alguna. La palabra que se emancipa de la frase, la frase que se libera de la página y la página que se rebela ante el conjunto de la obra obedecen, también para Musil a aquella demanda de «iguales derechos para todos» que reivindica cada detalle del bullicio vital contra todo proyecto unitario de la razón y la voluntad, contra todo intento de imponer una unidad de sentido y de valor, y por lo tanto un orden, a la multiplicidad e indeterminación de la vida, contra toda tentativa de constreñir la ilimitación informe de ésta a un entero dotado de confines precisos.», C. Magris (1993), p. 240.

¹⁹ M. Heidegger (2002), vol. 1, p. 88.

²⁰ *Ibidem*.

gajado la unidad del hombre y le ha lanzado a la matemática de la ordenación y de la producción. El capítulo 72 de la parte segunda del libro primero es, sin duda, el lugar de la obra en donde la crítica es más mordaz y analítica, aunque ésta es constante a lo largo de la novela. En ese punto leemos:

«Se puede pasar, sin más, a tratar de la especial predilección que el pensamiento científico siente por las definiciones mecánicas, estadísticas, materiales, por las fórmulas desconectadas del corazón. Considerar a la bondad como una forma peculiar del egoísmo; relacionar las emociones con las secreciones internas; establecer que en el hombre, de diez partes, ocho o nueve son de agua; declarar que la célebre libertad moral del carácter no es otra cosa que un fenómeno automático y accesorio del librecambio; pretender que la belleza dependa de la buena digestión y de una ordenada distribución del tejido adiposo; calcular estadísticamente las cifras de las concepciones y de los suicidios para demostrar que actos, al parecer los más libres del hombre, se escapan a su albedrío; reparar en la afinidad entre la embriaguez y la enajenación mental; equiparar el ano a la boca, en cuanto que ambos órganos son extremidades —la rectal y la oral— de una misma cosa...: semejantes ocurrencias, que en cierto sentido desenredan el truco de la prestidigitación de las ilusiones humanas, crean siempre una especie de conjetura, favorable en orden a adquirir una acepción específicamente científica. No hay duda de que es la verdad lo que aquí se ama; pero a este límpido amor le acompaña un gusto por la desilusión, por la coacción, por la inexorabilidad, por la frialdad de la amenaza y por la sequedad de la reprensión, un gusto diabólico o, al menos, una involuntaria irradiación del sentimiento de este género.»²¹

Compárese con el siguiente fragmento de la *Dialéctica de la Ilustración*:

«En la reducción del pensamiento a operación matemática se halla implícita la sanción del mundo como su propia medida. Lo que parece un triunfo de la racionalidad objetiva, la sumisión de todo lo que existe al formalismo lógico, es pagado mediante la dócil sumisión de la razón a los datos inmediatos. Comprender los datos en cuanto tales, no limitarse a leer en ellos sus abstractas relaciones espaciotemporales, gracias a las cuales pueden ser captados y manejados, sino, al contrario, pensar esas relaciones como lo superficial, como momentos mediatizados del concepto que se realizan sólo en la explicitación de su sentido social, histórico y humano: la entera pretensión del conocimiento es abandonada. Ella no consiste sólo en percibir, clasificar y calcular, sino justamente en la negación determinada de lo inmediato. Por el contrario, el formalismo matemático, cuyo instrumento es el número, la figura más abstracta de lo inmediato, mantiene el pensamiento en la pura inmediatez. Lo que existe de hecho es justificado, el conocimiento se limita a su repetición, el pensamiento se reduce a mera tautología. Cuanto más domina el aparato teórico todo cuanto existe, tanto más ciegamente se limita a repetirlo.»²²

²¹ R. Musil, vol. I, pp. 311-312.

²² M. Horkheimer y Th. W. Adorno (1994), p. 80.

Musil en su crítica a la modernidad nos muestra una y otra vez la fragmentariedad que aquélla ha producido en el hombre, cómo una ideología positiva, materialista y productiva ha olvidado la antigua unidad del hombre²³. Arnheim representa el personaje idealista que intenta la armonía en las distintas facetas del sujeto, extraña intención por parte de un empresario burgués. Con su vida busca que lo espiritual se encuentre también en los negocios, y ello nos recuerda ineluctablemente a Schiller y su utopía de mediación estética o en cierto modo el siguiente fragmento de Novalis:

«También los trabajos de negocios pueden ser tratados poéticamente. Es necesaria una profunda reflexión poética para llevar a cabo esta transformación. Los antiguos lo entendieron a la perfección. ¡De qué manera tan poética describen las hierbas, las máquinas, las casas, los utensilios, etc.!»²⁴

Compárese con el siguiente texto que describe la actitud de Arnheim:

«Se había hecho famoso porque en las reuniones del consejo de administración acostumbraba a citar poetas y afirmaba que la economía no se debiera disociar de las demás actividades humanas y que era necesario cultivarla, relacionándola íntimamente con los demás problemas de la vida nacional, intelectual e incluso de la vida particular.»²⁵

De este hombre, que parece encarnar la idea schilleriana de armonía estética, se enamora Diotima —como no podía ser de otro modo, platónicamente—. Ésta, junto a Arnheim, pretende «incorporar el espíritu en los organismos de poder»²⁶ a través de la Acción Paralela, movimiento compuesto por intelectuales, aristócratas, militares y burgueses que se reúnen en su casa periódicamente para tratar asuntos dispares. Diotima²⁷ es idealista como Arnheim:

²³ Sobre la disolución del hombre en la modernidad y la reflexión de Musil afirma Josep Casals: «Agarrotada por la osificación burocrática, en el momento presente «la democracia no es soberanía del *demos* sino la de sus organizaciones parciales»; lo que se expresa en ella ya no es la voz de los ciudadanos sino una voz anónima y condicionada por la burocracia, las leyes, los periódicos, las instituciones económicas... El individuo, apurado en un tejido tan compacto que inmoviliza toda voluntad individual, desplaza a una organización o al Estado «la carga de la propia dignidad», y el Estado responde tratando de modo puramente administrativo los problemas humanos. El dossier y el fichero, las herramientas de los periodistas y burócratas, son los símbolos de esta actitud que reduce los problemas a formulismos y que erradica toda sombra de complejidad espiritual. La época desvaloriza al individuo ¿nos dice Musil en *Der Mann ohne Eigenschaften*? «sin poder resarcir la pérdida mediante nuevas aportaciones de orden comunitario.» El resultado de todo es la serialización.», J. Casals (2003), pp. 328-329.

²⁴ R. Novalis, (2001), p. 132.

²⁵ R. Musil (2001), vol. I, p. 198.

²⁶ *Ibid.*, p. 339.

²⁷ En verdad, la figura femenina que aparece en la obra de Musil ¿acaso no es otra que la misma figura que describe Hölderlin en su poema «Diotima»? «Ven, gozo de la musas celestiales, que antaño reconciliabas / a los elementos, y apacigua el caos de estos tiempos. / Sosiega las airadas discordias con celestes melodías de paz, / hasta que en los mortales pechos lo divino se unifique; / hasta que aquella antigua naturaleza humana, grande y tranquila / resurja, poderosa y más serena, de esta época agitada», F. Hölderlin (2002), p. 79.

«[...] característica de aquel idealismo fue la idea de cultura, pues el ideal se lo tenía por algo culto. Pero también se le podía haber llamado armónico, ya que aborrecía todo desequilibrio y reconocía la misión de la cultura en la tarea de armonizar los bruscos contrastes existentes por desgracia en el mundo.»²⁸

Los aristócratas y burgueses que participan en la Acción Paralela actúan dentro de la política circunstancialmente, y más por intereses propios que por voluntad idealista. Sólo en algunos casos como el de Arnheim —aunque ya en el libro segundo conocemos sus intereses económicos dentro de la Acción Paralela, como si Musil acabara irónicamente incluso con el ideal de armonía estética— o la prima de Ulrich, Diotima, podrían actuar con miras a un progreso ideal, aunque también hay que reconocer que en mayor o en menor medida ambos tienen conciencia de que al participar en este tipo de actividades políticas están intentando llevar a cabo una utopía de armonía antropológica, que, en última instancia, les beneficia personalmente y al conjunto de la sociedad de resultados de esa actividad.

La Acción Paralela, grupo formado por intelectuales y personajes importantes de la vida económica, política y militar de Kakania cuyo fin es el de encontrar una idea central para los festejos del septuagésimo aniversario del rey Francisco José, sirve a Musil como irónica analogía para transmitirnos la sensación de vacío, de ausencia de sentido del mundo todo. Sólo queda el ensayo como respuesta, la continua inquisición tras la toma de conciencia. Los personajes musilianos inquietan la pérdida del sentido del mundo, la falta de un sistema valorativo capaz de actuar como estructura sobre la que despegar la vida, y ello nos lo muestra de un modo oblicuo la incapacidad de encontrar una idea motriz para la Acción Paralela.

En otro nivel de análisis, cabe subrayar que la ironía es un elemento recurrente en *El hombre sin atributos*, ya venga ésta cultivada por Ulrich, ya por el propio narrador²⁹. Este humor inteligente que es la ironía viene a intelectualizar aún más la novela, pues se trata de una figura de pensamiento que actúa, como el litote, a modo de negación-afirmación-reducción-caricatura³⁰. La ironía como categoría estética fue estudiada y ensalzada por A. W. y F. v. Schlegel. Como categoría artística del romanticismo³¹ encontró su fundamentación especulativa en la filosofía de Fichte, en tanto que éste veía en el *yo* el principio absoluto de todo saber. En consecuencia, cualquier contenido sólo posee cierto valor para el *yo* si él mismo se lo otorga. Así, el *yo* pasa a ser de un modo absoluto principio de valoración para todo lo que existe. Consecuentemente, resulta que nada tiene un valor objetivo, propio, si no es el dado por la subjetividad absoluta. Trasladado esto al terreno artístico resulta, igualmente, que nada tiene un contenido por sí mismo salvo el concedido por el *yo*. Según Hegel, que rechaza esta categórica epistemológica y artística, «[...] esta virtuosidad de una vida artísticamente irónica ha recibido el nombre de *divina genialidad* para la que todo y todos sólo son cosas desprovistas de substancia, a las que el

²⁸ R. Musil (2001), vol. I, p. 340.

²⁹ J. Casals (2003), p. 615.

³⁰ T. Albaladejo (1989), p. 147; J. A. Mayoral (1994), pp. 239-241.

³¹ P. Schoentjes (2003), pp. 87-113.

creador libre, liberado de todo, no sabría apearse, ya que puede tanto destruirlas como crearlas.»³² La arrogancia que produce en ocasiones la ironía sucede porque «Aquel que se sitúa en este punto de vista de la divina genialidad, mira a los otros hombres de arriba abajo, los considera limitados y vulgares, puesto que están aún aferrados al derecho, a la moral, etc., y ven en estas pequeñeces cosas esenciales.»³³ Y en cierto modo vemos descrito a Ulrich en las siguientes líneas de Hegel: «Por esto el individuo que vive de tal forma puede mantener relaciones con otros, tener amigos, amantes, etc., pero al ser un genio, estima que dada la realidad que se atribuye a sí mismo y a su actividad particular, y en relación a lo general como tal, todas estas relaciones no tienen importancia y las trata desde lo alto de su ironía.»³⁴

Sucede que Hegel interpreta negativamente la ironía como un fenómeno relativista negador de cualquier verdad que no sea la de la mera immanencia. Por ello, la ironía resulta un método de conocimiento de la realidad, una visión del mundo, sumamente peligroso en tanto que resulta a todas luces autodestructivo, si bien cabría alabar, desde mi punto de vista, su labor antidogmática. No se puede negar la capacidad de rasgar velos que la ironía posee, mas Hegel en su papel de absolutista del espíritu no podía hacer otra cosa que negar su importancia: «Pero lo irónico, que es lo propio de la individualidad genial, consiste en la autodestrucción de todo lo que es noble, grande y perfecto, de forma que, incluso en sus producciones objetivas, el arte irónico se encuentra reducido a la representación de la subjetividad absoluta, puesto que todo lo que tiene valor y dignidad para el hombre se revela inexistente a consecuencia de su autodestrucción»³⁵.

La ironía es un arma de doble filo, un recurso humorístico que si bien ayuda a quien es adicto a él a soliviantar la posible seriedad de un mundo sin humor, también puede llevarle a un nihilismo exacerbado en el caso de entregarse de lleno en la inquina de su espíritu más profundo, porque el alma irónica siempre corre el riesgo de anegarse de una bilis relativista y nihilista, de modo que los sentidos queden estragados y lejos ya de una mirada limpia y pura, lejos ya de esa inocencia inaugural de la infancia. En este sentido, la ironía viene a ser una clara oposición de la candidez, bien sea ésta la propia de una mirada pura y mística, bien sea la propia de la inocencia que da la simplicidad. La ironía es un humor relativista, que proclama la imposibilidad de acceder a la *verdad* o su afirmación dogmática, a la vez que desde un punto de vista cognoscitivo, el distanciamiento irónico sirve para iluminar negativamente una realidad que cognoscitivamente aparece afirmada en su negación, en su contrario o en su caricatura.

Ahora bien, no siempre la ironía supone un desapego hacia la realidad. Sucede más bien que la ironía aporta con su distanciamiento y su técnica de conocimiento oblicua una nueva visión de los hechos. En el caso de Ulrich la ironía no es utilizada de forma constante como un síntoma de malestar hacia los seres, estados o cosas que le rodean, aunque en ocasiones así parezca, sino que también la ironía puede ser

³² G. W. F. Hegel (1973), p. 112.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibid*, p. 114.

expresión de un intento de desentrañar una realidad muy querida, suponiendo en este caso el acto irónico como una muestra de importancia hacia el elemento ironizado. En la parte tercera Ulrich mantiene con su hermana Agathe una conversación sobre la santidad y la mística, tras la exposición objetiva de lo que comúnmente se observaba como un hecho místico por parte del hombre sin atributos, nos informa el narrador: «[...] pero a Ulrich pareció acometerle en seguida su ironía de siempre»; a partir de ese momento el hombre sin atributos despliega su otra vía de conocimiento que podríamos calificar como *cognitivismo irónico*, una vía de conocimiento que presupone con anterioridad a su formulación la captación de la realidad desde el objetivismo. Así, la ironía requiere del despliegue de la comparación y de la reducción y todo ello con un matiz humorístico capaz de mostrar en última instancia el objeto ironizado desde una nueva visión mucho más rica. Vista la ironía desde esta concepción cognoscitiva resulta que la ironía no es sólo un modo de actualización humorística sino que también resulta otra manera de mostrar la realidad, otro modo de presentar los hechos, un modo, en definitiva, capaz de descubrir nuevas concepciones del objeto ironizado. En este sentido, la ironía no supone burla alguna, más bien al contrario, supondría que algo se toma tan en serio que se le dedica un tiempo para su desentrañamiento. De este modo, cuando Ulrich acomete el asunto de la santidad y del misticismo desde una visión irónica, como nos informa el narrador, leemos:

«—Los santos dicen: antes estaba encerrado, luego me arranqué de mí mismo y, sin conocimiento, me sumí en la divinidad. Los emperadores, al ir de caza (como nos decían nuestros libros de lectura), lo describen de otra forma: cuentan que se les apareció un ciervo con una cruz en la cornamenta, y que entonces el venablo asesino se les cayó de las manos; y luego mandaron construir una capilla en aquel lugar, para poder así continuar cazando. Y las damas inteligentes y ricas que yo frecuento, si se te ocurriera preguntárselo, te contestarían inmediatamente que el último que pintó tales experiencias fue Van Gogh. Puede que, en lugar de hablar de un pintor, te mencionen a Rilke; pero en general prefieren a Van Gogh, que supone una magnífica inversión y que se cortó la oreja porque su pintura le parecía insuficiente al lado del fervor de las cosas. Por el contrario, en nuestro pueblo, la mayor parte de la gente diría que cortarse la oreja no es expresión de un sentimiento alemán, sino que más bien lo sería el inconfundible vacío de la visión desde lo alto, sentido cuando uno se sube a la cumbre de una montaña. Para ellos, la soledad, las florecillas y los riachuelos rumorosos son la suma y el compendio de la elevación humana. E incluso en esta disposición noblemente bovina del goce de la naturaleza en crudo reside la última y mal comprendida consecuencia de una segunda vida misteriosa que, después de todo, tiene que existir o haber existido realmente.

— En este caso, sería mejor que no te burlaras —objetó Agathe, sombría por el afán de saber y radiante de impaciencia.

—Sólo me burlo porque lo amo —replicó brevemente Ulrich.»³⁶

³⁶ R. Musil (2001), vol. 2, pp. 99-100.

También nos encontramos con una ironía más directa y menos intelectual. Así, por ejemplo, Ulrich recibe una visita del general von Stumm a la vuelta del funeral de su padre tras un largo viaje, y nos encontramos con esta situación:

«Stumm von Bordwehr sonrió, mandó al ordenanza que regresara al coche, se desabrochó la guerrera para sacar la pequeña llave del cerrojo de seguridad —la llevaba colgada al cuello con una cadenita— y sin decir palabra, sacó de la cartera, que no contenía otra cosa, un par de panes de munición.

—Es nuestro pan —explicó tras una estudiada pausa—. Lo he traído para que lo pruebes.

—Ha sido muy amable por tu parte —dijo Ulrich— que, después de pasar-me la noche viajando, me hayas traído pan, en lugar de dejarme dormir.»³⁷

La ironía, en cualquier caso, resulta un arma de doble filo para cualquiera que la padezca —entendiendo ésta como la expresión de un sufrimiento que encuentra en la amargura una falsa redención—, y puede volverse en su contra en cualquier momento inyectándole la ponzoña del vacío que lleva a la autodestrucción. Así, lo entiende también Cioran cuando dice: «Cuando lo hemos negado todo frenéticamente y hemos aniquilado radicalmente las formas de existencia, cuando un exceso de negatividad ha acabado por liquidarlo todo, ¿a quién atacar, sino a nosotros mismos? ¿De quién reírse y a quién compadecer? Cuando el mundo entero se ha derrumbado ante nosotros, nosotros también nos derrumbamos irremediamente»³⁸.

Junto a la temporalidad decadente de la modernidad tardía, para cerrar con el espacio el *cronotopo*³⁹ de *El hombre sin atributos*, no debe pasar desapercibida la importancia que se otorga a la ciudad. La ciudad es vista a los ojos del narrador como un ser vivo y para ello son constantes metáforas que buscan encontrar en sus rasgos algunos nexos de unión entre ella y los animales y los seres humanos. Pero la ciudad no es el lugar paradisíaco que alguien quizá pudiera desear, es, más bien, un emplazamiento árido, opuesto al del clásico *locus amoenus*. La ciudad en la que se desenvuelve *la vida* de la novela —no-vida pudiera decirse en tanto que no-acción— representa a la ciudad que la modernidad ha terminado por construir: un lugar en el que prima la función, la acción, la actividad, el movimiento productivo, un lugar dispuesto según la geografía de la lógica de los resultados en donde sus habitantes no buscan tanto su comodidad como su emplazamiento en disposición a su trabajo, puesto que sus vidas parecen discurrir hacia su producción, hacia su alienación y no, como pudiéramos desear con anhelo, a la inversa, esto es, que todo estuviese dispuesto de tal modo que cada uno de sus moradores se sintiera tratado como un fin en sí mismo por un entorno agradable. Desde este punto de vista, ya desde las primeras páginas Musil nos adentra en la selva de esa ciudad funcional de un modo magistral mediante una técnica que, en nuestros días, evoca los comienzos de algunas películas en las que un plano general desde las alturas nos muestra un

³⁷ *Ibid.*, p. 122.

³⁸ E. M. Cioran (1999), p. 156.

³⁹ M. Bajtin (1989).

enjambre de personas andando apresuradamente por sus calles, mientras poco a poco el foco va cerrándose.

«Automóviles salían disparados de calles largas y estrechas al espacio libre de luminosas plazas. Hileras de peatones, surcando zigzagantes la multitud confusa, formaban esteras movedizas de nubes entretejidas. A veces se separaban algunas hebras, cuando caminantes más presurosos se abrían paso por entre otros, a quienes no corría tanta prisa, se alejaban ensanchando curvas y volvía, tras breves serpenteos, a su curso normal. Centenares de sonidos sucedían uno a otro, confundándose en un prolongado ruido metálico del que destacaban diversos sonos, unos agudos claros, otros roncós, que discordaban la armonía pero que la restablecían al desaparecer. De este ruido hubiera deducido cualquiera, después de largos años de ausencia, sin previa descripción y con los ojos cerrados, que se encontraba en la capital del Imperio, en la ciudad residencial de Viena. A las ciudades se la conoce, como a las personas, en el andar.»⁴⁰

Esa velocidad recuerda indudablemente la fuerza de las vanguardias, la fe que sobre todo Marinetti, jefe de filas del futurismo italiano, tenía en la velocidad del progreso y en la extraña belleza de las máquinas y su intrínseca estetización a manos del diseño industrial, aceleración que trataban de mostrar en sus composiciones literarias mediante el uso del infinitivo y el sustantivo sin adorno alguno por parte de adjetivos. Sin embargo, Musil no despliega una visión esperanzada de ese tipo de vida, de ciudad, y su crítica se desarrolla mediante el uso de la ironía. Vista la obra desde los puntos aquí entresacados estimo que Musil dejó inacabada una obra de difícil desenlace. Una obra donde la negatividad es siempre mayor que los aspectos positivos, una obra, en suma, que parece mostrarnos los rasgos más nihilistas de la filosofía nietzscheana, y que, en nuestros días, también es posible entenderla bajo la luz de la posterior dialéctica negativa de Adorno. La negatividad llega incluso a juicios sobre asuntos artísticos:

«—“¿La ciencia?”—repuso Arnheim—. ¿La cultura? Queda el arte. En verdad le pertenecería a él reflejar la unidad de la vida y su orden interior, pero ya conocemos el cuadro que ofrece actualmente: anarquía general; extremos sin conexión. La nueva, mecanizada vida social y sentimental fue cantada épica-mente, ya al comienzo, en las obras de Stendhal, Balzac y Flaubert. Dostoievsky, Strindberg y Freud descubrieron los demonios del subconsciente; nosotros, los que vivimos hoy, tenemos la sensación de que ya no nos queda nada más por hacer.»⁴¹

III. CONCLUSIÓN

La novela filosófica es un subgénero narrativo que se encuentra a caballo entre lo artístico y lo especulativo. Su origen se encuentra en las novelas didácticas de la

⁴⁰ R. Musil (2001), vol. I, pp. 11-12.

⁴¹ *Ibid.*, p. 204.

época ilustrada, aunque no es desdeñable su relación con el mito y la épica homérica como auténticos predecesores del texto narrativo filosófico.

Si la filosofía estudia la realidad con el fin de descubrir su verdad mediante un sistema conceptual, la filosofía es eminentemente literaria cuando adquiere cuerpo de relato como sucede en el mito. Para algunos la expresión artística de ideas filosóficas no será más que un escalón inferior a la expresión conceptual propia de la filosofía exenta, como ya señaló Hegel en la despliegue evolutivo del Espíritu absoluto (arte, religión, filosofía). Desde este punto de vista todas las filosofías que han visto el origen como algo poético, *aprehenden*, al fin y al cabo, lo originario desde una visión estética según la cual la palabra primera respondía a la verdad —la cratílana esperanza etimológica repetida en Vico, Rousseau y Heidegger—. Una de las utopías del pensamiento ilustrado era la de la educación de la humanidad. En algunos casos, el optimismo ilustrado marca como proceso final de esa educación de la humanidad una *revolución estética total*. Es el caso de la utopía estética de Schiller. La obra de arte, desde este punto de vista, actúa como un motivo educador del hombre y la novela, en el caso que nos trae aquí, opera como medio de conocimiento. Una actualización ejemplar será, por su tono y su diferenciación con el didactismo simple, la novela de formación o *Bildungsroman*⁴².

El caso que me ha servido aquí como ejemplo de novela filosófica, *El hombre sin atributos*, muestra un tipo de especulación propia de la crisis de la modernidad y utiliza como medio de expresión, fundamentalmente, la digresión ensayística y el diálogo, además de los comentarios de un narrador omnisciente. Un papel fundamental en la obra es el de la ironía como medio de expresión y de visión del mundo. Este procedimiento transmite una negatividad exasperante a la vez que relativista. Musil deseaba que su obra sirviera como crítica a la ideología dominante de la modernidad. En este sentido, cabría leer *El hombre sin atributos* como un adelanto de todos aquellos movimientos críticos que atacan el proyecto de la Ilustración y que pretenden variar el rumbo de la modernidad en tanto que dicho proyecto ha fracasado porque a pesar de sus buenas intenciones no ha obtenido los resultados esperados. Prueba de ello lo es, sin duda, las dos guerras mundiales que ha padecido la humanidad en el siglo XX, como ya se encargó de señalar Adorno. Musil nos habría legado, así, una obra que se incardinaria dentro de una tradición nihilista en la que encontraríamos a Schopenhauer, a Nietzsche, a Baroja, a Adorno, a Jünger, entre otros. Ulrich, el hombre sin atributos, sería, según se sigue de este acercamiento, un personaje que por el camino de la desdicha, a contracorriente, alcanza la verdad de las cosas. Es el *pesimismo de los fuertes* del que hablaba Nietzsche, y del que José Luis Molinuevo comenta: «es un modo de consideración distinto. Y la disputa en torno a D. Quijote adquiere ahora una dimensión plenamente contemporánea: la de las virtudes del héroe fracasado (o disponible según Benjamin), ya que sólo él es capaz de ir a las cosas mismas. Es fenomenología, pero sin el componente idealista: ir al fondo, y no a la superficie, significa *zugrunde gehen*, el irse a pique. Es en esa experiencia del dolor donde aparece la sustancia de la vida. El resultado es una rebe-

⁴² Sobre las posibles finalidades perlocutivas de la narración véase la obra de F. Chico Rico (1988), p. 114 y ss.

lión, no un malestar o inconformismo. El cruce de filosofía y literatura da cómo resultado la figura del *intelectual*, el hombre de letras, el crítico social»⁴³.

La novela filosófica en ocasiones puede tener la misma finalidad que cualquier otro proyecto filosófico: el de plantear preguntas más que dar respuestas. Esta posible interpretación de la especulación filosófica implica un desvelamiento, un proceso de hacer comprender al lector cuáles son las cuestiones capitales del ser más allá de lo que día a día *nos hacen creer* que es lo importante para el hombre. El peligro de esta concepción es la de encontrar el abismo de la nada y de la ignorancia como mera realidad, atisbar que nada de lo dado como hecho ha sido fundamentado, en la mayoría de los casos, más que por la fuerza (o *la voluntad de poder* nietzscheana). Sucede que la aventura filosófica, al igual que ocurre con el arte verdadero, se plantea las grandes preguntas y éstas pueden llegar a llevarnos al asombro del ser. *El hombre sin atributos* participa de lo filosófico no sólo por el hecho de que entre sus páginas encontremos nombres de grandes pensadores como Nietzsche o Goethe. Lo fundamental de esta obra es que el lector se ve movido a plantearse numerosas preguntas de gran calado sobre nuestra existencia y sobre nuestro tiempo, ¿cuál es la realidad del ser?, ¿cuál es el sentido de la vida?, ¿por qué hemos de subyugarnos a una moral heredada sin antes someterla a examen?, ¿qué intereses nos dirigen a la integración social por medio de la producción?, ¿por qué resulta tan difícil recuperar la unidad y la armonía en todos los rasgos del ser humano inserto en una sociedad moderna?, ¿qué sentido tiene el gran arte en una sociedad que ya no lo requiere ni lo entiende? Musil propicia una mirada capaz de desvelar el meollo de la realidad gracias a la ironía y a la visión de Ulrich, ambos elementos sirven para dirigir un examen desinteresado hacia todo lo que compone nuestra vida. La novela ofrece a la filosofía, según vemos en este caso, la posibilidad de plantear un supuesto que no difiere en los rasgos esenciales del mundo real. Tal supuesto permite al narrador investigar elementos capitales del hombre y para ello utiliza unos medios muy cercanos a los filosóficos cuando no utiliza directamente algunos juicios de filósofos concretos. Pero lo decisivo para considerar una novela filosófica, como sucede en *El hombre sin atributos*, no sólo estriba en la conceptualización del lenguaje o en el uso del apuro filosófico de cualquier pensador, sino también en la voluntad de plantear al lector una honda reflexión y una serie de cuestiones fundamentales sobre nuestra existencia.

OBRAS CITADAS

ALBALADEJO, Tomás: *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989.

— *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus, 1992.

AZÚA, Félix de: *Diccionario de las artes*, Barcelona, Planeta, 1999.

BAJTIN, M: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

⁴³ J. L. Molinuevo (1998), p. 76.

- BAQUERO GOYANES, Mariano: *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.
- BLANCHOT, Maurice: *Le livre à venir*, París, Gallimard, 1986.
- CASALS, Josep: *Afinidades vienesas. Sujeto, lenguaje, arte*, Barcelona, Anagrama, 2003.
- CIORAN, E. M.: *En las cimas de la desesperación*, Barcelona, Tusquets, 1999.
- CHICO RICO, Francisco: *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Alicante, Universidad de Alicante, 1988.
- GARCÍA BERRIO, Antonio: *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1994.
- GARCIA BERRIO, Antonio y HUERTA CALVO, Javier: *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra, 1992.
- GARCÍA MORENTE, Manuel: *La Filosofía de Henry Bergson*, en *Obras completas*, I [1906-1936], Madrid, Anthropos, 1996.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio: «Sobre el relato interrumpido», *Revista de Literatura*, tomo L, número 100 (1988), pp. 349-385.
— *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996.
- HEGEL, G. W. F.: *Introducción a la estética*, Barcelona, Península, 1973.
- HEIDEGGER, Martin: *Nietzsche*, 2 vols., Barcelona, Destino, 2002.
- HÖLDERLIN, Friedrich: *Antología poética*, Madrid, Cátedra, 2002.
- HORKHEIMER, Max y ADORNO, Th. W.: *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1994.
- MAGRIS, Claudio: *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, Barcelona, Península, 1993.
- MAYORAL, José Antonio: *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994.
- MOLINUEVO, José Luis: *La experiencia estética moderna*, Madrid, Síntesis, 1998.
- MUSIL, Robert: *El hombre sin atributos*, 2 vols., Barcelona, Seix Barral, 2001.
- NOVALIS, R.: *Himnos a la noche. Cánticos espirituales, seguido de Fragmentos*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2001.
- NIETZSCHE, Friedrich: *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, 1998.
- SCHOENTJES, Pierre: *La poética de la ironía*, Madrid, Cátedra, 2003.