

Juan García Ponce: Relato de un parricidio

Jaime Andrés Báez León

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
MAESTRÍA EN LITERATURA
BOGOTÁ, D.C.
AGOSTO DE 2006**

Juan García Ponce: Relato de un parricidio

Jaime Andrés Báez León

*Trabajo de grado presentado como
requisito parcial para optar por el título de
Magister (o Magistra) en Literatura*

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
MAESTRÍA EN LITERATURA
BOGOTÁ, D.C.
AGOSTO DE 2006**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES**

RECTOR DE LA UNIVERSIDAD

Joaquín Sánchez, S.J.

DECANA ACADÉMICA

Consuelo Uribe Mallarino

DECANO DEL MEDIO UNIVERSITARIO

Luis Alfonso Castellanos, S.J.

DIRECTOR DEL DEPARTAMENTO DE LITERATURA

Cristo Rafael Figueroa Sánchez

DIRECTORA DE LA MAESTRÍA EN LITERATURA

Graciela Maglia

DIRECTOR DEL TRABAJO DE GRADO

Carlos Gustavo Jaramillo

La universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por sus alumnos en sus trabajos de tesis; sólo velará por que no se publique nada contrario al Dogma y a la Moral Católica, y por que las tesis no contengan ataques o polémicas puramente personales; antes bien, se vea en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia.

TABLA DE CONTENIDO

	Págs.
INTRODUCCIÓN	8-15
1. Interpretando la teoría de la angustia.	16
1.1 Un lector	16-18
1.2 La angustia de las influencias	18-25
1.2.1 Un problema de la modernidad	25-30
1.2.2 La lucha por la “mala lectura”	25-38
2. Camino al reino milenario	38
2.1 ¿La nada o el absoluto?	38-42
2.2 El lugar de Musil	42-44
2.3 La imposibilidad de la novela	44-46
2.3.1 La secularización	46-57
2.3.2 El problema de la obra de arte en “la época de su reproductibilidad técnica”	57-72
2.4 El reino milenario, el absoluto, “la esencia y su antítesis”	72-88
2.5 Final- Recapitulación y nuevos avances	88-105
3 Crónica de un parricidio	105-123
CONCLUSIONES	123-127
Anexo:	
Musil y Rilke, la búsqueda de la totalidad	128-134
Epilogo	135-144
Bibliografía	145-147

Agradecimientos

A mi familia y mis amigos

Juan García Ponce: relato de un Parricidio

Dejemos de lado su historia, Bartebly; pero permítame suplicarle amistosamente que observe en lo posible las costumbres de esta oficina. Prométame que mañana o pasado ayudará a examinar documentos; prométame que dentro de un par de días se volverá un poco razonable. ¿Verdad, Bartebly?

-Por ahora **prefiero no ser un poco razonable**-fue su mansa y cadavérica respuesta.

Herman Melville, *Bartebly, el escribiente*.

Pongamos que hemos escrito un falso estudio.
Pierre Klossowki, *Nietzsche y el círculo vicioso*.

Introducción

El siguiente texto es un ensayo, en cierto sentido, experimental. La palabra experimental parece estar desgastada en la actualidad, sin embargo, no encuentro otra manera de definir el relato ensayístico que a continuación presento. No es un ensayo a la manera clásica, en el cual se da cuenta de una serie de ideas, hipótesis probables o refutables sobre la base de una experiencia investigativa determinada. En cambio, pretende ser el relato de cómo una voz consciencia llega a la construcción de ese tipo de ensayo. No hay en esta elección un desprecio por la forma clásica del ensayo, y podría argumentarse que tal vez la incapacidad de pensar el problema desde un punto de vista más estable me ha obligado a intentar la respuesta del ensayo-relato¹.

Afortunadamente las novelas “objeto de estudio” *El hombre sin atributos* de Robert Musil (1930-1942) y *Crónica de la intervención* (1982) de Juan García Ponce, son, en sí mismas, “novelas” ensayo y eso tal vez permita que las intenciones del texto se mimeticen mejor con el objeto de estudio. Si el experimento fracasa, si puede argumentarse que lo mismo puede decirse sin la utilización de este estilo, tengo la esperanza de que ese fracaso alumbre en algo los problemas fundamentales que discute el texto. Sin embargo, el lector siempre tiene la última palabra.

Este trabajo es una comparación entre dos textos, aunque curiosamente evada los textos continuamente. Partimos de una hipótesis clara: la influencia (según como la entiende el joven Harold Bloom) es difícil de apreciar: siempre está combinada, nunca se presenta aislada y cuando aparece de manera muy evidente despista, parece una engañifa del escritor. Por eso, más que buscar en las novelas mismas, este trabajo explora en varios niveles la obra ensayística de Juan García Ponce acerca de su precursor Robert Musil para tratar de entender cómo ese material es fundamental para la creación de la novela *Crónica de la intervención*; de manera que la obra del mexicano la entendemos como una lectura y un texto que, en cierto sentido, lucha con la “fuerza” de *El hombre sin atributos*.

El propósito de esta introducción es brindar un telón de fondo a la discusión que se desarrolla a lo largo del texto. Puesto que todo el tiempo hablamos de la relación entre

¹ Para una completa justificación de la forma de escritura de la tesis recomiendo leer el epilogo. También éste brinda herramientas fundamentales para la plena comprensión del texto-relato que compone la tesis.

las dos novelas, conocerlas, al menos de manera general, es necesario para el mejor aprovechamiento del debate que se desarrollará en tres capítulos. En el primero, titulado *Interpretando la teoría de la angustia*, se explorará la teoría de Bloom, particularmente en los elementos que son fundamentales para entender la relación problemática que se quiere plantear entre las obras de Robert Musil y Juan García Ponce. En el segundo capítulo, titulado *Camino al reino milenario*, se desarrollan, teniendo en cuenta las ideas de la teoría de Bloom, los elementos de la lectura que García Ponce hace de Robert Musil. En el tercer capítulo, titulado *Crónica de un parricidio*, se fundirán elementos del primer y el segundo capítulo con una propuesta de lectura de la relación entre las dos novelas.

En cuanto a la síntesis de las dos novelas se debe tener en cuenta que *Crónica de la intervención* es una obra de 1115 páginas (primera edición de Bruguera en 1982) y *El hombre sin atributos* en su edición española (la edición española omite algunos capítulos de los fragmentos póstumos por “considerarlos repetitivos” según Pedro Madrigal, el editor y traductor) tiene 1548 páginas. Esto hace prácticamente ridícula la empresa de brindar un resumen de las dos obras en apenas ocho páginas. De manera que presentaremos algunos de los datos más relevantes de las obras para comprender un poco mejor la discusión.

En *El hombre sin atributos* Ulrich es un personaje que está por los treinta años, matemático de profesión, con experiencia militar; es un tipo atlético y relativamente atractivo. Hastiado de su trabajo ha decidido tomar un año de descanso para preguntarse acerca de su situación en la vida. Ulrich se pregunta por la posibilidad de la vida auténtica y ha renunciado, en parte, a la acción en el mundo porque ha descubierto la artificialidad y la falsedad de la realidad social del hombre moderno. En muchos sentidos Ulrich podría ser considerado el eco de Robert Musil, también matemático y hombre brillante que se doctoró en psicología a los 28 años. La primera parte de la novela funciona como una introducción de los personajes, la presentación de *El hombre sin atributos* y de Kakania. Para muchos lectores Kakania es al imperio Autro-Hungaro lo que Ulrich es a Robert Musil. Ulrich asumió varias tentativas o intentos para llegar a ser un hombre distinguido. La primera de ellas fue en el ejército. Ulrich parece apreciar el orden estricto en el que transcurre la vida militar, pero lentamente llega al hastío “un día hizo una experiencia. Durante un acto social tuvo un pequeño choque con un conocido hacendista; quiso resolver el conflicto con su método de costumbre, pero aprendió que también entre los civiles hay defensores de sus mujeres. El financiero

recurrió al ministro de la Guerra, al que conocía personalmente, y el resultado fue que Ulrich hubo de presentarse ante el coronel, quien le explicó la diferencia que existe entre un archiduque y un simple oficial. Desde aquel día no le agradó la vida militar. . . Cuando lo comprendió, dijo adiós a aquella ingrata carrera en la que había ascendido hasta el grado de teniente, y abandonó el servicio.” (Musil, 39, 2007, I). Luego Ulrich busca salida en su carrera como técnico, sin embargo lentamente también llega el hastío. Aplicaba la razón perfectamente, la conocía, admiraba eso de la técnica, “las matemáticas que se sirven del absurdo para llegar a la realidad”, pero la imposibilidad de esa técnica para modificar *realmente* el mundo se le hace nuevamente patente. Estos fragmentos son más valiosos aún cuando comprendemos que los escribió un ingeniero-sicólogo “Es difícil decir por qué los ingenieros no son como les corresponde. ¿Por qué llevan, por ejemplo, tan frecuentemente un reloj con una cadena que cuelga del bolsillo del chaleco y va hasta el botón más alto describiendo una curva abierta y pendiente, o la dejan festonear la barriga en consonancia ascendente o descendente como si se tratara de una poesía? ¿Por qué les agrada hincar en la corbata broches con dientes de ciervo o pequeñas herraduras? ¿Por qué están contruidos sus trajes como los elementos de su automóvil? ¿Por qué, sobre todo, apenas hablan de otra cosa que su profesión? Y si hablan de otro asunto, ¿Por qué lo hacen de un modo tan rígido, raro, externo, sin correlación, y que no penetra a mayores honduras que la epiglotis?” (Musil, 41, 2007, I). Esta crítica, como varias de las otras que aparecen en la novela, es aplicable a múltiples profesiones de la vida moderna.

El tercer intento, el más importante, implica la utilización de la precisión matemática en el mundo. Con este método Musil va disolviendo lentamente la realidad. Sus descripciones pasan de lo general a lo particular y de vuelta; junto con la ironía, todo el mundo que rodea al hombre sin atributos comienza a disolverse lentamente en un vacío, en una ausencia de sentido. Ulrich va descubriendo poco a poco que no es posible la vida plena, el mundo moderno está lleno sólo de consuelos.

Su padre le escribe preocupado y lo insta a que se una al grupo que se forma para celebrar el “trascendental jubileo septuagenario [del emperador de Kakania] cuyas glorias y preocupaciones serían celebradas con una fastuosidad superior a la del trigésimo aniversario” llamado por el narrador de Musil, para abreviar, “La acción paralela”. La mujer que dirige este salón responde, irónicamente, al nombre de Diotima. Muy distinta del personaje de Platón, esta mujer, cuya belleza es tan grande como su estupidez (son palabras de Juan García Ponce), representa en sí misma la idiotez que

significa la Acción Patriótica. Diotima es la prima de Ulrich y se enamora de Arheim, un millonario empresario, escritor y triunfador en los deportes, el hombre perfecto, el hombre con atributos; capaz de hablar al mismo tiempo de técnicas de inseminación artificial y biología molecular, o de la última moda en vestidos para dama. Ese amor completamente ideal, así como el mismo Arheim, son bañados por la ironía destructora del narrador de Musil; también el conde de Leinsdorf, promotor de la Acción Paralela y el general Von Stumm hombre que sufre profundamente enamorado de la estupidez de Diotima. Los criados de Arheim y Diotima repiten en juego de espejo el romance de sus patrones y de esta manera se degrada aún más el amor ideal entre los personajes.

La vida de Ulrich transcurre entre el vacío de la acción paralela y la visitas que realiza esporádicamente a su amigo de infancia el músico Walter. Walter se cree superior al hombre sin atributos (al punto que le grita a su esposa, que un tipo como Ulrich no es más que nada “nada, nada, nada”) sin embargo, él mismo no puede escribir su obra musical. Siempre se excusa, puesto que pareciera que sólo hasta que su esposa Clarisse, mujer bella y muy inteligente, le dé un hijo él podrá realizar su obra (esto por supuesto es una mentira, Walter está bloqueado, no puede crear). Ulrich le regaló a la esposa de su amigo, en su boda, las obras completas de Nietzsche; su destino en la novela pareciera muy similar al del maestro de Sils Maria. En los borradores de los capítulos sin terminar que Musil dejó, perdía la cordura y terminaba en un manicomio. De ahí que ella se sienta altamente atraída por Mossbrugger y Ulrich. Mossbrugger es el hombre que asesinó a una prostituta después de violarla. Tanto Ulrich como Clarisse se sienten inclinados a favor de Mossbrugger y la novela de hecho lo muestra como un hombre inocente. La inocencia, sin embargo, puede ser aterrizante.

La novela avanza, el mundo y los personajes se van posesionando cada vez más. Musil corroe lentamente todo su mundo. La Acción Paralela aparentemente crece y se dirige a algún sitio, la gente lo ignora pero protesta. El supuesto interés de Arheim, que parecía justificado en su amor por Diotima, se desenmascara cuando algunos de los personajes descubren que el empresario buscaba una posición favorable en un negocio petrolero y por eso participaba en la acción paralela. El general Von Stumm, pese al odio de Diotima, ocupa cada vez más un importante lugar en el evento patriótico. El apoyo de los militares hace que se comience a hablar de compras de armas.

Ulrich, cada vez más, ingresa en el círculo de la soledad y la desolación. Su “relación” con la hija de un Banquero: Gerda, apenas se esboza como posible y termina cuando ésta no es capaz de entregar su cuerpo al hombre sin atributos. Otra mujer es Leona una

corista sexi que Ulrich antes frecuentaba y terminará por quedarse con Arheim. Bonadea, una ninfómana casada que ha tenido desde el comienzo de la novela acercamientos con Ulrich, decide imitar a Diotima para conquistar al hombre sin atributos. Todo es un juego de abalorios -pues Ulrich apenas si se siente atraído por la belleza de su prima- es el anillo de Clarisse que está girando en torno al vacío. No parece existir ninguna solución, en la novela, a la pregunta de Ulrich.

Un día llega una carta de su padre “Te notifico que acabo de fallecer”. Al llegar a su pueblo natal Ulrich se reencuentra con Agathe, su hermana. Después de tanto tiempo separados comienzan a convivir de nuevo y entonces parece abrirse la única puerta de salida en la novela. Al encontrar a su hermana Ulrich parece estar acercándose al final de su pregunta, Agathe es quien puede llevarlo a ese “otro estado”. Sin embargo, a Musil se le acabó la vida antes de terminar la novela. Los hermanos llegan casi a palpar el absoluto (la vida plena), pero el absoluto no puede conservarse. El final de la novela debería ser que Ulrich y Agathe hicieran el amor y, al mismo tiempo, la acción paralela se transforma en la primera guerra mundial. El fin de un mundo, como dice Casals en *Afinidades Vienesas*, las consecuencias del capitalismo tardío, la crisis de la modernidad. Novela del hombre de las posibilidades, no vio el final sino en las posibilidades mismas.

En *Crónica de la intervención* Esteban es un fotógrafo que vive en ciudad de México. Un día su amigo Anselmo, quien se va de viaje a Japón con la ambición de vivir en un templo, llega a su casa acompañado de una mujer atractiva. Es esbelta, tiene la voz ronca, los senos duros y medianos, los labios carnosos. Se cruza de piernas y lo mira todo el tiempo. Esteban siente por momentos que Anselmo le ofrece a Mariana. Mariana ya ha dicho para sacarlos de dudas “Quiero que me cojan todo el día y toda la noche”. Esa noche mientras su amigo Anselmo la penetra ella lo invita a sodomizarla. Luego Esteban se acuesta con ella solo, y no descansa hasta terminar. Ese es el tono, así comienza la crónica. Anselmo viaja y Esteban espera volver a ver a Mariana. Al otro día debe ir al bautizo de los hijos de su primo José Ignacio Gonzaga, un prominente empresario. En el bautizo toma las fotos de Mariana. Es ella misma, él le ha tomado fotos desnuda, no se engaña. Entonces piensa que Mariana está casada con su primo. Pero ahora todos la llaman María Inés.

Fray Alberto da la primera comunión a los niños. Es un hombre espiritual que atraviesa una crisis en su vocación. Conocerá a Esteban y es ya amigo de José Ignacio Gonzaga. Juan García Ponce comienza a tejer los hilos de la novela. Puede disolver lo general en

lo particular como Musil. Su novela presenta en cada capítulo un estilo distinto, puede enfocarse en cualquiera de los personajes. Todos los personajes son importantes.

Conocemos a Evodio, el chofer de María Inés. Evodio parece a la vez vivir y no vivir en este mundo, siempre que piensa en su trabajo se imagina su gorra de chofer. Escucha unas sirenas muy fuertes, desesperantes. María Inés y José Ignacio siempre lo ignoran. Viven demasiado ocupados en su mundo, pendientes de sus dos hijos, sólo algunas veces; llenos de la vida en sociedad. José Ignacio lleva mucho tiempo con María Inés, comienza a comprenderse que no era Mariana.

Mariana busca a Esteban. En ese momento él ya ha entrado a formar parte del festival mundial de la juventud, un evento que correrá paralelo a las olimpiadas de 1968 y que busca celebrarlas y promocionarlas al interior del país; parece buscar muchas cosas, sin embargo es una estupidez dirigida por una bella extranjera (gringa) llamada Berenice Falseblood. Esteban piensa “Es bueno sentirse de antemano parte de una empresa colectiva. Quizás el secreto de la coherencia interna del mundo moderno se encuentra en el hecho de hacer sentir al mayor número posible de individuos desorientados que están contribuyendo a la edificación de una realidad cuyo sentido último se les escapa a todos, pero que terminará aclarándose algún día. Siempre y cuando se tenga en cuenta, sin pensarlo, que ese día no llegará nunca.” (García Ponce, 337, 1982, I).

Esteban conoce en las reuniones a María Inés, se sienten atraídos. José Ignacio también se sentirá atraído por Mariana cuando la conozca. Anselmo escribe desde Japón y le cuenta a su amigo del pasado de la común amante. Parece que Fray Alberto también conoce a Mariana, ha participado en varias orgías con ella; desde la ventana Evodio observa el mundo de la novela. Y a Mariana y a María Inés se las “cogen” una y otra vez, no sólo los hombres conocidos y las posiciones conocidas. En medio del placer Mariana dice cosas como “cuando te cogen no eres nadie, sólo a la persona que están cogiendo y a la que por eso entregan su propio placer”. Mariana y María Inés *son* cuando son poseídas. Esteban y José Ignacio parecen saberlo. Esteban ofrece a Mariana y disfruta con el placer de otros y de ella. Como dice Juan Gabriel Rivas (*Musil y García Ponce. Literatura y crisis de la modernidad*) hay en la novela un doble placer voyerista. Voyerismo en los personajes, voyerismo en el lector. Las páginas avanzan, las parejas se intercambian, la crisis de Fray Alberto se intensifica. Anselmo regresa y de inmediato se incorpora a esta suerte de secta que se ha organizado en torno a la doble figura, casi diosa, presencia del placer Mariana- María Inés. Dice Fray Alberto “¿Quién no puede ver la relación entre la puesta en común del cuerpo propio y la exhibición

escénica, experimentada por una forma de prostitución? ¿La relación entre la exhibición de sí y la necesidad de hacer tangibles o de encarnar incluso realidades visibles? La mujer que se prostituye obedece a una *imagen* como el que busca contacto con ella: eso pertenece al orden de la ficción. . . Pues la necesidad de mostrarse, de exhibirse –por tanto de aparecer- permanece absolutamente inseparable de la manifestación de los dioses en los cultos y los juegos solemnes: le necesidad de *ver* divinidades...” (García Ponce, 667, 1982, II).

Mariana y María Inés son la viva imagen de la seducción, según Jean Baudrillard, es la diosa doble que domina toda la novela “fuerza soberana seductora: <<eclipsa>> cualquier contexto, cualquier voluntad. . . Elude sin tregua todas las relaciones que con seguridad se plantearía en un momento dado de la cuestión de *Verdad*. Las deshace sin esfuerzo. No las niega no las destruye: las hace centellear. Allí reside todo su secreto: en la intermitencia de una presencia.” (Baudrillard, 83, 1987)

El festival mundial de la juventud no parecía gustarle a la juventud a la que era dirigida pues con él también comienzan las protestas de los estudiantes universitarios. Aprovechando que el mundo mira hacia México, por las olimpiadas, intentan obtener una serie de beneficios que, se supone, el gobierno siempre debería entregar. La violencia se apodera del texto. Un grupo de militares entre los que se encuentra uno de los amigos de Evodio, hermano de una de las mujeres del chofer de María Inés, cercan a los universitarios y se inicia una de las matanzas más grandes de la historia contemporánea: la masacre de Tlatelolco. Anselmo y Mariana mueren azarosamente, al unirse a la marcha.

Meses atrás Fray Alberto ya se había suicidado. Francisca y María Elvira Pedrales, amigas de Esteban y activas integrantes del mundo en el festival mundial de la juventud, enloquecen debido a la situación extrema de sus relaciones existenciales y terminan en un manicomio.

También la locura se apodera de Evodio, quien sucumbe a la fuerza de las sirenas y termina asesinando a su patrón José Ignacio Gonzaga. La novela llega a los últimos capítulos. El psicoanalista, doctor Raygadas, había ofrecido antes una hipótesis acerca de lo que él consideraba un caso de doble personalidad en María Inés. Al morir la doble pareciera que el contenido de ese estudio podría hacerse realidad. Esteban ahora recuerda a José Ignacio y María Inés ahora tiene algo de Mariana.

Este es parte del argumento de *Crónica de la intervención* una “novela” en donde aparecen las obsesiones más importantes de Juan García Ponce: lo erótico, principalmente y los temas de la locura, el amor, la identidad y la muerte.

El propósito de este ensayo es contar una batalla de siempre: Edipo contra Layo, Moldred contra Arturo, el hijo contra el padre, *Crónica de la intervención* y *El hombre sin atributos*.

1. Interpretando la teoría de la angustia.

El hombre debe aprender a captar y observar ese fulgor de luz que brilla a través de su mente desde el interior, y no tanto el lustre de un firmamento lleno de bardos y sabios. Y no obstante, hace de lado su pensamiento, sin prestarle atención porque es suyo. En toda obra genial reconocemos nuestros pensamientos rechazados; regresan a nosotros con una cierta majestad enajenada. Las grandes obras no tienen una lección más conmovedora que ésta. Nos enseñan a acatar nuestras impresiones espontáneas con inflexibilidad llena de buen humor, y más aún cuando todo el tumulto de voces está al otro lado. De otro modo, mañana un extraño dirá con sentido común magistral precisamente lo que pensamos y sentimos todo el tiempo, y estaremos obligados a aceptar de otro, con vergüenza, nuestras opiniones.

Emerson, *Self-reliance*

Quando se lee no se aprende algo: se convierte uno en algo.

Goethe

En realidad, cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo. La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico que ofrece al lector para permitir discernir lo que, sin ese libro, no hubiera podido ver en sí mismo. El reconocimiento en sí mismo, por el lector, de lo que el libro dice es la prueba de la verdad de éste, y viceversa, al menos hasta cierto punto, porque la diferencia entre dos textos se puede atribuir, en muchos casos no al autor, sino al lector. Además, el libro puede ser demasiado sabio, demasiado oscuro para el lector sencillo y no ofrecerle más que un cristal borroso con el que no podrá leer. Pero otras particularidades (como la inversión) pueden hacer que el lector tenga que leer de cierta manera para leer bien; el autor no tiene por qué ofenderse, sino que, por el contrario, debe dejar la mayor libertad al lector diciéndole: <<Mire usted mismo si ve mejor con este cristal, con este otro, con aquél.>>

Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*

Un maestro es la conciencia personificada del discípulo: confirma sus dudas, explica su descontento, estimula su deseo de perfeccionarse...

Quien busca problemas, encuentra problemas
Thomas Mann, *Doktor Faustus*

1.1 Un lector

Hay diferentes maneras de leer, tantas como individuos sobre la faz de la tierra. Anatole France solía decir que un libro tiene tantos ejemplares como lectores. Los tratados teóricos de Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss escritos casi 80 años después confirman la misma idea: el lector tiene una forma única de reconstruir el texto, aunque elementos sociales determinen, en parte, esa reconstrucción. En general todo el trabajo que se expone a continuación es esencialmente una manera de leer. Imaginemos un Él, un

lector, a quien van apareciendo los elementos de este análisis. Él tiene unas características específicas determinadas. Dejaremos que se vayan descubriendo a medida que surgen las ideas.

Lo primero para él es la presentación de los autores. Robert Musil nació en Austria en 1880. Alcanzó la fama luego de muerto, a mediados del siglo XX, gracias a su novela *El hombre sin atributos* (*Der Mann ohne Eigenschaften*). Fue un autor bastante particular, trabajó la mitad de su vida en una novela que, al final, renunció a finalizar. Vivía de bonos que sus amigos compraban para financiar su empresa narrativa. Se lamentaba de la fama de otros escritores contemporáneos que habían corrido mejor suerte editorial que él, como Thomas Mann. Con el tiempo la historia ha sabido recompensarlo devolviéndolo al lugar que por derecho le pertenece: el de uno de los más grandes novelistas de todos los tiempos. Cincuenta y dos años después del nacimiento de Musil, cuando Europa está a las puertas de la segunda guerra mundial, nace Juan García Ponce en la provincia de Mérida, Yucatán, en México. El ambiente de las revoluciones mexicanas no es más alentador que el de las guerras europeas. Seis años después Musil sale exiliado hacia Ginebra, presionado por la invasión Nazi. Aún alcanza a trabajar cuatro años más en la novela antes de su muerte.

El mexicano crece y se orienta en las letras. Cuando lee al austríaco siente una profunda impresión. Al madurar como intelectual, García Ponce vive la explosión de la literatura latinoamericana, el fenómeno que se denomina el “Boom”. Los escritores del Boom admiran la novela de vanguardia europea y norteamericana, hay reconocimientos sobre todo a Joyce y a Kafka, pero también a Faulkner y a Hemingway. En menor medida son mencionados Proust, Flaubert o Henry James. En algunos de los textos más representativos de esa época se leen casi los mismos nombres, todos tienen algo en común: en muy pocas ocasiones aparece Robert Musil. Juan García Ponce, tal vez resintiéndose ese olvido, escribe varios textos sobre la novela de Musil. Finalmente los incluye y unifica en un largo ensayo que se convierte en una de las interpretaciones capitales de la obra del austríaco.

Diez años después de terminar el trabajo sobre Musil, García Ponce publica un ensayo sobre el autor francés Pierre Klosowsky. En él se sugiere, por momentos, que Klosowsky va más allá de lo que fue Musil. Y cuatro años después escribe su obra más ambiciosa *Crónica de la intervención*.

Mientras leía la novela de García Ponce, él, como lector, sentía que ésta era similar a un campo de batalla: el mexicano peleando contra Robert Musil, en buena parte ayudado

por Pierre Klosowsky. Pero ¿cómo explicar que una novela pueda ser un campo de batalla entre dos escritores? ¿Qué ventajas o desventajas aparecen al momento de analizar las obras desde su relación con otras obras y autores, dándole un papel protagónico a la lucha de poderes que se suceden entre éstos?

Tendría que regresar en el tiempo y describir una de las causas que lo determinaron como lector, en este caso, su encuentro con la teoría de la angustia de las influencias, de Harold Bloom.

1.2 La angustia de las influencias

Se enfrentó a Bloom en un curso, muy interesante, acerca de las teorías de la poesía moderna. La teoría de Bloom no tiene muchos adeptos y aunque se le reconoce cierta belleza estilística, son muchas las críticas que ha recibido. Él recuerda que, cuando leyó el libro de Bloom *La angustia de las influencias*, sintió de inmediato que esa era la descripción de lo sucedido a todo poeta. No fue el único. No olvida que el curso se dividió de inmediato entre los fanáticos de Bloom y quienes comenzaron a profesarle una profunda aversión. Pasado el tiempo cree que no ha cambiado mucho la situación, las personas que se acercan a la teoría de Bloom reaccionan violentamente o admirativamente, pero nunca hay un término medio, difícilmente hay indiferencia.

Lo que más le gusta de la teoría de Bloom es que es una teoría netamente literaria. No en el sentido de pureza del campo de las ideas que maneja, sino de proceder estilístico. Los elementos de múltiples disciplinas se integran a la teoría como imágenes o metáforas que se transforman antitéticamente, es decir: la teoría misma funciona como un poema severo.

Bloom comienza leyendo *El paraíso perdido* como la historia de todo poeta moderno

Satanás es el poeta moderno, mientras que Dios es su antepasado muerto, pero todavía embarazosamente potente y presente, o, mejor dicho, su poeta ancestral. Adán es el poeta moderno potencialmente fuerte, pero en el momento de su mayor debilidad, cuando todavía no ha encontrado su propia voz. Dios no tiene musa, y no necesita ninguna, puesto que está muerto, manifestándose su creatividad sólo en el tiempo pasado del poema. De los poetas vivos del poema, Satanás tiene el Pecado, Adán tiene a Eva y Milton tiene solamente a su amante interior,

una emanación que llora incesantemente por su pecado [. . .] Satanás es un poeta más fuerte aún que Milton, ha progresado más allá del punto en que tiene que invocar a su musa.²

Para él, como lector, fue muy difícil comprender la comparación que se hacía entre *El paraíso perdido* de Milton y la historia del ciclo de vida de los poetas modernos. Pero una vez entendido que el carácter de Satanás es de rebeldía y de lucha comienza éste a acercarse al escritor moderno. Hay una lucha y una rebeldía contra Dios, que en el caso del escritor moderno es la tradición, usualmente personificada en un autor muerto. Pero no es Satanás cualquier escritor moderno, sólo logra verse como Satanás el escritor que ha dado ya la lucha a muerte contra Dios. Cuando el escritor está comenzando apenas, cuando está en su etapa más débil, se parece mucho más al Adán del *El paraíso perdido*.

Cuando Satanás se desploma se aleja de Dios, cuando el poeta moderno cae, está cayendo, en parte, de sí mismo, porque es él quien con su lectura a dado vida a una forma específica única de ese Dios es decir: su poeta o poetas precursores. Ahora entendía que cuando Juan García Ponce leía a Robert Musil estaba cayendo. Su obra fue testimonio de esa caída, o mejor, tendría que decir que su obra fue la caída misma.

La comparación entre Dios y Satanás refuerza la idea de la lucha, la desesperación, *la angustia* frente a una fuerza todopoderosa como la tradición. En este sentido la teoría de Bloom está construida para oponerse a la de T.S. Eliot.

Entiende, como lector, que la concepción de la tradición de Eliot es fundamental para la crítica del siglo XX. Frente a ella muchos poetas hicieron adaptaciones o conversiones, pero siempre manteniendo las ideas originales. Recuerda haber leído el fragmento fundamental de *La tradición y el talento individual*, un ensayo que Eliot escribió en 1919:

La tradición es una cuestión de importancia mucho mayor. No se la puede heredar, y si se la desea debe obtenerse mediante una enorme labor. Incluye, en primer lugar, el sentido de lo histórico, que pudiéramos considerar casi indispensable para quien desee ser poeta después de los veinticinco años; y ese sentido de lo histórico, no sólo significa percepción de lo pasado, sino de su presencia; el sentido de lo histórico obliga al hombre a no escribir meramente con su

² Harold Bloom. *La angustia de las influencias*. Pág. 30. *El paraíso perdido* es tal vez uno de los más clásicos poemas ingleses, fue escrito por Jhon Milton a comienzos de la ilustración. Narra la caída del hombre en el pecado, es decir la pérdida del estado único, del paraíso terrenal. El poema comienza hablando de Satanás a quien se describe como el más bello y más rebelde de los Ángeles de Dios. Su influjo en el romanticismo es notable. En *A map of misreading* Bloom demuestra que la influencia de Milton se expande por toda la poesía europea moderna. Es conocida la fascinación que la figura de Satanás ejerció sobre los poetas románticos europeos desde Blake hasta Rimbaud.

generación metida en la sangre, sino con la sensación de que la totalidad de la literatura de su país tiene existencia simultánea y crea un orden simultáneo [...].

Ningún poeta, ningún artista de cualquier arte, alcanza por sí solo su significado total. Su importancia, su apreciación es la apreciación de su relación con los poetas y los artistas muertos. No se puede valorarlo por sí solo; para lograr contraste y comparación, es necesario colocarlo entre los muertos [...]

Alguien dijo: “los escritores muertos están lejos de nosotros porque *sabemos* mucho más de ellos.” Justamente. Y ellos son aquello que sabemos.³

La concepción de la tradición de Eliot tuvo una gran acogida entre muchos de los escritores del siglo pasado. Para el autor de *The waste land*, la tradición es un orden simultáneo que se actualiza y abre campo a los escritores nuevos para que se integren a ésta (por supuesto, para lograr que la tradición se abra el escritor debe “ganársela”). El mismo Harold Bloom comenta el pasaje de Eliot de manera muy clara. Lo que Bloom subraya, en las palabras de su precursor, es la ausencia de ansiedad o angustia que siente el poeta frente a la tradición.

Ahora también recuerda, como lector, la concepción de la tradición del poeta español Pedro Salinas. Lector de Eliot, el madrileño comparaba la relación de la tradición con los poetas a la relación entre el hábitat y los seres vivos⁴. Alguna vez le explicaron que para hablar de hábitat se debe tomar en cuenta la combinación de factores bióticos y abióticos. Sin embargo, Salinas no toma el término en el sentido en que lo entienden los biólogos y los ecólogos hoy en día. El término hábitat es utilizado en el sentido en que era usado por los zoólogos a finales del siglo XIX, es decir: el hábitat es “la habitación”, el lugar que permite el mejor desarrollo de determinada especie.

Si la tradición es como el hábitat del poeta entonces éste crece y se desarrolla perfectamente gracias a aquella. Pero en Salinas, por momentos, parece que ni siquiera fuese necesario ganarse la tradición porque ella misma determina el crecimiento del poeta.

Los ejemplos de Eliot y Salinas le demostraban que algunos poetas, de hecho buena parte de los que conocía, creían que su relación con la tradición no era angustiosa o agónica. La imagen del poeta como Satanás pareciera inaplicable sobre estos autores. Pero la verdad siempre oculta sus márgenes; como una ilusión se desvanece

³ *Los vasos rotos*. Fondo de Cultura económica. México D.F. 1986. Págs. 29-30

⁴ Cft. “Jorge Manrique, tradición y originalidad.” En Pedro Salinas *Ensayos completos*. Taurus. Tomo I. Madrid.1983.

continuamente entre la voluntad de poder de los hombres. Tanto Eliot como Salinas, hablando de escritores particulares, encontraban las evidencias de que la relación con la tradición no era tan armoniosa como creían. Estas pruebas no vulneraron sus puntos de vista “oficiales”, pero debieron recordarles que, muy en el fondo, ellos también habían sentido cierta forma de angustia de las influencias, cierta ansiedad ante la caída que se sufre con respecto al precursor.

En cuanto al concepto de la tradición en Eliot, Bloom comenta:

En este caso, la ficción idealizada por Eliot es esa visión de un “orden simultáneo” que libera al tiempo literario de la carga de ansiedad que es, siempre, elemento constitutivo de cualquier otra versión de temporalidad. Pero, como gran retórico que era, Eliot nos engañaba. No podía estarse engañando a sí mismo. En el número de julio de 1919 de *The Egoist* redactó una reseña breve pero notable, unas cuantas semanas antes de escribir “La tradición y el talento individual”. Esta reseña, nunca reimpresa, se llamaba “Reflexiones sobre la poesía contemporánea”, y trata claramente de un trío mal avenida: Herbert Read, Tristan Tzara y Conrad Aiken. Pero lo importante en ella son los dos primeros párrafos, en total desacuerdo con el punto de vista oficial de Eliot respecto a la tradición y el talento individual. (Bloom, 1986, 30)

De esos dos párrafos estos fragmentos pueden ser fundamentales:

No es cierto que el desarrollo de un escritor esté en función de su desarrollo como hombre, pero sí cabe decir que se da una analogía estrecha entre el tipo de experiencias que permiten el desarrollo del hombre y el tipo de experiencias que permiten el desarrollo del escritor. La experiencia de vida puede dejar dormido el embrión literario, y el progreso del desarrollo literario puede darse, en grado considerable, en un alma que la vida no ha podido madurar. Sin embargo, experiencias similares sirven de alimento a ambos. En un escritor hay un tipo de estímulo mucho más importante que el de admirar a otro escritor. Lo más común es que la admiración lleve a la imitación; muy rara vez permanecemos largo tiempo inconscientes de esa imitación, y la conciencia de nuestra deuda desemboca de modo natural en odio hacia el objeto imitado. Si ante un escritor mantenemos ese otro tipo de relación del que hablo, no lo imitamos; y aunque sea igual al riesgo de vernos acusados de eso, nada nos perturba el cargo. Esa relación es una sensación de afinidad profunda o, más bien, de peculiar intimidad personal con otro, probablemente un autor muerto. [. . .] Esa intimidad imperativa hace surgir por primera vez una confianza real, incommovible: que se posee ese conocimiento secreto, esa intimidad, con el muerto, que tras unos cuantos o muchos años o siglos aparece con este derecho indudable a la distinción; quien penetre de inmediato los gruesos y polvorosos circunquiloquios que rodean su reputación es el único con derecho a llamarse su amigo: es algo más que un mero incentivo. Es motivo de crecimiento, como lo son las relaciones personales en la vida. Al igual que los

contactos íntimos y personales en la vida, podrá desaparecer y probablemente desaparecerá, pero será imborrable.

La utilidad de tal pasión es variada. Por una parte, nos libra de la admiración forzada, de entregarnos a ciertos escritores simplemente porque son grandes. Nunca nos sentimos a gusto con quienes son, para nosotros, meramente grandes. No somos lo bastante grandes para ello; es probable que ni siquiera un hombre de cada generación sea lo bastante grande para intimar con Shakespeare. La admiración por los grandes es tan solo una especie de disciplina que nos mantiene en orden, un esnobismo necesario para recordarnos nuestro lugar. [...]. (Bloom, 1986, Págs. 30-32)

Mientras leía estos reglones trazaba una línea sobre las palabras que evidenciaban la presencia de la angustia; así comprendía como lector los comentarios de Bloom al fragmento, que eran definitivos. El crítico norteamericano destaca el lenguaje utilizado por Eliot para referirse a la tradición. Éste está lejos de afirmar la existencia de un “orden simultáneo que desafía la temporalidad”. Los términos que utiliza Eliot son más cercanos a la concepción del poeta como Satanás desafiante de su tradición. “La admiración se convierte en odio”, “no somos lo bastante grandes para los grandes”, estas frases hacen patente la caída, rompen con esa idea de relación armoniosa entre el poeta y la tradición que habrá de formar lo.

Podría preguntarse ahora, como lector, si el trabajo de la tradición es sólo formar al poeta. Desde el ángulo que ofrece Bloom, esa formación es en parte deformación, pues el poeta que descubre a su precursor empieza a caer y a alejarse de lo que creía su existencia porque ahora es la existencia de su precursor. Como consecuencia debe buscar la suya propia, evitando repetir a su amado y temido precursor, que es quien lo ha formado y le ha dado su conciencia de existencia como poeta.⁵

Pero el caso de Salinas también ofrece un ejemplo de la ambivalencia de la concepción de la tradición por parte de los poetas. Aunque para Salinas la tradición era oficialmente concebida en términos muy similares a los de Eliot, es decir: una continuidad que se presentaba como la habitación del poeta y que favorecía su desarrollo, sus comentarios sobre ciertos autores, particularmente los autores posteriores al romanticismo, sugieren una relación más problemática. Este es el caso de don Miguel de Unamuno:

Este ¿es un libro? Más bien, una lectura, registrada, apuntada en cada una de sus palpitaciones. Y una lectura hecha con toda el alma, con toda la pasión y la inteligencia y las luces del saber y los misterios del ignorar, con toda la humanidad de un hombre de carne y hueso, con su capacidad de error y de atino, con lo mejor de su bien y de su mal. Porque el libro tiene algo de adoración,

⁵ Volveremos sobre estas ideas a lo largo de todo el primer capítulo.

de rendimiento y culto a lo superior, y, también, sus entreliños de envidia. Un Miguel envidia a otro el haber escrito el libro que él hubiera querido escribir. Y le vuelve a escribir, a su manera, enmendándole la plana a su creador, motejándole de incomprendido; ciego, magníficamente ciego de envidia creadora y fecunda. Llamar a ese libro comentario, glosa, explicación, de *Don Quijote de la Mancha* es andarse por las ramas. Ya lo dijo Unamuno: Vida, así lo llamo él. (Salinas, 1995, 186)

Él sabía que Salinas intuía perfectamente cómo Unamuno era uno de esos claros ejemplos de relación angustiosa con la tradición. Precisamente para él, como lector, Unamuno es uno de los ejemplos paradigmáticos de la angustia de las influencias. Basta con revisar sus obras *Niebla*, *Vida de don Quijote y Sancho*, *Tres novelas ejemplares*, incluso el destino le dio a Unamuno el mismo nombre de su precursor.

Empezaba a comprender que aunque algunos poetas sugieren en sus ensayos que la tradición no es angustiosa la verdad es que casi siempre lo es, sobre todo en el caso del escritor moderno. El peso de la tradición es demasiado. Incluso Bloom sugiere que este peso terminará por destruir la poesía “La muerte de la poesía no será acelerada por las tristes meditaciones de ningún lector, pero parece justo pensar que la poesía de nuestra tradición, cuando muera, ha de morir por su propia mano, asesinada por su propia fuerza pasada. Una de las angustias implícitas de este libro es la de que el romanticismo, a pesar de todas sus glorias, ha podido haber sido una vasta tragedia visionaria, la empresa auto derrotada no de un Prometeo, sino de un Edipo ciego que no pudo ver que la Esfinge era su Musa” (Bloom, 1977, 19).

Pero él no creía en la muerte de la poesía, o por lo menos, no quería creerlo. Como lector de Bloom, prefería pensar que siempre habrá poetas lo suficientemente fuertes como para afrontar el reto de la angustia y superarla en su obra, como le sucedió a Juan García Ponce o al mismo Miguel de Unamuno. Es imposible renunciar al reto de la superación una vez comienza la caída, porque para el poeta verdadero renunciar a su obra es renunciar a su existencia. Si su obra repite la del precursor es absorbido por éste y no existe por sí mismo. Cuando cae arrojado por su reconocimiento del precursor cae al enigma de sí mismo.

No es posible escoger el precursor. El precursor mismo es una figura compuesta

Milton, a pesar de toda su fuerza, tuvo sin embargo que luchar, sutil y crucialmente, con un precursor de primer orden que era Spencer, y esa lucha formó y deformó a Milton. Coleridge, efebato de Milton y después de Wordsworth, se habría alegrado de haber encontrado su Marlowe

Cae eternamente
Cae al fondo del infinito
Cae al fondo del tiempo
Cae al fondo de ti mismo
Cae lo más bajo que se pueda caer
Cae sin vértigo [. . .] (Paz, Villaurrutía Comp. 230, 1988)

1.2.1 Un problema de la Modernidad

El hombre genial del renacimiento trajo consigo la idea de originalidad pero ésta no se volvió importante sino hasta después de la ilustración. La idea de “lo original”, así como la configuración del sujeto moderno por parte de la ilustración, hacen surgir la angustia de las influencias. Hubo un tiempo en que los poetas entraban en la tradición y se abastecían sin sentir ninguna culpabilidad. También es cierto que algunos poetas mostraron su angustia de las influencias antes de este período, pero esta angustia no era central en la creación de sus obras

Enfrentado a la carga de haber llegado tarde, Wordsworth interioriza de modo tan radical, que concluye la tradición poética que, puede decirse, abarcó de Homero a Goethe, e inicia en su lugar otra en que los temas externos son meramente ilusorios. No creo ya que esa poesía atemática inventara la ansiedad de la influencia, esencial en Eurípides cuando se enfrenta a Esquilo o en Petrarca cuando sueña con Dante. Pero Wordsworth pone en primer plano esta ansia que, hasta llegar a nuestros contemporáneos, parece el elemento de mayor presencia en la sobre determinación del lenguaje poético y en la indeterminación del sentido poético. (Bloom, 1986, 26)

Wordsworth, como el primer gran poeta del romanticismo inglés, es quien lleva al primer plano la cuestión de la influencia. Pero él, como lector no inglés de Bloom, podía pensar en otras figuras que juegan un papel similar al de Wordsworth, tales como Leopardi en Italia, Stendhal y Hugo en Francia, Cervantes en España, Whitman en Norteamérica o el Pombo de *Hora de tinieblas* en Colombia.

Lo importante ahora era entender que, en general, después del romanticismo, los escritores están más obsesionados por sus precursores y por superarlos que antes de éste. En el primer libro de Bloom sobre el tema, que fue publicado en 1973, el crítico norteamericano rechazaba la angustia antes de la modernidad. Pero en el libro de 1986 acepta la existencia de la angustia, aunque ésta no se ubique en un primer plano.

El lector recordaba un gran ejemplo para explicar estas ideas de Bloom acerca de la prioridad de la angustia en la época moderna. Se trata de Feliciano de Silva, autor de quien gusta mucho a pesar de ser prácticamente un desconocido fuera de los círculos de medievalistas españoles. Este autor le sirve como ninguno para explicar la actitud del escritor antes de la ilustración, según las propuestas de Bloom.

Escuchó en una clase que Feliciano fue famoso por escribir la continuación de las obras más destacadas de la baja Edad Media española. Se dice que ha sido el más grande continuador en la lengua española, y tal vez lo sea en virtud de la época que vivió.

Todavía recordaba lo mucho que se había reído leyendo *La segunda Celestina*. Como se sabe, Fernando de Rojas escribió una obra maestra de la literatura española que se conoce como *La celestina*. La obra parece haber circulado aproximadamente desde 1499 con el nombre de *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea* y al parecer fue escrita (reelaborada de otro autor, como suele suceder en la Edad Media) por el Bachiller⁸ Fernando de Rojas. La obra desarrolla varios problemas pero lo interesante es que en ella, al igual que en el *Amadis de Gaula*, el autor parte de una tradición para fundar lo nuevo.

Cerca de treinta años después aparece *La segunda Celestina* de Feliciano de Silva. Feliciano no tiene ningún inconveniente en afirmar que la muerte de la Celestina, en la primera parte de la obra de Rojas, era mentira. Así la revive y la pone a actuar en nuevas situaciones, generando una divertida variante de la obra de Rojas. En la introducción (Carta proemial), tan común a todos los textos de la época, el autor no muestra ninguna inquietud por la cuestión de lo original. De hecho Feliciano está más preocupado de salvar su obra de los preceptistas morales. Se preocupa por justificar las “inmoralidades” que puedan aparecer en el texto:

Muchos de los antiguos escritores escribieron, muy excelente señor, y en diversas formas, para por diversas maneras poder aprovechar a los lectores. Entre los cuales autores, los cómicos y ordenadores de comedias fueron muy acetos comúnmente a todos; y a mi ver es una buena manera de escribir, porque, como ya los hombres tengan el gusto tan dañado para recibir virtudes, trae mucho aparejo traer cubierto de oro de burlas y cosas aplazibles al acíbar que todos reciben en la verdad, en las cosas de que se puede sacar provecho. [. . .] Y a mí, pareciéndome

⁸ “No hay que confundir el grado de bachiller en la Universidad antigua con el primer grado que se concede en las universidades modernas. Para conseguir el bachillerato en derecho en Salamanca se precisaba un total de nueve o diez años de estudio. Hacía finales de ellos, el aspirante al bachillerato tenía que participar un año o dos en tareas docentes dentro de la facultad.” Peter Russell. *La celestina comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Clásicos Castalia. Madrid. 1991. Pág. 33. Los datos que se incluyen sobre *La celestina* se extraen todos de la soberbia introducción de 172 páginas que este autor neocelandés ofrece en la edición citada de la obra de Rojas.

que debaxo deste estilo podría más hazer ver la virtud enxerida en tal representación, esta segunda comedia de Celestina escriví, y a vuestra señoría la enderecé. (Feliciano de Silva, 1988, 101-102)⁹.

Lo que más le había impresionado de esa introducción era la tranquilidad con la que Feliciano olvidaba a Rojas. Feliciano estaba concentrado en justificar las posibles faltas que su obra podía cometer frente a la preceptiva de su tiempo. Para el autor de la *Segunda Celestina* Rojas era, tanto como él, un reelaborador de una tradición, un hombre que toma los materiales y los usa sin gran culpabilidad. El poder que determina (¿somete?) este discurso no está en el autor anterior: Rojas; el poder contra el que se reacciona es el de la preceptiva que podría considerar la obra de Feliciano de Silva inmoral. Una frase de la carta dedicatoria de la edición veneciana de *La segunda Celestina*, que reemplaza la “carta proemial” es evidente en la consideración del autor hacia su obra “che facendo io imprimere la ingeniosa e docta resurrectione di Celestina: cosa nova: e delectevole” (Feliciano de Silva, 1988, 107).

Cuando él pensaba en esas frases de Feliciano entendía lo que significaba la angustia. Un autor moderno de los más fuertes difícilmente pensaría una obra como la de Feliciano en términos de “ingeniosa, docta, cosa nueva y deleitable”. Pero, en efecto, Feliciano pensaba que sus obras eran “cosa nova”.

Pese a eso, después de leer la *Segunda Celestina* y el *Florisel de Niquea*, ambas continuaciones de obras hechas por Feliciano, el lector ha concluido que incluso en el autor medieval hay aportes y relecturas de los textos que continúa. Lo que de ninguna manera hay en Feliciano es preocupación por las influencias. Los autores anteriores son guías, pero a partir de ellos puede crearse una nueva historia con la “receta del éxito” y llegar a una obra “docta, ingeniosa, deleitable y nueva”. Por supuesto cuando habla de “receta del éxito” lo pone en términos del capitalismo moderno. En verdad la receta del éxito para un escritor de la época de Feliciano, estaba en sortear de manera apropiada la dura preceptiva que exigía cuentas a los escritores del siglo XVI español.

Este ejemplo de Feliciano hacía más fuerte la creencia del lector en la afirmación de Bloom acerca de la existencia de una angustia que surge cuando se habla de originalidad y, desde ese momento, el escritor no puede tomar de la tradición sin sentir que tomar le hace perder, en parte, su personalidad. Cuando Bloom habla de Shakespeare, en estos primeros libros, lo considera superior a otros escritores de lengua inglesa porque borra a

⁹ *La segunda celestina*. Ed. Consolación Baranda. Madrid. Cátedra. 1988.

sus precursores. Es decir, Shakespeare es superior a Marlowe quien fue su padre poético. Pero lo mismo sucede con Cervantes, quien borra a Feliciano de Silva que, pese a todo, es uno de sus precursores. La prosa más divertida de Cervantes en *Don Quijote* tiene ecos de las situaciones graciosas que suceden en las obras de Feliciano de Silva. Sin embargo, el padre de la novela española leyó a Feliciano en la dirección de la preceptiva literaria de su tiempo; más que eso, Cervantes “superó” en muchos sentidos a Feliciano y el resultado fue la primera gran novela de nuestra historia, en la cual, rinde un homenaje divertido a su precursor incluyendo parodias de su estilo en *Don Quijote*: “porque la claridad de su prosa [la de Feliciano] y aquellas intrincadas razones cuyas le parecían de perlas, y más cuando llegaba a leer aquellos requiebros y cartas de desafíos, donde en muchas partes se hallaba escrito: *la razón de la sinrazón que a mi razón se hace, de tal manera mi razón enflaquece, que con razón me quejo de la vuestra fermosura*. Y también cuando leía [...] *los altos cielos de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican, y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza*” (Cervantes, 1999, 98).

Cervantes absorbió de tal manera a su precursor, que hoy, varios siglos después de escritas las novelas, las palabras más conocidas de Feliciano de Silva son las escritas como parodia por Cervantes.

El mismo incidente de la continuación de Avellaneda y las respuestas que a esta continuación se hacen en la segunda parte de *Don Quijote* nos muestra el triunfo de la originalidad justo al comienzo de la época moderna. Los grandes medievalistas españoles, Martin de Riquer, Stephen Gilman, Riley, se han referido en distintos lugares a las interesantes relaciones entre el *Quijote* apócrifo y la obra de Cervantes. Sin embargo, la conclusión definitiva siempre es la misma: al incluir en su ficción la ficción de Avellaneda, Cervantes destruye por completo la obra apócrifa. Sobre la tumba de Alonso Quijano se tiende el nuevo mandamiento de la originalidad que debe seguir el escritor moderno. Dice Cide Hamete:

Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió, o se ha de atrever, a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros ni asunto de su resfriado ingenio. (Cervantes, 1999, II, 578)

¹⁰.

¹⁰Todos los subrayados de las obras son del autor de la tesis.

Por contraste, hoy en día siguen existiendo escritores como Feliciano o Avellaneda¹¹. Pero hay una diferencia. Ya, en esta época, el gesto de Feliciano se carga de una actitud propia de los medios de manejo del mercado. Recordaba, por ejemplo, lo que sucedió con *Cien años de Soledad*.

Valga el ejemplo como muestra de ambivalencia edípica, explicable tal vez sólo por la fuerte, traumática impresión que el deslumbrante éxito de *Cien años de soledad* – cuya publicación marcó la entrada del Boom en Colombia, con el consecuente reclutamiento de un público lector – produjo en varios de los jóvenes novelistas; en efecto, entre 1970 y 1975 aparecieron varias novelas escritas a la sombra de *Cien años de Soledad* (1970, *Los cortejos del diablo*, de German Espinosa; 1972, *La tara del Papa*, 1973 *Dadeiba*; 1974, *El bazar de los idiotas*, las tres de Alvarez Gardeazábal; 1975 *Breve historia de todas las cosas*, de Aguilera Garramuño, novela en cuya contraportada se puede leer que <<Aguilera Garramuño no es un pseudónimo utilizado por García Márquez para escribir una novela más divertida que *Cien años de soledad*>>), el éxito de las cuales abunda en la idea de un público consumidor cuyos gustos han terminado por imponerse tanto en la conciencia de los jóvenes novelistas como en la de una crítica incapaz de hacer otra cosa que vitorear las nuevas revelaciones. (Cano Gaviria, 1993, 360)

Dentro de los escritores cobijados bajo el círculo de *Cien años de soledad*, tal vez el único que el lector le discutiría a Cano Gaviria es Germán Espinosa. Creía que el proceso de Espinosa es relativamente independiente con respecto al de García Márquez, y sólo *Los cortejos del diablo* tiene ciertas alusiones a exageraciones típicas de García Márquez. Pero los demás autores (y eso que Cano se limita sólo a los seguidores de García Márquez en Colombia, a excepción de Aguilera Garramuño) quedan completamente encerrados en la obra del costeño, o caribeño, según la nueva onda de estudios regionales. Lo cierto es que el comercio aprovecha esa similitud, como sucedió con Aguilera Garramuño, para vender mejor las novelas. Pero el autor, en verdad, termina disuelto, incluido en una serie de autores imitadores.

En el libro de Seymour Menton: *Novela colombiana, planetas y satélites*, él había leído un intento por rescatar la novela de Aguilera Garramuño. Menton se esforzaba por demostrar la fuerza propia de Aguilera Garramuño frente a García Márquez. Pero el

¹¹ Avellaneda no era necesariamente un mal escritor (aunque consideramos que Cervantes es superior en su segunda parte a casi cualquier escritor de la lengua española que haya existido). Las hipótesis de su identidad no nos conciernen en este ensayo, pero vale decir que dentro de estas hipótesis se han barajado los nombres de autores como Lope de Vega.

ensayo sólo logra evidenciar lo “divertida” que es la novela y concluye con una frase que, de todas formas, termina dándole la razón a Cano Gaviria

paradójico es el título *Breve historia de todas las cosas*. Paradójico también es el hecho de que San Isidro de El general, Costa Rica, Centroamérica, se convierta, al igual que Macondo, en el prototipo de cualquier pueblo latinoamericano. Por lo tanto, no tiene sentido que los astrónomos colombianos sigan desconociendo la obra por su ambiente extranjero. Aunque no tenga las dimensiones universales y trascendentes de *Cien años de soledad*, la novela de Aguilera Garramuño es de mayor magnitud que todos los otros satélites Macondinos de la última década. (Menton, 1978, 356.)

En resumen, según él lo había entendido, la novela de Aguilera Garramuño, para Menton (uno de sus pocos defensores) es como *Cien años de soledad* sin las dimensiones “universales y trascendentes”. Es decir: una novela divertida y humorística pero carente de lo que hace tan intensa la visión de la realidad que ofrece *Cien años de soledad* esa poderosa fusión -y conflicto- entre el transcurrir del tiempo y el devenir de la existencia. Le faltan a la novela de Garramuño todos esos elementos que tanto tiempo estuvo elaborando García Márquez para superar la angustia que le generaban sus precursores más definitivos, Faulkner, Hemingway y Kafka.¹²

1.2.2 La lucha por la “mala lectura”

La primera vez que el lector dio con la idea de que un poeta fuerte siempre lee mal a otro poeta fuerte quedó desconcertado. Hasta ahora, por lo que había aprendido de Bloom, entendía que su teoría se presentaba como una gran destrucción de las ideas más comunes que se venden al hablar de los poetas, la poesía y la lectura. La lectura no es un acto desinteresado, la poesía es en parte producto de una lucha de fuerzas, la relación de los poetas con la tradición, por lo menos de los poetas modernos, es una relación conflictiva¹³. Pero ahora la idea de la mala lectura venía a completar el cuadro.

Lo primero que debía tratar de entender era el término “malo”. En inglés el término utilizado por Bloom es “Misreading” no bad reading o false reading. Aunque Misreading significa en cierto sentido mala lectura, esta maldad implica una cierta “mala interpretación” o mejor: una interpretación desviada. Este último término le

¹² Por supuesto otras lecturas de la obra de García Márquez son valiosas y posibles.

¹³ Octavio Paz, en un estudio escrito en una época cercana a la formulación de la teoría de Bloom, definió la tradición moderna como la tradición de la ruptura. Cft. *Los hijos del limo*.

gustaba más porque no tenía tantas implicaciones significativas en español como malo o mala ¿Existe una buena interpretación, una buena lectura? Paradójicamente la “buena lectura” sería la lectura no creadora. Bloom jamás afirma que exista una buena lectura, pero sus detractores, entre ellos Claudio Guillen, atribuyen al término de la mala lectura la existencia casi fantasmática de una buena lectura, que sería una lectura dirigida con ciertas premisas y que resultaría la mejor y única lectura posible de un texto. Pero aquí, como le pasaba a muchos de los enemigos de Bloom, Guillen estaba luchando contra una concepción de la lectura muy distinta a la que en realidad Bloom propone.

Para Bloom lo que existe primordialmente en los textos es la voluntad de poder. Cuando un lector se enfrenta a un texto dotado de un tremendo poder como el de Kafka, por ejemplo, tiene la opción de dejarse llevar por ese poder o reaccionar. Si su reacción es lo suficientemente fuerte comienza a presionar en otra dirección y esa es la base de la mala lectura. El poeta verdaderamente fuerte tiene que oponer su fuerza a la del precursor para que su obra comience a vivir.

De hecho, por lo descrito anteriormente, piensa si acaso la “mala lectura” de Bloom corresponde a la lectura tal y como la entendían Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss¹⁴. De hecho el mismo Bloom se lo pregunta varias veces “La mayoría de las llamadas interpretaciones “exactas” de la poesía son peores que errores; quizás sean solamente lecturas erróneas más o menos creadoras, ya que, ¿no es cada lectura necesariamente un *Clinamen*?” (Bloom, 1977, 54)

Clinamen es el nombre que recibe la mala lectura en la teoría de Bloom. Este nombre nos explica que se mantenga el término “mala lectura” (Misreading). El desvío interpretativo del poeta es un desvío en la caída que sufre con respecto a su(s) precursor(es). Mientras cae, como Satanás, el poeta piensa que un movimiento pequeño en un punto del aire cambiará completamente la dirección en la cual lo ha enviado el precursor al infierno de la tradición. En ese momento el poeta efebo construye su obra como un desvío brusco de la obra de su precursor.

Clinamen, que es la mala lectura o mala interpretación poética propiamente dicha. Tomo la palabra de Lucrecio, en cuya obra significa un “desvío” brusco de los átomos con el objeto de

¹⁴ Cft. Capítulo seis del ya clásico libro de Jauss *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus. Madrid. 1986. Pág. 117-159. Este capítulo está dedicado a la Aisthesis, es decir: el aspecto receptivo de la experiencia estética. La diferencia entre las concepciones de lectura y recepción de Jauss y Bloom son múltiples y muy conflictivas, pero se asemejan en que tratan de darle un papel mucho más protagonista al lector. De cualquier manera la comparación de las teorías de la escuela de Constanza sobre la lectura con las de Bloom necesitarían un estudio por extenso. El propósito inicial es interpretar y presentar la teoría de Bloom, más que debatirla buscamos ponerla en contraste con otras teorías contemporáneas. Bloom mismo recuerda que todo escritor es también *más* que un buen lector.

hacer posible el cambio en el universo. Un poeta se desvía bruscamente de su precursor leyendo el poema de éste de tal modo que ejecuta un *clinamen* con respecto a él. Esto aparece como un movimiento correctivo en su propio poema, lo cual implica que el poema precursor llegó hasta cierto punto de manera exacta, pero habría debido desviarse precisamente en la dirección hacia la que se mueve el nuevo poema. (Bloom, 1977, 23)

Los poetas fuertes deben desviarse de su precursor y lo consiguen mediante el *clinamen* que es el movimiento esencial de revisionismo. Muchas obras literarias son *clinamen* de otras obras. Lo mejor para explicar esta idea es acudir a un ejemplo, y el lector, cuando vio este fragmento, pensó en una de las novelas que más lo habían impactado en toda su vida. *Moby Dick* es necesariamente un *Clinamen* del libro de Jonas en el antiguo testamento. Jonas se convierte en un Satanás Miltoniano que busca a la ballena que representa el poder divino, su nombre es ahora capitán Ahab. Así *Moby Dick* se convierte en una lectura de *El Paraíso perdido* y el antiguo testamento. Pero Melville fue tan grandioso que incluso osó luchar también contra Shakespeare en la misma novela. De ahí que los diálogos y las escenas de la obra recuerden todo el tiempo el mundo de Shakespeare. *Moby Dick* es, para él, la novela inglesa fundamental del romanticismo. Esto sucede porque Melville decide enfrentarse en ella, al querubín triple de Milton; Shakespeare y el antiguo testamento que fueron fundamentales en el rescate de los románticos a principios del siglo XIX. Esta era para él, una síntesis conflictiva de lo que significa leer la literatura a través de las influencias o la cadena de la mala lectura. Por supuesto habría que ampliar y extender el análisis, y, para eso, tenía a Juan García Ponce en la sala de espera.

No es casualidad que algunos de los grandes luchadores contra la angustia de las influencias hayan sufrido de ceguera: Milton, Emerson o Borges. Su ceguera recuerda la ceguera que todo poeta sufre con respecto a su precursor, ceguera benéfica porque protege su originalidad y obliga la mala lectura. Pero si estos grandes precursores fueron ciegos, lo fueron también como Edipo, figura perfecta para representar al poeta fuerte.

Aún si el *Clinamen* es la forma paradigmática de la mala lectura, no es la única manera en la que un poeta enfrenta a su precursor. También propone Bloom el término *Tésera* “que es completamiento y antítesis. [. . .] Un poeta antitéticamente “completa” a su precursor al leer el poema-padre conservando sus términos, pero logrando otro significado, como si el precursor no hubiera ido lo suficientemente lejos” (Bloom, 1977, 23).

¿Cómo podía entender que un poeta “completa” a su precursor? En el capítulo correspondiente a la *Tésera*, Bloom comienza hablando de los grandes negadores de la influencia. Mientras leía no entendía hacia donde se dirigía Bloom. Pensaba: ¿Qué clase de autor comienza un capítulo citando a todos los autores que niegan su teoría? Pero nuevamente se trata de un paso obligado para la metaforización de Bloom. Su teoría se hace más freudiana y nietzscheana.

Goethe es para Bloom uno de los más grandes negadores de las influencias:

¿Acaso los logros de los predecesores y contemporáneos de un poeta no le pertenecen? ¿Por qué no debería atreverse a coger las flores donde las encuentra? Sólo haciendo que las riquezas de los demás se vuelvan nuestras podemos darle algo grande al mundo. [. . .] Se habla muchísimo acerca de la originalidad, pero ¿qué significa? Tan pronto como nacemos, el mundo empieza a influir en nosotros y la cosa sigue hasta que morimos. Y, de todos modos, ¿qué podemos realmente llamar nuestro, salvo la energía, la fuerza y la voluntad? Pero me siento impelido a murmurar, al leer esto, que, para un poeta, la angustia de la influencia tiene precisamente que ver con la energía, la fuerza y la voluntad. ¿Se trata de cosas propias o de las emanaciones de otro, del precursor? (Bloom, 1977, 65)

Con esta cita se regresaba a la idea de la fuerza. La energía y la voluntad del efebo se juegan siempre frente al precursor. Por otra parte, de su lectura de Salinas y de Eliot, recordaba que no había que creerles a los poetas completamente cuando negaban la angustia de las influencias. De hecho podría comenzar una división histórica entre los poetas que aceptaron la angustia y aquellos que la negaron durante toda su vida. Pero, por ahora, es mejor continuar en el camino de la *tésera* y Goethe.

Para Bloom, Goethe podría ser considerado como el abuelo de Nietzsche así como Schopenhauer debería ser llamado su padre. De ahí que Nietzsche haya sido otro de los más grandes negadores de las influencias. Pero lo interesante es que Bloom demuestra que la teoría misma de la angustia aprende mucho más de sus negadores que de quienes la aceptaron. Eso es exactamente lo que sucede con Nietzsche. Su negación de la angustia pasa por su odio hacia Hegel y la filosofía de la historia, de éste mismo autor.

La creencia de que uno ha llegado tarde al mundo es, de todos modos, dañina y degradante; pero debe aparecer tremenda y devastadora cuando eleva a nuestro rezagado a la divinidad, gracias a un diestro movimiento de la rueda, como verdadero significado y objeto de toda creación pasada, y cuando su consciente miseria es colocada en alto como perfección de la historia del mundo. (Bloom, 1977, 68)

Bloom es consciente del odio hacía Hegel que respira el fragmento (él, por su parte, sonríe cuando piensa que la miseria de Hegel, el rezagado, fue colocada como perfección de la historia del mundo en cierto momento de la filosofía¹⁵). Esta mentira que denuncia Nietzsche, es decir: hemos llegado tarde al mundo, se convierte, en el pensamiento de Hegel en la promesa de la realización de la historia. Se da vuelta a la rueda y quien, al parecer, había llegado tarde se convierte con su “consiente miseria” en el punto más alto de la realización de la historia.

Pero más allá de la discusión filosófica, o, como él diría, precisamente dentro de la discusión filosófica, lo que Bloom lee es la angustia de la influencia de Nietzsche. Este fragmento es una muy buena descripción de lo que sucede con el efebo y el precursor. El efebo cree que ha llegado tarde porque antes de él está su precursor quien ya ha cumplido con la obra, pero esa miseria termina “colocada en alto como perfección de la historia del mundo”. Podría argumentarse que es nocivo utilizar los argumentos de Nietzsche contra Hegel en contra del propio pensamiento de Nietzsche, pero como muy bien cita Bloom: “‘estoy convencido’ Nos dice sabiamente Lichtenberg ‘de que una persona no sólo se ama a sí misma en las demás, sino que también se odia a sí misma en las demás’” (Bloom, 1977, 68).

Nietzsche, como efebo de Schopenhauer, sabe que detrás de la idea de la realización de la historia está la voluntad de poder del mismo Hegel. Pero también entiende porque la idea debe aparecer tremenda y devastadora para el rezagado que se ha elevado a una divinidad.

Otra frase de Nietzsche fundamental para la teoría de la angustia, sobretodo de la tésera, afirma “Cuando uno no tiene un buen padre, es necesario que se lo invente” (Bloom, 1977, 69). Tal vez la frase incluso es más clarividente de lo que parece: según él lo ha entendido, en la teoría de la angustia se debe comprender que todo padre es inventado. Todo padre es una construcción de la lectura de su efebo. De hecho estuvo a punto de escribir: todo padre es en parte su efebo. Pero la respuesta vuelve a Freud.¹⁶

Al definir la angustia Freud la hace equivalente al deseo. Tanto angustia como deseo son expectativas frente a algo. La expectativa del efebo se da frente a la “inundación” de su poeta precursor, así se constituye su ansiedad creadora. Todo lector desea

¹⁵ Por otra parte muchos querrían que su “miseria” fuera tan bella como lo fue la filosofía de Hegel.

¹⁶ Se hace ahora evidente que el método de exposición utilizado funciona como una espiral. Siempre que regresamos a un autor pretendemos profundizar más en las ideas. Aunque podría considerarse una exposición desordenada en verdad intentamos llegar al modelo de la “crítica antitética” que el mismo Bloom propone en su libro de la angustia de las influencias.

ahogarse en la lectura pero si solamente se ahoga entonces es absorbido por el precursor y no logra transformarse de lector a poeta. “Primero que todo Freud nos recuerda que la angustia es algo que se siente, pero que se trata de un estado de no placer diferente a la aflicción, el dolor o simplemente la tensión mental. La angustia, dice, es una falta de placer acompañada de fenómenos eferentes o de descarga a lo largo de caminos definidos” (Bloom, 1977, 70). La primera angustia que existe se da en la separación entre el niño y la madre. Esta angustia es entendida por Freud como la angustia de la exclusión, que se convierte en la angustia ante la muerte.

Cuando un poeta experimenta la encarnación *qua* poeta, también experimenta angustia hacia cualquier peligro que pueda *acabarlo* como poeta. La angustia de las influencias es tan terrible porque es tanto una especie de angustia de separación como el comienzo de una neurosis compulsiva o temor de una muerte que es personificada por el superego. Los poemas, podemos especular analógicamente, pueden ser considerados (humorísticamente) como descargas motoras en respuesta al aumento de excitación de la angustia de las influencias. (Bloom, 1977, 71)

Humorísticamente, porque Bloom está evitando el determinismo psicológico. No quiere decir que todo poeta produce sus poemas en la angustia. Más bien la angustia es tan fuerte que es capaz de dar fuerza a unos poemas que de otra forma no serían más que imitaciones del precursor. La angustia siempre se da entre los autores más fuertes, sólo ellos son capaces de sentirla y dominarla para darle una fuerza creativa.

De inmediato surge entonces la pregunta ¿Cuáles son los poetas más fuertes? Él tiene que empezar a morderse la cola para responder a esa pregunta. Los poetas más fuertes son precisamente los que logran una obra “a pesar” de la existencia del precursor. Un poeta da vida a su precursor da un nuevo valor y un específico sentido a su obra, paradójicamente tendrá que esperar a un efebo que sufra la angustia para existir en el futuro como precursor. Los efebos dan fuerza a sus precursores y a la vez necesitan un efebo en el futuro que les de fuerza a ellos.

La relación conflictiva del efebo tiene siempre presente a la figura del padre (el poeta precursor) y de la madre (la musa). Al interior de esta triada sucede “el romance familiar” como lo llamo Freud. En el caso del poeta esto se hace evidente cuando toma conciencia “su palabra no es solamente suya y su Musa ha puteado con muchos antes que él” (Bloom, 1977, 74). Después todo se convierte en un juego de abalorios “El poeta yerra en su búsqueda de imágenes, pues la Musa nunca ha sido su madre ni el precursor su padre. Su madre fue su idea o concepto de su propia sublimidad, y su padre

no habrá de nacer hasta que él mismo no haya encontrado a su efebo principal, quien retrospectivamente habrá de engendrarlo en su musa, quien finalmente y sólo entonces, habrá de convertirse en madre suya” (Bloom, 1977, 74).

Este movimiento es precisamente el que se da entre Robert Musil y Juan García Ponce cuando éste último escribe su ensayo *El reino milenario*. Musil sólo se convierte en un precursor de fuerza cuando García Ponce lo descubre como su efebo y lo compara con otros novelistas de su tiempo. Al mismo tiempo Ponce entiende que Musil fue el efebo de Nietzsche y de Mach.

Ahora el lector se siente como quien se baja de un bus luego de muchas horas de viaje. Valió la pena atravesar el camino porque ahora ya puede entrar de lleno en el problema. La tésera es uno de los movimientos fundamentales que se dan entre Juan García Ponce y Robert Musil. Él entrará de lleno en la Tésera cuando se encuentre con Juan García Ponce convertido ya en poeta fuerte: “El efebo. . . Cuando ya se ha convertido en un poeta fuerte y ha aprendido a comprender su dilema, trata de exorcizar la necesaria culpa de su falta de gratitud convirtiendo a su precursor en una versión impura del poeta posterior. Pero también esto es un autoengaño y una trivialidad, porque lo que hace el poeta fuerte es transformarse a sí mismo en una versión impura de sí mismo y luego confundir las consecuencias con la figura del precursor” (Bloom, 1977, 75).

Esto sucede de manera clara en *El reino milenario*. García Ponce convierte a Musil en un escritor que se opone a Proust o a Thomas Mann porque estos dieron como posible solución a algunos de los problemas de los personajes de su obras, la opción de la búsqueda de sentido en el arte, mientras que Ulrich, el héroe de *El hombre sin atributos*, nunca se decide a escribir, componer música o hacer cuadros. Olvida Ponce que el *Doktor Faustus*¹⁷ al final termina siendo considerado un loco por toda la sociedad (con excepción de Serenus su amigo, el narrador de la novela) y que la novela que redimiría a Marcel en *En busca del tiempo perdido* nunca es escrita porque la obra finaliza justo cuando Marcel planea sentarse a escribirla¹⁸. Pero si Ponce no contempló estos matices

¹⁷ La lectura que Ponce hace de Mann está aún muy apegada a *La montaña mágica* cuando ya Adorno advertía (*La posición del narrador en la novela contemporánea*) que el Mann tardío era mucho más problemático. De ahí que, en nuestra lectura de Mann, nosotros nos concentremos en su obra tardía, la maravillosa novela *DoktorFaustus*. Más adelante volveremos al ensayo de Adorno, que es uno de los ejes de los análisis de Ponce. Por otra parte Ponce pudo leer a Adorno en el original mientras que nosotros tendremos que confiar en sus traducciones inglesas o españolas. Por suerte las recientes ediciones de su obra en español vienen mucho mejor traducidas; en la época de Ponce las traducciones de su obra eran inexistentes, o eran tan malas que Adorno terminaba planteando todo lo contrario a lo que pensaba.

¹⁸ Por otra parte, la interpretación que Ponce hace del final de *La montaña mágica* será analizado en el segundo capítulo.

se debe a la ceguera de la angustia, que lo obligaba a separar a Musil de los demás autores de la vanguardia y a mostrarlo como el más necio y el más resistente. En esto era fiel a Musil quien siempre buscó distanciarse de otros autores de su tiempo. Pero al alejar a Musil del lado de los escritores que dan por solución al problema de la crisis de la modernidad la escritura, Ponce podía reforzar la idea de que Musil no era un gran experimentador con la forma literaria. Y esto también lo terminaría distanciando de Joyce y Kafka quienes son autores fundamentales en la problemática que se discute en *El hombre sin atributos*. Esta lectura de Ponce busca convertir a Musil en un escritor más puro que Ponce mismo, porque en la *Crónica de la intervención* aparecerán tanto las experimentaciones formales que, según Ponce, Musil nunca utilizó, así como la escritura, si no literaria, por lo menos íntima¹⁹. Así Ponce convierte a Musil en una versión impura (más pura) de él mismo.

Él sentía que era como si García Ponce dijera: ‘Mire usted: Musil no experimentaba con la forma, no solucionaba el problema con la escritura, conscientemente decidió no terminar su novela’ Como si estuviera indirectamente anunciando que en su propia novela sí se experimentará con la escritura y también hablará de la escritura; además sí tendrá un final (aunque este final sea cíclico). Por supuesto él comprendía: en *Crónica de la intervención* la escritura no cobra la dimensión trascendente que tiene en la novela de Proust. Pero la experimentación formal hace evidente el deseo de Ponce por sintetizar lo que el mismo ha concebido en *El reino milenario* como dos corrientes divergentes, la de los novelistas artífices-experimentadores-escritores (Proust, Joyce) y la de los negadores totales como Musil -no experimentador-no solucionador, el que no se refugió en la escritura, etc. De ahí que todo el tiempo nos recuerde que Musil decidió no terminar su novela y en eso fue más consciente que Kafka, quien se aburría escribiéndolas y no las terminaba, pero también que Proust, quien la dejó incompleta porque le faltó vida.

La influencia de Musil deforma la lectura que Ponce puede hacer de los otros autores de la vanguardia con los cuales le compara en su ensayo (los autores de más renombre entre los escritores del Boom, Joyce, Proust, Kafka, Mann y en menor medida otros autores europeos). En el próximo capítulo, él tendría que revisar el ensayo de García Ponce con el fin de problematizarlo en sus bases y demostrar que es un documento muy valioso para comprender cómo la angustia de las influencias del yucateco termina por

¹⁹ Los personajes de *Crónica de la intervención* escriben diarios y cartas que se convierten en capítulos mismos de la novela.

depositarse y solucionarse en la novela *Crónica de la intervención*. Tendría que enfrentar la lectura de la tradición de la novela de vanguardias de Ponce contra su propia lectura²⁰. Solo así podía identificar en qué medida *El reino milenario* era una ficción histórica sobre la literatura. Ficción en el sentido en que lo son todas las historias, pero que en el caso de García Ponce responde a un movimiento de revisionismo plenamente vinculado con el problema de la angustia de las influencias²¹.

²⁰ Quien desee consultar un trabajo más concreto y directo, menos deformativo y mucho más fiel a Musil (por ende a García Ponce), puede ver el brillante ensayo de Luis Gabriel Rivas titulado *Musil y García Ponce: literatura y crisis de la modernidad*. En esta tesis de grado se comparan los dos escritores desde el punto fundamental en su escritura: la crisis de la modernidad. Esta comparación es muy interesante y nos proporcionará un material invaluable al momento de desplegar nuestras ideas y las de Bloom sobre los textos. Sin la lectura de esa tesis, el presente ensayo habría tomado un año o más para poder concretarse. Volveremos a apoyarnos en este texto, siempre citando cuando se utilicen algunas ideas del valioso documento. Debo expresar mi gratitud al doctor Rivas por facilitarme a través del director de esta tesis una copia de su trabajo que me permitió trabajar con una gran comodidad.

²¹ Suspendemos la interpretación del libro de Bloom dejando en el tintero cuatro movimientos de revisión fundamentales. La Kenosis, la Demonización, la Ascesis y, el que será el más importante hacia el final de este trabajo: el Apofrades. Volveremos parcialmente sobre estos cuatro movimientos para explicarlos y desarrollarlos cuando lleguemos al análisis de las dos novelas.

2. Camino al *Reino milenario*.

Como todas las grandes novelas, *El hombre sin cualidades* descansa y hace posible la comunicación de la verdad que su trama encierra en la capacidad y el poder del escritor para crear mediante el lenguaje ese vasto espacio épico en el que se manifiesta el ritmo de la vida que es el espacio natural del género narrativo.

Juan García Ponce, *El reino milenario*.

Acaso aquellos a los que yo puedo no aguantar hacen lo que yo quise hacer alguna vez. Obran quizás en falso, sin cabeza; el uno corre hacia una parte, el otro hacia la otra, cada uno con un pensamiento en el pico, al cual consideran único en el mundo; cada uno se cree listo como nadie, y todos juntos piensan que la época está condenada a la esterilidad.

Robert Musil, *El hombre sin atributos*.

2.1 ¿La nada o el absoluto?

Él había recorrido la primera parte del camino interpretando la teoría de la angustia de Bloom. El objetivo del recorrido había sido mostrar cómo desde la teoría de Bloom un texto se comprende siempre en relación de lucha con otro texto. Para entender mejor esa lucha lo más apropiado es pensar primero cómo funciona la “mala lectura”, puesto que es el mecanismo mediante el cual el poeta se desvía del texto que lo está determinando. Ahora tendría que identificar cual fue el proceso de la “mala lectura” seguido por Juan García Ponce. Para eso, él debía concentrarse ahora en el ensayo de Juan García, *El reino milenario*, un texto en donde el autor mexicano interpreta la obra de Robert Musil comparándola con otros autores de la vanguardia de su tiempo.

Lo que él, como lector, pensaba, era que podía leer el ensayo de García Ponce para identificar de qué manera la influencia de Musil fue fundamental para la interpretación de los otros novelistas de la tradición que llevó a cabo el autor de *Crónica de la intervención*. Sabía que debía tener cuidado. Juan García Ponce era profesor de literatura alemana y conoció muchas de las obras que estudiaba en el idioma original. Por otra parte, era también un erudito, conocía el pensamiento y el arte occidental de una manera difícil de igualar. Por eso el análisis no debía pretender de ninguna manera

invalidar las hipótesis de García Ponce para ubicar otras que se considerasen verdaderas. Más bien, debía ubicarse sobre el ensayo de Ponce, con otra mirada (también cegada por las influencias), para mostrar en qué medida la construcción del precursor por parte del efebo siempre implica una deformación que, en este caso, permita el posterior *clinamen* y finalmente la *tésera* que sirven para construir el espacio de gestación del cual emergerá *Crónica de la intervención*.

Aunque la teoría de Bloom hace salvedades fundamentales, como por ejemplo que el efebo puede no haber conocido directamente la obra del precursor -o no gustar de esa obra- (principalmente porque la teoría de la angustia de las influencias es más una teoría de la lectura que de la escritura²²). En esa medida, si el lector encuentra relaciones entre dos poetas, relaciones de efebo-precursor, no sería estrictamente necesario que el efebo hubiese leído, o hubiese admirado la obra del precursor), aunque para el caso de Robert Musil y Juan García Ponce parece poco necesario justificar la relación. Afortunadamente García Ponce no solo leyó a Musil, sino que aceptaba abiertamente su obsesión por el autor de Klagenfurt. Luis Gabriel Rivas nos da una imagen clara del asunto:

Su profunda admiración y gran devoción no quedó circunscrita al ámbito literario, sino que por el contrario, trascendió e impregnó la esfera de su devenir existencial, situación nada extraordinaria para un ser humano que asumió la escritura como un compromiso de vida, un modo de preñar de sentido la existencia humana. Por ejemplo, su adorada mascota, uno de los tantos felinos que compartieran su espacio vital a lo largo de su existencia, y cuya figura inspiraría uno de los cuentos más conocidos (*El gato*) y que para 1974 saldría a la luz pública como novela, respondía al nombre de Clarisa, en clara alusión a Clarisse uno de los personajes principales de *El hombre sin atributos*. De igual modo, la disposición de los muebles en su lugar de trabajo aspiraba a ser una replica exacta del estudio en el cual trabajó durante décadas el escritor austriaco, espacio en el que sabemos que estaba colgada una foto de la máscara mortuoria de Musil, incluso iría más lejos en sus afirmaciones y declararía que para él, Musil era simple y llanamente un dios, su dios personal, merecedor de todas las consideraciones y del culto que nunca le inspiraban ciertas entelequias metafísicas socialmente aceptadas. No extraña entonces que el mismo escritor confesará, que de hecho, *Crónica de la intervención*, su más extensa, ambiciosa y elaborada producción narrativa fue editada en dos volúmenes como modo de reconocimiento y tributo a la celeberrima novela musiliana que también había sido concebida

²² Esta es una de las muchas razones por las cuales hemos decidido utilizar la narración en tercera persona para este ensayo. Sólo así podemos hacer énfasis todo el tiempo en la figura del lector. Sin embargo, eso no quiere decir que el lector pueda hacer cualquier cosa con el texto. La lectura debe sustentarse en ejemplos del texto mismo para establecer las relaciones porque, de otra forma, el lector se negaría una verdadera comprensión del texto.

en dos tomos, de los cuales, el segundo, quedaría inconcluso a la muerte del autor. (Rivas, Pág. 48-49)

Para poder construir su literatura, García Ponce debía profanar la tumba del dios. Cuando leyó por primera vez *Crónica de la intervención* apenas había terminado el primero de los cuatro libros que integran la edición en español de *El hombre sin atributos*²³. De inmediato, en el primer capítulo, sintió la densa atmósfera de conflicto entre García Ponce y Robert Musil, pero no pudo terminar la novela de Musil. Sentía que la sensación de vacío era demasiado fuerte para continuar leyéndola. Musil hablaba de Ulrich, el matemático-militar que se toma unas vacaciones para descubrir que la realidad se está desmoronando a pedazos. Lo recordaba perfectamente, sentía la impresión de que Musil disparaba ácido contra la realidad y al final no quedaba nada.

No pudo con eso. Estaba apenas en su segundo año en la universidad cuando escuchó la historia del escritor solitario que vivía de unos bonos para escribir una novela que llegaba a la esencia de lo que significa “ser”. Pero, al leerla, le pareció muy complicada, demasiado lenta. Su experiencia lectora se reducía a algunas obras de lo que se conoce como el “boom” latinoamericano (Cortázar, Rulfo, Fuentes, Onetti, Sábato, García Marquez, Donoso, etc.²⁴) y también algunos novelistas europeos como Thomas Mann, Kafka o Flaubert. Pero nada como Musil, ningún escritor que pretendiera posarse sobre la realidad e ir de lo general hasta lo particular y luego comenzara la descomposición de lo particular mediante lo general.²⁵

Así que tuvo que dejar a Musil en espera y seguir con otros libros. Pasaron cinco años y medio. Ahora asistía a los estudios de posgrado. Una antigua profesora le recomendó el curso de Juan García Ponce “Es un autor que a usted le va a gustar”. Él no sabía una sola palabra de Juan García Ponce. Cuando entró al salón escuchó al profesor hablar de la obsesión del yucateco por el escritor de Klagenfurt. Ahí estaba Musil otra vez.

La lectura de *Crónica de la intervención* fue uno de los placeres más grandes que obtuvo en el posgrado. Es una obra notable. En la novela se cita mucho a Musil, lo cual es típico de la tésera. Según Bloom el efebo cita a su precursor para mantener sus ideas o hacerlas ir más lejos.

²³ La clásica edición de Musil en español estaba distribuida en cuatro tomos. Tres tomos que incluían el material publicado de la novela, y un cuarto tomo, que incluía el material inédito. En este estudio utilizaremos la edición reciente, que igualmente es de la editorial Seix Barral. Ésta incluye todo el material en español de la novela en dos tomos.

²⁴ La lista sólo porque se ha cuestionado muchas veces la existencia la categoría de “boom” esto hace necesario nombrar siempre algunos de los autores reconocidos.

²⁵ Esto lo aclara García Ponce en su ensayo y, en su momento, volveremos para explicarlo mejor.

Terminó la novela de García Ponce. Ahora ya estaba listo para intentar nuevamente con el escritor de Klagenfurt. Pero ya no era tan inocente. Había pasado por algunas lecturas que lo habían probado y, además, tenía la ayuda del mismo Ponce y su ensayo sobre Musil.

En esa segunda ocasión la novela se desplegó²⁶ completamente. De hecho le pareció una obra muy agradable; y menos aburrida que otras. Pero, aunque García Ponce le había ayudado muchísimo a comprender *El hombre sin atributos*, no podía ver a Musil como Ponce lo veía en el *Reino milenario*. No sentía que la novela estuviera en dirección al reino milenario (el absoluto). Creía que Musil había renunciado a terminar la novela al darse cuenta que estaba muy cerca de la nada.

Todo esto debía ser explicado detalladamente en este capítulo.

2.2 El lugar de Musil

Recordaba el año de 1880, claramente, como la fecha de nacimiento de Robert Musil, es decir, se trataba de un escritor hijo de finales del siglo XIX. Pero, asimismo, no olvidaba que Juan García Ponce, en su ensayo sobre el maestro de Klagenfurt, se detenía muy poco en el contexto histórico del nacimiento. Era evidente que los problemas eran trabajados y discutidos, pero no aparecían en el texto en primer plano, estaban ocultos en la estructura profunda; eran presupuestos. Muchas veces le habían criticado a sus ensayos el hecho de presuponer ideas discutidas en la clase, ideas que alguien ajeno a ella no podría entender. Ahora él sentía que lo mismo sucedía con el ensayo de García Ponce. Era un ensayo que debatía ciertos problemas implícitos que debían conocerse, también realizaba comparaciones entre autores de una manera que a Bloom le habría gustado. En ese sentido el mismo García Ponce había confesado, en el prólogo al ensayo, la naturaleza del mismo: “los ensayos que forman este libro. . . giran alrededor de la figura y la obra de Robert Musil. Su meta, sin embargo, no es sólo esa obra, sino la literatura e incluso, más allá de ella, el sentido que Musil encuentra al crear la suya, un sentido que nace de la literatura misma, que la literatura hace posible y que, al mismo tiempo le da valor y sentido a ella.”(Juan García Ponce, 12, 1979).

²⁶ Aquí vale la pena recordar el ensayo de Walter Benjamin sobre Kafka: “la palabra <<desplegar>> tiene un doble sentido. El capullo se despliega en flor, así como el barco de papel, cuyo armado enseñamos a los niños, se despliega hasta volver a ser una hoja lisa.” (Benjamin, 145, 2001) Por supuesto se desplegó en el primer sentido.

Tenía que comenzar por hacer evidentes esos “problemas implícitos” en la medida en que su investigación se planteaba como un análisis de la lectura que hace García Ponce de Robert Musil, para detectar el funcionamiento de algunas de las cocientes²⁷ de influencia descritas por Harold Bloom. Para lograr esto, primero debía ampliar el cuadro de manera que pudiera informar, al menos someramente, de algunos de los antecedentes fundamentales del problema y de los autores que lo han trabajado. En este sentido, debía reconstruir en parte la enciclopedia lectora de Juan García Ponce. Por otro lado, sabía que frente al yucateco era un principiante y por supuesto, la reconstrucción quedaría limitada por sus lecturas, nunca tan numerosas ni tan juiciosas como las de García Ponce. Pero estaba preparado, el reto estaba aceptado.

En cuanto al lugar de Musil el ensayo de Ponce se sustentaba básicamente en la comparación. Él pensaba que era demasiado obvia la intención: primero de igualar y después de demostrar la superioridad de Musil sobre otros autores. Apenas comenzado el primer ensayo que se titula precisamente “El lugar de Musil”, García Ponce lanza su primera afirmación con respecto a la “fama” debida al autor de *El hombre sin cualidades*.

Como lo hubo en una época con respecto a Proust o a Joyce, antes de que sus novelas alcanzaran la difusión que merecían, la fama de Musil se inició como un culto apasionado, pero también casi secreto, y en muchos aspectos sigue teniendo este carácter. . . Musil sigue siendo un autor poco leído en comparación con sus iguales, Mann o los mismos Joyce y Proust, los autores, en una palabra, cuya literatura provoca la bella contradicción de que en una época en que se habla continuamente de decadencia de la novela, la novela haya aprovechado esa decadencia para elevarse a una altura como forma de arte robusta y refinada al mismo tiempo que posiblemente no había alcanzado antes jamás. (Juan García Ponce, 14, 1979)

Pensaba que la fama es algo efímero, y lo suficientemente falso, como para no verse en la necesidad de citar a ningún autor de los muchos que la han descalificado. García Ponce debía saber eso, así que él, como lector, comprendía que el yucateco tenía por Fama algo así como “el respeto debido”. Tristemente, él lo sabía porque lo veía a diario, las obras de mucha fama son muy citadas y nombradas pero poco leídas. Musil es uno de esos casos, como lo dice Maurice Blachot “Temo. . . que sea más comentada que leída [se refiere a la novela de Musil], porque ofrece a los críticos, a causa de su inusual propósito, sus cualidades contradictorias, las dificultades de su realización, la profundidad de su fracaso, todo lo que les atrae, tan próxima al comentario que en

²⁷ Las cocientes son las formas de la “mala lectura”.

ocasiones parece haber sido comentada antes que escrita y poder ser criticada en lugar de ser leída”. (Blanchot, 166, 2005).

Sin embargo, entendía que Ponce se quejaba de la falta de esa fama que en la época de Blachot y hoy por hoy, Musil ya posee. Esto sólo confirma la teoría de Bloom cuando afirma que el poeta posterior vive gracias al efebo. Establecidos Claudio Magris, Milan Kundera y Juan García Ponce, tres de los más fuertes efebos de Musil, éste tiene la fama que en 1979, por lo menos en lengua española, no tenía. Por eso comprendía que García Ponce lo estuviera comparando todo el tiempo con los escritores de igual valía para rescatarlo (construirlo, en el lenguaje de Bloom). De todas formas, lo que le parecía más interesante es la manera cómo en el transcurso del libro el tono va subiendo lentamente para que, así, García Ponce planteara la superioridad de Musil sobre cualquier escritor de su siglo. Este proceso se daba de manera tan leve, tan sesuda, que habría caído en la trampa de no ser por la ayuda de Bloom.

Lo que García Ponce hace es fortalecer a Musil, para construir la figura de su obra. De manera que este ensayo se convierte en una perfecta muestra de cómo el yucateco veía a su padre poético. Su figura reúne y sintetiza todas las fuerzas de la escritura. Para él es increíble ver cómo García Ponce convierte a Joyce junto con Proust, y los incluye en Musil. No podía decir que esa era una falsa lectura en tanto no existen realmente falsas lecturas. Pero sí podría afirmar que la influencia de Musil direcciona la lectura que García Ponce hace de las otras novelas.

La constelación de obras y autores que aparecen en *El reino milenario* lo obligaban a una explicación, al menos muy general, de la situación del desarrollo de la novela a comienzos del siglo XX. La contextualización histórica de los problemas en los cuales se insertan estas novelas le ayudaría mucho a mostrar de qué manera la lectura de Musil influyó en las otras lecturas que hizo Juan García Ponce y cómo, al final, *El reino milenario* es una ficción histórica que muestra la lucha de influencias que se resolverán finalmente en *Crónica de la intervención*.

Por esta razón, antes de continuar con la forma en la cual Musil absorbe a otros autores y los sintetiza, según la lectura de Juan García, tendría que hacer un alto y plantear un repaso de esa cuestión referida al final de la última cita de *El reino milenario* “una época en que se habla continuamente de decadencia de la novela, la novela haya aprovechado esa decadencia para elevarse a una altura como forma de arte robusta y refinada al mismo tiempo que posiblemente no había alcanzado antes jamás”.

2.3. La imposibilidad de la novela

Alguna vez leyó el interesante ensayo de Italo Calvino que se titula *El dialogo de dos escritores en crisis*. En el texto se narra la historia de dos escritores que a menudo se encuentran y comparten los problemas del escribir; ambos son utilizados por Calvino para mostrar los aspectos fundamentales de la llamada “crisis de la novela”, tema de discusión del campo literario en los años cincuenta (el ensayo de Calvino está fechado en 1952). En alguno de los fragmentos uno de los escritores en crisis afirma: “¿Existe todavía la necesidad de escribir novelas? Para cubrir la necesidad de contar historias que muestren casos de nuestra sociedad, que marquen los cambios de las costumbres y expongan en esquema los problemas sociales, se bastan y se sobran el cine, el periodismo y el ensayo filosófico”. (Calvino, 83, 1995)

La novela debería, según Calvino, buscar “tierra virgen” porque no puede crecer en un suelo trillado. Sencillamente, para el escritor italiano, “la novela ya no puede pretender informarnos sobre cómo está hecho el mundo; pero puede y debe descubrir la forma, las mil, las cien mil formas en las que se configura nuestra injerencia en el mundo, testimoniando, a medida que se van produciendo, las nuevas situaciones existenciales” (Calvino, 85, 1995). La obra de Robert Musil es, precisamente, un paradigma del descubrimiento de ese nuevo suelo en el cual la novela podría crecer dentro de su crisis; y él entendía que eso había obsesionado íntegramente a Juan García Ponce, porque en su ensayo sobre Musil, afirmaba reiteradamente que había sido Musil quien mejor solucionaba las situaciones problemáticas planteadas por esta “imposibilidad de la novela”.

Pensaba que eso había sucedido hace más cincuenta años y, aún, se seguían escribiendo novelas, pero no podía negarse que, en una buena parte, los escritores de comienzos de siglo sentaron las bases que se desarrollarían durante toda la época contemporánea. La crisis había existido (¿existe?) y explicaba las características específicas de algunas de las novelas surgidas en esa época definitiva para el siglo XX. Algunos de los más grandes escritores de todos los tiempos vivieron y escribieron a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX.

Recordaba que casi todos estos autores fueron criados en el fin de siglo y, por tanto, se vieron afectados por distintos fenómenos sociológicos propios de la segunda mitad del siglo XIX. Alguna vez había escuchado referirse a ellos como los escritores de “antes del fin del mundo”. Esto era relativamente cierto, si se entendía que la primera y la

segunda guerra merecían llamarse mundiales, como leyó en un libro de Casals (*Afinidades vienesas*), porque lo que se perdió fue un mundo y no porque se desarrollase en todo el mundo. En ese sentido creía que la misma historia de occidente era algo novelesca. Primero el hombre tuvo fé en la razón, la soñó como un faro que iluminaba su existencia. Pero en algún momento la luz del faro comenzó a encandilarlo.

No podía dilucidar todos los problemas relativos a la entrada en la modernidad, sus desarrollos y su “crisis”: no tenía el tiempo, ni era el objetivo central de su trabajo. Podía, sin embargo, centrarse en dos de los aspectos que tenían un mayor impacto en la literatura. Por una parte, el problema de la secularización y, por otra, el relativo a la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Estos dos problemas son centrales para comprender el problema de la crisis de la novela que está íntimamente ligado a la interpretación que Juan García Ponce hace de las novelas de Robert Musil. Entonces, ahora debía sentar algunas premisas acerca del problema de la secularización y de la pérdida del Aura de la obra de arte, para luego dialogar con las tesis de Adorno que el yucateco utiliza para fortalecer aún más la figura de Musil. Todos estos elementos, por demás, le serían muy útiles cuando llegara el momento de analizar las novelas.

2.3.1 La secularización

Entiende la secularización como el proceso que va lentamente quitando el sustento religioso del mundo. Particularmente referido al mundo occidental, en el cual la religión católica tuvo tanto poder. La secularización implica, no sólo la pérdida de poder de la iglesia, sino también, el surgimiento de “elementos sustituyentes” que intentarán llenar el vacío dejado por la “muerte de Dios”. Lo importante para él era establecer la diferencia entre lo que significa la secularización y el ateísmo. En este sentido las palabras que leyó en Rafael Gutiérrez Girardot son mucho más claras: “‘que Dios mismo ha muerto’ expuesto por Hegel, el satanismo de Huysmanns en *Là-bas*, y si se quiere agregar ‘la muerte de Dios’ de Nietzsche, no son ‘ateísmo’ en el sentido clerical de la palabra (ninguno ‘demuestra’ que Dios no existe) sino expresiones de lo que la sociología ha llamado ‘secularización’. Pero lo que para la sociología es un hecho definible y describible sin pathos, fue para el poeta y el artista un acontecimiento apocalíptico” (Gutiérrez Girardot, 52, 1987).

En efecto, muchos autores coincidían en que el fenómeno de la secularización fue fundamental para el desarrollo del arte a finales del siglo XIX. Él sabía que no se trataba

únicamente de un problema concerniente a la fe, sino que la secularización afectó a todos los estratos de la sociedad. Históricamente es un proceso que comienza con la ilustración en el siglo XVIII (aunque tenía algunos pocos antecedentes en el siglo XVII), y continúa en el siglo XIX con el desarrollo de las diversas ciencias y el auge del positivismo. Pero no hay que olvidar que el positivismo mismo fue más que un mero materialismo pues se convirtió en una nueva “teología intramundana” “con una jerarquía eclesial y hasta el culto de una virgen (Clotilde de Vaux)²⁸” (Gutiérrez, 55, 1987).

Así, la secularización del siglo XIX no fue sólo una “mundanización de la vida, una ‘desmiraculización del mundo’ sino a la vez una sacralización del mundo” (Gutiérrez, 57, 1987) En Latinoamérica esta sacralización se hace evidente en el surgimiento de los ideales de patria, que se consolidan justo después de las guerras de independencia. En parte, también estas guerras respondían al ambiente en Europa, en donde luego se presentarían varios movimientos de unificación nacional, por ejemplo el de Alemania por Prusia (hacia 1871) o, como había leído en el libro de Casals (*Afinidades vienesas*), la reorganización del imperio Austro-Húngaro en 1867.

La sacralización del mundo es sólo un síntoma de que el soporte religioso está tambaleando. En el siglo XIX esta “secularización” llevará a la poesía, en muchos casos, a convertirse en ese nuevo soporte del mundo. Tal movimiento abarca no sólo el fenómeno del arte por el arte, sino que se proyecta hacía las siguientes producciones artísticas y deja su huella indeleble en la evolución de la literatura y las sociedades modernas.

Una vez desequilibrado el soporte metafísico de la existencia, los hombres se ven arrojados al mundo, sólo con lo que tienen materialmente, lo que pueden representar o, en el caso de muchos burgueses, lo que se debía aparentar. Este fue todo un cambio que aconteció en el momento de desarrollo y crecimiento de algunas de las principales ciudades Europeas; de ahí que muchas de esas ciudades representen la actitud misma del burgués. En el mundo secularizado “Las apariencias no ‘eran velos sino guías hacía el auténtico Yo de quien llevaba los trajes’, tan ‘indeciblemente significativos’, como decía Carlyle. Los trajes, la manera de hablar y de comportarse no eran la base de la personalidad, sino la personalidad misma” (Gutiérrez, 76, 1987).

²⁸ El comentario irónico de Gutiérrez se refiere a la mujer de la que Augusto Comte, uno de los padres del positivismo, estuvo enamorado hacia el final de su vida. Clotilde murió al año de conocer a Comte y éste, frustrado, emprendió el proyecto de una nueva religión de la ciencia, cuyos santos patronos eran Galileo y Newton y, ocupando el lugar de la virgen, se encontraba Clotilde de Vaux.

Esta actitud no sólo se limita al vestir, sino que también deja sus huellas en la arquitectura. El mismo Gutiérrez recuerda que la mezcla de estilos o el llamado Eclecticismo de la arquitectura urbana de finales del XIX, se convirtió en la expresión del nuevo rico. Viena, la ciudad que Musil tanto amaba y odiaba, no fue ajena a estas transformaciones y, de hecho, éstas alcanzaron instituciones significativas de la sociedad:

El eclecticismo de los *Prachbauten* (edificios de esplendor) responde a una voluntad de representación autocelebrativa de los valores culturales burgueses. Así, en 1872 Friedrich Schmidt empieza a construir el nuevo *Rathaus* (ayuntamiento) en estilo neogótico con la pretensión de vincular a Viena a la comuna libre medieval; al año siguiente Heinrich Ferstel se inspira en el renacimiento italiano para construir una nueva universidad que debía sellar la unión de la tradición humanista con la *Kultur* racionalista; y ese mismo año, después de haber comenzado a erigir la Academia de Bellas Artes en estilo helenizante, Teophil Hansel parte del mismo modelo para construir un *Reichsrat* (Parlamento) que se abre a una plaza centrada por una estatua de Palas Atenea, en un claro intento de conectar el nuevo Estado de derecho con la democracia ateniense. (Casals, 32, 2003)

Este eclecticismo en Arquitectura podía entenderse como la contra-cara del proceso de secularización. Resulta interesante que precisamente en *El hombre sin atributos* se dé cuenta de esta situación por múltiples vías. En este sentido, es muy significativo que justamente en el segundo capítulo se de la descripción de la casa en la cual habita Ulrich, una casa que en parte representaría la nueva situación de fragmentación del hombre moderno. La casa misma se plantea como una imagen especular de la personalidad de Ulrich:

. . . Era un jardín del siglo XVIII, o acaso del XVII, bien conservado en parte. Al pasar por delante, junto a la reja de forja, se divisaba entre árboles, sobre una pradera esmeradamente tundida, algo así como un pequeño palacete, un pabellón de caza o un castillito encantado de tiempos pasados. Exactamente, la parte baja databa del siglo XVII, el parque y el piso superior parecían pertenecer al siglo XVIII, la fachada había sido restaurada en el siglo XIX y otra vez se había deslucido; el conjunto total producía el efecto extravagante de varias impresiones fotográficas superpuestas en una misma lámina; pero de todos modos llamaba la atención. Si alguna vez la claridad, la ciencia, la belleza, abrían sus ventanas, era permitido gozar, entre muros de libros, la exquisita paz de la mansión de un letrado.

Esta mansión y esta casa pertenecían al hombre sin atributos. (Musil, 15, 2006, I)

La frase definitiva en este fragmento de la novela es: “el conjunto total producía el efecto extravagante de varias impresiones fotográficas superpuestas”. Musil es un gran

maestro del estilo; sus dos más grandes cualidades son la metáfora y la ironía; estas dos características le permiten generar una ilusión de claridad sobre sus narraciones que sorprende. En este pasaje, la metáfora le permite entender que el estado de fragmentación de la arquitectura es un correlativo de la relativa fragmentación que se da al interior de la sociedad vienesa de comienzos de siglo. Al avanzar en la novela Musil entendía que la situación de Ulrich es una suerte de “desencanto” vital, porque el personaje ha llegado a la plena conciencia de la situación histórica que le ha tocado vivir. En esa medida aparece la que García Ponce considera como pregunta fundamental de la novela “¿cuál es la manera de vivir más auténtica?”.

Ahora podía regresar al problema de la secularización, porque es éste mismo problema el que va a configurar parte de las dudas “vitales” de Ulrich. (Evitaba llamarlas existenciales, para distanciarlas un poco del pensamiento (cierto existencialismo) de Sartre o Camus, en la medida en que son preguntas y respuestas muy diferentes las de ambos momentos de la literatura, aunque ambas vías sean consecuencia de la secularización avanzada del siglo XX).

Por otra parte, si bien todos estos estilos eclécticos en arquitectura eran falsos, como apunta el mismo Gutiérrez Girardot “su conjunto no dejaba de mostrar un cosmopolitismo comercial de las grandes ciudades y de la época de expansión del capitalismo. Y ese cosmopolitismo era, por inauténtico y falso que fuera, real.” (Gutiérrez, 80, 1987).

Pero no sólo se cosmopolitiza el exterior de las ciudades sino también el interior burgués. La mirada al interior de las construcciones así como a los detalles, tiene su auge en el fin de siglo. Los interiores aparecen descritos de manera exhaustiva por Rilke, Azorín, Proust o por José Asunción Silva; cada interior responde necesariamente a un “estilo” que está vinculado con la personalidad de quien lo habita. De manera irónica el mismo Musil comenta estas creencias en su novela: “Cuando se puso a montar su <<tienda>>, en expresión de la Biblia, tuvo una experiencia que había esperado. Se propuso instalar a capricho, *ab ovo*, su pequeña propiedad. Contaba con todas las posibilidades, desde la fiel reconstrucción hasta la más anárquica, y afluyeron a su imaginación todos los estilos, desde el asirio hasta el cubista. ¿Cuál debería elegir? El hombre moderno nace en la clínica y muere en el hospital: ¿debe vivir también como en una clínica? Así precisamente lo exigía un arquitecto vanguardista; otro reformador de interiores proponía tabiques corredizos para la división de las viviendas, alegando como razón la de que el hombre debe aprender a confiar en el vecino viviendo con él y

no aislándose con espíritu separatista. Había empezado entonces un tiempo nuevo (esto ocurre a cada instante), y a un tiempo nuevo corresponde un nuevo estilo.” (Musil, 22, 2006, I)

Es muy interesante como Musil ejemplifica la ambición del decorador de interior por afectar el desarrollo de los esquemas sociales por una mera modificación en la fachada de las cosas. Por una parte, aparece la explicación “lógica” de que “como nacemos en una clínica y morimos en un hospital”, así deberíamos decorar nuestra casa, lo cual no deja de ser algo gracioso y se relativiza cuando aparece otra idea con “apariencia lógica” “el hombre debe confiar en sus vecinos” y abandonar el espíritu individualista, así las separaciones deben convertirse en tabiques corredizos. Se hace evidente la contradicción en estos postulados porque intentan revertir el proceso mediante el cual los cambios en la mentalidad social y cultural quedan reflejados, de una u otra forma, en la fachada de las construcciones que albergan las sociedades. Pero es evidente que estas manipulaciones en la fachada no pueden revertir las transformaciones que se dan al interior de la cultura, principalmente, porque no dejan de ser modas pasajeras, algo que el mismo Musil entiende cuando continúa diciendo con el narrador de la novela: “Había empezado entonces un tiempo nuevo (esto ocurre a cada instante), y a un tiempo nuevo corresponde un nuevo estilo”.

Pero si en Ulrich hay cierta ironía cuando se refiere la decoración, no sucede lo mismo con el interior de la casa del padre de Ulrich, hombre burgués y sesudo cuya personalidad se deja sentir inmediatamente en la descripción del ambiente que ocupaba. También la reacción de Agathe frente a ese ambiente nos habla del carácter de los personajes en la novela.

Este salón de forma oblonga, estaba instalado no sólo con el gusto, sino con el auténtico mobiliario del Imperio burgués; entre ventana y ventana, colgaban los alargados rectángulos de los espejos, circundados por lisos marcos de oro, y las sillas moderadamente tiesas se hallaban con el dorso pegado a las paredes, de suerte que el suelo vacío parecía haber inundado la habitación con el brillo oscuro de sus cuadrángulos, y llenar una piscina de poco fondo en la que uno no se atrevía a poner el pie. Al borde de esta falta de hospitalidad, llena de estilo, del salón- porque seguía reservado a Ulrich el despacho donde se instaló la primera mañana-, y aproximadamente en el lugar donde, en el interior de una hornacina rinconera, se hallaba la estufa como un rígido pilar, con un vaso encima (y justamente en la línea central de su cara anterior, en un reborde que la rodeaba a la altura de las caderas, había un único candelabro), Agathe se había creado para ella una península muy personal. . . una decoración tan severa se consideraba muy natural; a Agathe le costaba entenderlo, porque le parecía un engendro salido de una lección de geometría , y necesitó un buen rato para que fuera penetrando en ella la

mentalidad de una época harta de las formas recargadas del barroco, hasta el punto de que su propia conducta, simétrica y un tanto envarada, quedaba cubierta por la dulce ilusión de actuar en el sentido de una naturaleza pura, libre de arabescos y pensada como razonable. (Musil, 61-63, 2006, II)

Musil siempre se preocupa por el efecto que el ambiente crea sobre sus personajes. En este caso, el interior burgués de la casa del padre le parece a Agathe un “engendro salido de una lección de geometría”. Así se refuerza la personalidad del padre de Ulrich y Agathe, un hombre en extremo *medido*, sistemático, que es capaz de anunciar su muerte con un telegrama dirigido a su hijo diciendo “Te notificó que acabo de fallecer”. Y, puesto que, como dice Rilke, no somos sino “las ruinas de nuestros padres”, el mismo Ulrich heredará este carácter sistemático cuando denuncia “la falta de precisión” del mundo moderno. Pero, mientras su padre soluciona el problema de su necesidad de precisión con una vida sistemática, Ulrich quisiera llegar a la verdad a través de una precisión, más allá de sistemas, para conocer la realidad.²⁹

Volviendo al problema del interior, especialmente en esta época se comenzaron a revalorar las cosas y las apariencias mismas. Así se explica Gutiérrez Girardot la aparición de los interiores muy bien descritos en las obras literarias; estas descripciones para Gutiérrez evidencian una situación socio cultural en la que el significado perdido-ganado en la secularización por los objetos del “interior burgués” había sido afectado por el proceso de expansión capitalista que se entrelaza, hasta hacerse casi uno mismo con la secularización. “Esa revaloración de las cosas fundaba su necesidad en la experiencia de la sociedad y la vida urbana que precisamente había enriquecido su horizonte y, con el ‘cosmopolitismo’, su sensibilidad. Pues el revés- o si se quiere, más bien, la base- de este ‘cosmopolitismo’ era el hecho de que, como apuntaba Marx ‘la riqueza de las sociedades en las que domina la forma capitalista de producción aparece como una ‘monstruosa colección de mercancías’ y la mercancía singular como su forma elemental”.

 (Gutiérrez, 88, 1987).

El mundo del capitalismo lo convierte todo en mercancía y, de esta manera, afecta la relación de los hombres con sus iguales y con los mismos objetos. Es un fenómeno que Marx describió perfectamente en sus *Manuscritos* y que, de manera sistemática, ocupa

²⁹ Aquí es evidente la influencia (siempre en términos blomianos) de Mach sobre Musil. Cf. *Afinidades Vienesas*.

buena parte del análisis en *El capital* y el segundo tomo del libro de Lukács *Historia y conciencia de clases*.

Sabía que la teoría de la alienación y el carácter fetichista de la mercancía es relativamente mal conocida por una buena parte de las personas. Él no podía explicarla en su extensión, con todas sus implicaciones, pero le interesaban estas ideas en la medida en que se vinculaban con el proceso de la secularización.

En este sentido habría que empezar por explicar cómo el mundo del capitalismo transforma las relaciones del hombre con su entorno porque lo confina a lo que Lukács llamó la “segunda naturaleza”, es decir: el mundo de las relaciones sociales convertidas en un objeto ajeno del individuo mismo, que responden a leyes propias de la objetividad, leyes que la convierten en una naturaleza tan azarosa como la naturaleza misma. Nadie puede dominar el viento así como nadie puede evitar sacar el pasado judicial, o tener cedula. Así, los elementos que responden a la segunda naturaleza se hacen tan inevitables como los eventos de la naturaleza misma en el mundo capitalista. Este movimiento responde a un cambio en las formas base de producción. En las empresas, por ejemplo, se busca insertar al trabajador en un sistema en el que funciona igualándose a los demás por su fuerza de trabajo pero sin diferenciarse propiamente de los otros elementos del sistema, que se presentan como naturales pero terminaran por escindirlo. “Por otra parte, la descomposición mecánica del proceso de producción desgarrará también los vínculos que en la producción <<orgánica>> unían a los sujetos singulares de trabajo en una comunidad. La mecanización de la producción hace de ellos, también desde este punto de vista, átomos aislados abstractos, los cuales no son ya copartícipes de un modo orgánico inmediato, por sus rendimientos y actos de trabajo, sino que su cohesión depende cada vez más exclusivamente de las leyes abstractas del mecanismo en el que están insertos y que media sus relaciones” (Lukács, 16, 1984, II).

Esto él lo vivía a diario cuando pensaba que, como profesor, sus relaciones con los estudiantes siempre estaban mediadas por un “sistema”, ente abstracto, ante el cual directivos, maestros, e incluso los mismos dueños de las instituciones estaban sometidos de manera “natural”. Así, lentamente, el trabajador humano se convierte en la fuente de errores, en la medida que con sus acciones puede arruinar el funcionamiento de un sistema racional y bien fundamentado, entonces el hombre “ni objetivamente ni en su comportamiento respecto del proceso del trabajo aparece ya. . . como verdadero portador de éste, sino que queda inserto, como una parte mecanizada, en un sistema mecánico con el que se encuentra como con algo ya completo y que funciona con plena

independencia de él, y a cuyas leyes tiene que someterse sin voluntad. Esta carencia de voluntad se agudiza aún más por el hecho de que con la racionalización y la mecanización crecientes del proceso de trabajo la actividad del trabajador va perdiendo cada vez más intensamente su carácter mismo de actividad, para convertirse paulatinamente en una actitud contemplativa” (Lukács, 14-15, 1984, II).

Esta nueva circunstancia del individuo llevará a múltiples transformaciones en la experiencia que se tiene de la realidad. En la novela de Musil, Mossbrugger ocupa un lugar fundamental para explicar más fácilmente esta problemática, en tanto es un individuo que se estrella contra la segunda naturaleza de un sistema judicial cerrado que lo deja contemplando impávido mientras se resuelve su destino. Este destino de Mossbrugger está lejos de ser el destino del héroe trágico, un destino que se posee y que da sentido a la muerte y a la existencia trágica; en cambio es un destino impersonal que se cumple merced a una red de relaciones entre los individuos que están mediadas por el sistema.

Ahora incluiré uno de los fragmentos en donde se nota la maestría de Musil para dar cuenta de la situación de manera precisa, mientras utiliza la distancia de la reflexión y la ironía. Fragmentos como estos son frecuentes en la novela de Musil, de manera que prefiero citar en extenso:

Estaba, como quien dice, atado a una esquina del mundo exterior. Personas que por lo general no pensaban en él y que ni estaban enteradas de su vida, o para las que él significaba, a lo más, tanto como para un profesor universitario de zoología una gallina común en la calle común de una aldea, actuaban de común acuerdo para preparar el destino cuyos empujones incorpóreos los sentía él en sí mismo. Una oficinista escribía en las actas del caso Mossbrugger unas notas suplementarias. Un registrador las manejaba según ingeniosas reglas mnemotécnicas. Un consejero ministerial preparaba la instrucción más reciente para la aplicación de la pena. Algunos psiquiatras sostenían una polémica sobre la determinación de las líneas limítrofes entre predisposición sicopática de ciertos casos de epilepsia y su combinación con otros síndromes. Los juristas escribían sobre la relación entre las circunstancias atenuantes y las razones mitigantes. Un obispo se pronunciaba contra la general relajación de las costumbres, un arrendatario de caza demandaba en juicio al justo esposo de Bonadea por el problema de la multiplicación de los zorros, con lo que aquel alto funcionario consolidaba su actitud a favor de la inflexibilidad de normas jurídicas.

De tales acontecimientos impersonales se compone el acontecimiento personal de una manera por el momento imposible de describir. Si se despojaba al caso Mossbrugger de todo romanticismo individual, el cual solo le afectaba a él y a unas pocas personas más, por el asesinado, no quedaba de su persona más que, aproximadamente, lo expresado en las listas de obras que el padre de Ulrich había adjuntado a una de las últimas cartas dirigidas a su hijo. Tal

lista venía formulada así: AH.-AMP.-ACC . . . Addickes ibid.- Aschaffenburg ibid.- . . . O traducido en palabras: <<Annales d'Hygiène Publique et Médecine légale>>, ed. Brouardel, París; . . . etc. Etc.; así toda una página llena de siglas más abreviadas. La verdad no es, claro está, ningún cristal que se pueda meter en el bolsillo, sino un fluido ilimitado en el que uno cae. (Musil, 544-545, 2006, I).

Aquí Musil descompone el acontecer individual devolviéndolo a su discurrir colectivo hasta disolverlo. El efecto es que lo sucedido a Mossbrugger se convierte en la sucesión de una cadena de acciones de ninguna manera vinculada a él, aunque rijan su destino. De cualquier manera, Musil es claro cuando dice “Por otra parte, en lo que concierne personalmente a Mossbrugger, él tenía, como se sabe, un gran respeto al humano saber del que participaba muy poco, pero jamás hubiera logrado comprender su situación, ni siquiera habiéndola conocido. Se la imaginaba borrosa. Su estado le parecía inconsistente...” (Musil, 545, 2006, II).

El proceso que vive Mossbrugger está perfectamente descrito por Lukács “También en este caso [el de los procesos judiciales] se produce un ruptura con los métodos de jurisprudencia, administración, etc., empíricos, irracionales, basados en tradiciones, cortados subjetivamente por el patrón de los hombres que actúan y objetivamente por el patrón de la materia concreta. Se produce una sistematización racional de todas las regulaciones jurídicas de la vida, la cual, por una parte y tendencialmente al menos, representa un sistema cerrado y aplicable a todos los casos imaginables y posibles”. (Lukács, 23, 1984, II)

En la novela de García Ponce, el Clinamen sobre el personaje de Mossbrugger aparece claramente cuando pensamos en el carácter de Evodio. El cambio del narrador en *Crónica de la intervención* es uno de los aspectos fundamentales para entender los procesos de influencia entre García Ponce y su padre poético pero -de momento- pensaría solamente en el caso de Evodio, en la medida que sirve para ejemplificar el problema de la influencia y la presencia del proceso denominado por Lukács *cosificación*.. En algunos momentos el narrador de *Crónica de la intervención* asume una distancia que le permite dirigirse a Evodio en términos muy similares a los que utiliza el narrador de Musil.

Para entender mejor la comparación debemos recordar que Mossbrugger se encuentra en la cárcel al comenzar la novela. Ha asesinado a una prostituta y espera que se decida su juicio, generando así una discusión en torno a su responsabilidad o no del delito, pues

si se comprobara su locura, se le eximiría de parte de la culpa por sus actos³⁰. En los fragmentos inconclusos de Musil se encuentran borradores de capítulos que García Ponce leyó apasionadamente. Según estos borradores, Clarisse abogaría por la liberación de Mossbrugger quien terminará viviendo con Raquel, la empleada de Diotima. Sin embargo, el corpulento hombre cometería un nuevo crimen y terminará perdiéndose en la clandestinidad.

El desvío que se da en *Crónica de la intervención* es interesante. Evodio es el chofer de la familia Gonzaga, particularmente el chofer de María Inés. Al final de la novela asesinará a José Ignacio empujado por un acto aparentemente sicótico, puesto que un lei-motiv de las descripciones de Evodio son “unas sirenas” que escucha rondar por su cabeza y hacen ruido “como de ambulancias”. Pero la voz de Musil vuelve para ayudar en la descripción de los procesos de cosificación, mostrando cómo la experiencia de tiempo que vive Evodio es igualmente una experiencia de cosificada agudizada por un “problema mental”³¹.

Evodio todo el tiempo aparece como un observador de su vida y se siente completamente ajeno a las cosas que le suceden. En el primer tomo de *Crónica de la intervención* se puede leer:

Podía estar así, en espera de María Inés, seguro de que al cabo de un tiempo la vería acercarse al coche y se quitaría la gorra, manteniéndola en una mano, mientras le abría la puerta y luego, si levantaba la vista la vería por el espejo retrovisor sentada en su rincón, mirando por la ventanilla y con las piernas cruzadas. Ese ya era el futuro. Un tiempo que todavía no es y que, sin embargo, era perfectamente capaz de prever. Quizás en este punto se encontraba la clave. Mirar hacia atrás o hacia delante con la seguridad de lo que ya había ocurrido y creyendo que se tenía también la de lo que iba a ocurrir, desde un presente vacío. Pero Evodio no podía saber eso y el presente nunca estaba total y absolutamente vacío. . . Ahora, por ejemplo, tenía sus sirenas. Sin embargo, no era posible que pudiera recordarlas como un don; sólo desde el silencio, cuando no estaban presentes y se podía suponer que eran algo que le había pasado sin pasarle en verdad y no regresarían nunca. . . En ese largo sueño, nadie era nadie. Durante las calurosas noches, no tenía uniforme, ni tenía que recurrir en ningún momento a la inexplicable seguridad que le daba su gorra. . . El que estaba con Zenaida y Matilde no era él. El que buscaba a Irene tampoco era él. Sólo se reconocía en la ausencia de cara entre la gorra y el uniforme. Por eso no quería más que llevar a María Inés en su automóvil. Solo que allí tampoco existía para la distante figura con las piernas cruzadas dejando ver sus muslos, que fumaba sin cesar y jamás lo miraba; era ella la que existía ante él que no era nadie. Tampoco era nada el sonido de las invisibles ambulancias, que

³⁰ Regresaremos en el capítulo tres a estas ideas y las exploraremos más a fondo, cuando nos centremos en los problemas de influencia.

³¹ “Problema mental” en comillas puesto que la misma novela de Ponce cuestiona la existencia o al menos la perspectiva de análisis de tales problemas.

se alejaban, sin que pudiera llegar nunca a verlas claramente, sin que pudiera seguir las antes de que se perdiesen en la oscuridad y unas veces regresaran de inmediato y otras lo devolvieran al silencio. (García Ponce, 401, 414-416, 1982, I)

Lo valioso para analizar en la influencia en este pasaje no es solo la similitud estilística o temática, lo interesante es que García Ponce está en Tésera, puesto que Evodio completaría en parte la historia de Mossbrugger, es, al menos en parte, Mossbrugger antes de entrar a la cárcel. Exactamente de la tésera nos decía Bloom “Un poeta completa antitéticamente a su precursor al leer el poema-padre conservando sus términos, pero logrando otro significado, como si el precursor no hubiera ido lo suficientemente lejos” (Bloom, 23, 1977). La lectura de Ponce es fuerte, pero no logra necesariamente otro significado. Muchas veces esos movimientos de tésera en el mexicano solo refuerzan las ideas de Musil. Tal vez por eso sentía que la fuerza de la novela de Musil, algunas veces, absorbía al narrador de *Crónica de la intervención*. Pero será en la pornografía de Klossowski en donde Ponce encontrará la herramienta para dar un golpe “mortal” al maestro, tal vez el único golpe que pudo asentarle García Ponce a Musil en su larga novela.

Ahora se había desviado muchísimo del tema de la secularización. Pero lo había hecho para mostrar su necesaria conexión con el problema de la cosificación y la expansión del capitalismo. La conjunción de estos fenómenos sociales lleva a la literatura de fin de siglo a darle un nuevo valor a las cosas. La sacralización de la realidad tiene dos caras: la primera es el positivismo que se convirtió en una nueva “teología intramundana” poniendo la fe que antes tenía en Dios sobre la ciencia (Cf. *La dialéctica del iluminismo*) la otra cara es el surgimiento de la “religión de la poesía”, el arte por el arte y el intento mismo de la literatura por devolverle a los objetos un valor que en la sociedad capitalista e industrializada, en el ambiente de la ciudad, ya no tienen. En ese punto aparece la obra del maestro Rainer Maria Rilke, de Stefan George, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Rubén Darío, Manuel Gutiérrez Nájera, Silva – “las cosas viejas, tristes, desteñidas, /sin voz y sin color, saben secretos/ de las épocas muertas, de las vidas /que ya nadie conserva en la memoria” (Silva, 87, 1996)³²- en general, siguiendo con las ideas de Gutiérrez Girardot “Tanto el lujo como las cosas humildes. . . eran objetos que habían creado la sensibilidad y el horizonte para percibirlos como lujo y entorno. Pero esos mismos objetos, colocados en el mundo de la experiencia diaria,

³² Continúa luego de manera bellísima “De otros siglos fantásticos espejos /que en el azogue de las lunas frías / guardáis de lo pasado los reflejos”

multiplicados, accesibles a todos (al menos a la vista) en la gran ciudad, perdieron lo que Walter Benjamin llamó ‘aura’, el ‘aquí y el ahora del original’, su ‘autenticidad’, y así la literatura de fin de siglo, al transponerlas en poesía y creación literaria, al acentuar sus contornos y su valor, creyó recuperarlas, darles una nueva ‘aura’ que ya no descansaba en su pura originalidad, sino en el sentido profundo y trascendente que podía encontrar en su simple humildad o en su pasajero brillo” (Gutiérrez, 90, 1987).

Y es precisamente el problema de la pérdida del Aura el que le permite comenzar su análisis de la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica, es decir, la obra de arte en una época en la que se ve obligada a volverse ella misma no aurática.

2.3.2 El problema de la obra de arte en “la época de su reproductibilidad técnica”

Había repasado rápidamente el problema de la secularización porque era un evento fundamental para entender muchos de los problemas desarrollados en la literatura de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. También había citado a Musil y a García Ponce, para mostrar que las mismas novelas poseen material crítico sobre los problemas teóricos trabajados. La variación de ese material crítico de precursor a efebo está, como siempre, mediada por la influencia.

Lo mismo sucede en el caso del problema de la novela que se presenta a mediados del siglo XX y que, en este capítulo, él había comenzado a explorar desde las ideas de Ítalo Calvino. Como lo supo desde el comienzo, las mismas novelas poseen material crítico que sería suficiente para explorar el problema. Pero, en la medida en que está tratando de reconstruir las particularidades de la lectura que García Ponce hace de la obra de Robert Musil, debe seguir reconstruyendo el marco teórico implícito en *El reino milenario*.

Él pretendía comprender el problema de la crisis de la novela empezando por los postulados del famosísimo y controversial ensayo de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Esto implicaba un viaje a los orígenes mismos de uno de los más importantes debates (en palabras de algunos importantes críticos es el más importante debate de estética que se desarrolla en la filosofía del siglo XX) sobre el arte que se produjo en el siglo pasado.

Evidentemente no podía dar cuenta de todo el desarrollo y las implicaciones del debate. Lo que podía hacer era centrarse en el papel que juegan las ideas sobre la reproducción técnica en la posterior interpretación que Theodor Adorno hace de la novela

contemporánea, interpretación que juega un papel importante en el ensayo de García Ponce, *El reino milenario*. Afortunadamente sabía cómo muchos de los postulados de Adorno pasan por la influencia de Musil y aparecen nuevamente en *Crónica de la intervención*.

En el año de 1935 se publicó en París (en Francés) un ensayo titulado *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*. El ensayo tuvo que ser publicado con ciertas censuras en francés “comunismo fue reemplazado por el eufemismo ‘las fuerzas constructivas de la humanidad’ y las referencias al fascismo fueron sustituidas por la frase ‘el estado totalitario’“(Wolin, 183, 1994)³³. Esta censura responde a la difícil situación de Europa a puertas de la segunda guerra mundial, pero también refleja claramente que el ensayo tiene un contenido político muy fuerte.

En este ensayo Benjamin se interesa por las transformaciones que se suceden en el campo de las artes cuando emerge la reproducción técnica. “La obra de arte ha sido siempre susceptible de reproducción” dice Benjamin, pero “la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se impone en la historia intermitentemente, a empujones muy distantes unos de otros, pero con intensidad creciente. “ (Benjamin, 18, 1973). La aparición de la xilografía y la litografía implicaron importantes transformaciones al interior del arte así “la litografía capacitó al dibujo para acompañar, ilustrándola, la vida diaria”. Pero, pese a eso, las transformaciones son mayores al interior del arte cuando aparece la fotografía y la reproducción técnica de la música. “El ojo es más rápido capturando que la mano dibujando; por eso se ha apresurado tantísimo el proceso de la reproducción plástica que ya puede ir paso a paso con la palabra hablada. Al rodar en el estudio, el operador de cine fija las imágenes con la misma velocidad con la que el actor habla.” (Benjamin, 19-20, 1973). Al identificar estos cambios Benjamin se comportaba como el efebo del maestro de la poesía francesa, Paul Valery. Así, no duda en citar a su precursor en el mismo ensayo: “Igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen a nuestras casas, para servirnos, desde lejos y por medio de una manipulación casi imperceptible, así estamos también provistos de imágenes y de series de sonidos que acuden un pequeño toque, casi a un signo, y que del mismo modo nos abandonan.” (Benjamin, 20, 1973).

Sin embargo, Benjamin afirma “incluso en la mejor reproducción falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar que se encuentra. . . El aquí

³³ El libro de Wolin no está traducido al español. Las citas están traducidas por el autor de esta tesis.

y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad. . . las circunstancias en que se ponga al producto de la reproducción de una obra de arte, quizás dejen intacta la consistencia de ésta, pero en cualquier caso deprecian su aquí y ahora. (Benjamin, 21-22, 1973)” El aquí y ahora se refiere a la contingencia material de la obra de arte, a la capacidad que tiene ésta de “devolvemos la mirada”³⁴. La pátina sobre un cuadro, el olor, el tamaño, toda esa especificidad desaparece con la reproducción técnica. También desaparece *la lejanía* que usualmente relacionaba a las personas con las obras de arte. La reproducción técnica tiende siempre a acercar, por ejemplo, ya no tenía que ir al museo para mirar el cuadro, lo podía llevar en la billetera. Benjamin relaciona lo que concibe como la unicidad de la obra de arte con el valor cultural, que desaparecería lentamente con la secularización. “Resumiendo todas estas deficiencias en el concepto de Aura, podremos decir: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta.” (Benjamin, 22, 1973).

Lo que le interesa de este ensayo, como lector, es la tesis según la cual la disolución del aura de la obra de arte implica necesariamente la pérdida de lo que Benjamin llama “su halo de autonomía”. El problema de la pérdida de la autonomía de la obra de arte se expresó en la disputa que se dio entre la fotografía y la pintura a finales del siglo XIX:

Aberrante y enmarañada se nos antoja hoy la disputa sin cuartel que al correr el siglo XIX mantuvieron la fotografía y la pintura en cuanto al valor artístico de sus productos. Pero no pondremos en cuestión su importancia, sino que más bien podríamos subrayarla. De hecho esa disputa era expresión de un trastorno universal del que ninguno de los dos contendientes era consciente. La época de la reproductibilidad técnica desligó al arte de su fundamento cultural: y el halo de su autonomía se extinguió para siempre. Se produjo entonces una modificación en la función artística que cayó fuera del campo de la visión... (Benjamin, 32, 1973)

Benjamin creía que con el proceso de secularización y las imposiciones del mercado capitalista la pérdida del aura en la obra de arte aseguraba la pérdida de su autonomía. Al desligarse de su valor cultural la obra de arte se volvía sobre sí misma en una “teología del arte” (el arte por el arte), pero con el tiempo al volver sobre sí misma terminaría convirtiéndose en instrumento del fascismo, en un manera de estetizar la guerra. Las críticas de Benjamin al futurismo en este punto, son fundamentales, hacen implícito un cuestionamiento a todo arte que no sea político; así, se propugna por la

³⁴ Es evidente que el término Aura proviene de la formación mística de Benjamin aunque explique algunos aspectos de la obra de arte desde la perspectiva materialista de Marx. Para la importancia del pensamiento judaico en Benjamin Cf. *El origen de la dialéctica negativa* de Susan Buck-Morrs y *Walter Benjamin Aesthetic of Redemption*.de Richard Wolin. Ambos libros nos guían en la reconstrucción de algunas de las ideas en este capítulo.

politización del arte como el único camino frente a la dura realidad de la guerra “<<Fiat ars, pereat mundus>> dice el Facismo, y espera de la guerra, tal y como lo confiesa Marinetti, la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica. Resulta patente que esto es la realización acabada del “arte pour l’art”. La humanidad, que antaño, en Homero, era objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte” (Benjamin, 57, 1973).

Una buena parte del ensayo de Benjamin está dedicada a analizar las diferencias-ventajas que un arte producido sin aura, como el cine, puede traer a la manipulación política de las masas. Benjamin está pensando en las teorías de Jung del inconsciente colectivo y cómo podría alcanzarse ese inconsciente llegando a un sujeto colectivo a través del cine.

Siempre que volvía a este ensayo de Benjamin sentía cierto “malestar”. Se preguntaba ¿Por qué un tipo tan inteligente como Benjamin tuvo que convertir en ese ensayo al arte en un instrumento de la política? Lo que había que entender era que el ensayo se había publicado a puertas de la segunda guerra mundial, con la esperanza de la URSS aún viva. Benjamin había pasado un largo tiempo con Brech y las ideas políticas proliferaban en sus ensayos estéticos. También en *El autor como productor* Benjamin afirmaba que la validez política de la obra de arte implicaba su validez estética, aunque también introducía la noción del artista como un trabajador más en la época capitalista y no “el genio” creador de épocas anteriores.

El factor decisivo en estos ensayos es la simpatía que Benjamin expresaba por la Unión Soviética, como había leído en Susan Buck-Morrs. Benjamin esperaba que la Unión Soviética apoyara a los obreros alemanes, pero, cuando se firma el pacto de no agresión entre Alemania y la URSS y luego se da la “guerra relámpago” de 1939 en Europa todas estas ideas comprobarían ser ilusorias y el mismo Benjamin tuvo que vivirlo en carne propia³⁵.

Él, como lector, sabía muy bien que la comprensión del contexto histórico favorecía la aprehensión de la teoría. En esa medida comprendiendo el contexto de Benjamin no era tan ilógico buscar darle un poder político al arte. Éste poder en el caso de Adorno,

³⁵ Producto del pensamiento tardío de Benjamin, la constatación del derrumbe de sus ilusiones, son sus brillantes ensayos *Tesis de filosofía de la historia* o *Sobre algunos temas en Baudelaire*.

estaba completamente comprometido con su autonomía. En cierta medida podríamos considerar a Adorno como el efebo de Benjamin³⁶, principalmente por la gran impresión que el primer texto de Benjamin sobre el Barroco alemán causó en el musicólogo Alemán.

Pensando el problema desde el punto de vista de la música Adorno podía ver cosas que a Benjamin se le cerraban. De ahí que buena parte de la crítica recuerde siempre la importancia de evaluar al tiempo los dos pensamientos en la medida en que se complementan por la discusión que sostuvieron³⁷. Adorno no estaba dispuesto a dejar que el arte tuviera que servir a la política y, además, comprensiblemente (al menos para él, como lector) no creía las patrañas de Jung acerca del inconsciente colectivo.

La carta del 18 de marzo de 1936 expresa estas inquietudes. Adorno escribe desde Londres mientras termina su trabajo sobre el Jazz³⁸. Su principal reparo busca reintegrar al arte la autonomía perdida en los postulados de Benjamin:

En aquellos de sus escritos cuya gran continuidad me parece confirmar el último, ha desligado usted la idea de la obra de arte como configuración tanto respecto de la noción teológica de símbolo como respecto del tabú mágico. Pero me parece cuestionable, y aquí veo un resto muy sublimado de ciertos motivos brechtianos, que ahora transfiera usted sin más a la obra de arte autónoma el concepto de *aura* mágica, y le atribuya sencillamente una función contrarrevolucionaria. . . Me parece que el centro mismo de la obra de arte autónoma no cae del lado mítico, sino que- disculpe esta manera tópica de hablar- es en sí dialéctico: entrelaza en sí mismo el momento mágico y el signo de libertad. . . Por dialéctico que sea su trabajo, no lo es para con la misma obra de arte autónoma; no presta atención al hecho elemental, y que mi propia experiencia musical me hace cada día más evidente, de que precisamente la más extrema consecuencia en la prosecución de la legalidad tecnológica por parte del arte autónomo transforma a éste, y en vez de conducirlo a la tabuización a la fetichización lo aproxima al estado de libertad, de lo conscientemente fabricable, de lo hacedero. (Adorno-Benjamin, 134, 1998)

³⁶ Los dos son tienen como precursor a Marx y, por supuesto, a Hegel. En el caso de Benjamin aparece el pensamiento místico mientras que en Adorno hay una fuerte presencia de Freud.

³⁷ Es definitivamente el error de algunos de los “precursores” al introducir el pensamiento de Benjamin, despreciaron con un aire casi fascista el pensamiento de Adorno. Wolin (1994) afirma “Both positions are torn halves of an integral freedom, to which however they do not add up”. This claim indicates the fundamental insufficiency of each position when taken individually” Ambas posiciones son las dos mitades de una verdad integral que no asumen por separado. Esta demanda implica la insuficiencia de cada posición cuando se toma individualmente. Pág. 207. Este ha sido el peor error de cierta escuela de Benjamin, que hasta ahora ha sido, tristemente, la más famosa desarrollada en Colombia.

³⁸ Es normal que los “enemigos” de Adorno citen siempre sus “errores con el Jazz” cuando nunca se piensa que fue lo que, en 1936, pudo ser considerado Jazz por Adorno en Europa. Para comprender las críticas de Adorno en ese sentido puede verse el brillante ensayo de David Jiménez *Adorno: la música y la industria cultural*. En *Educación Estética*. 2007. Número 2. Págs. 215-255

A continuación Adorno cita a Mallarmé como un ejemplo de lo que significa “la legalidad tecnológica por parte del arte autónomo” es decir, el arte también tiene una dimensión técnica (formal); esta dimensión técnico formal garantiza tanto la *autonomía* del arte como actividad de deleite estético, así como la comunicación con la sociedad que forja esa obra de arte. La dialéctica de la obra de arte para Adorno implica la máxima expresión de la capacidad subjetiva del hombre, el arte como construcción consciente, pero, al mismo tiempo, esa construcción subjetiva depende claramente de un lenguaje y unos condicionamientos sociales. El artista que habita la sociedad *decide* cómo trabajar la forma y en esa decisión viven, a un tiempo, su signo de libertad y su “carácter mágico- social”. Así que, si la obra pierde su “aura” en una sociedad altamente capitalista y secularizada, no tiene por qué perder su autonomía y dedicarse, por ejemplo, a redimir políticamente a las masas sociales; no tiene que hacerlo porque en su respeto por la forma de la obra el artista objetiva sus deseos sociales y los pliega al servicio de la obra de arte misma.

En la carta a Benjamin, Adorno no puede hacer más que unos apuntes superficiales. El desarrollo de su filosofía “tardía” hasta la inconclusa *Teoría Estética* podría entenderse como un clinamen y un apofrades (principalmente) de la obra de Benjamin como precursor. Así, en unos brillantes apartados de su *Teoría Estética*, discute 30 años después las teorías de Benjamin a la luz del advenimiento del mundo de los medios masivos “Toda obra en tanto que pensada para muchos, ya es desde el punto de vista de la idea de reproducción. Que en la dicotomía de la obra de arte con “aura” y la obra de arte tecnológica Benjamin reprimiera este momento de unidad a favor de la diferencia podría ser la crítica dialéctica a su teoría” (Adorno, 52, 2002).

Pero, en la carta de 1936, Adorno ya llevaba sus críticas de Benjamin a un punto muy interesante, cuando afirma que el arte de vanguardias ya no es un arte aurático:

no es ninguna casualidad que el arte moderno, que usted contraponen como <<aurático>> al técnico sea de una calidad inmanente tan cuestionable como el de Vlaminck y Rilke. Lógicamente, la esfera inferior lo tiene fácil con él, pero si en vez de ellos figurasen, por ejemplo, los nombres de Kafka y de Schönberg, el problema se plantearía ya en términos distintos. Sin lugar a dudas, la música de Schönberg no es aurática. Según esto, lo que yo postularía es un más de dialéctica. Por una parte, una completa dialectización de la obra de arte <<autónoma>>, que a través de su propia tecnología se transciende a sí misma y se convierte en obra de arte planificada; por otra parte, una mayor dialectización de la negatividad del arte de uso, que usted ciertamente no desconoce, pero que caracteriza mediante categorías relativamente abstractas como <<el capital del cine>>, sin escrutarla en sí misma, es decir, en su irracionalidad

inmanente. . . Usted menosprecia el elemento técnico del arte autónomo y sobrevalora el arte dependiente; ésta podría ser quizás, en pocas palabras, mi objeción principal. (Adorno-Benjamin, 135-136 1998)

En la argumentación de Adorno el arte aurático se convierte en el arte autónomo. Esta autonomía no implica una obra cerrada y acabada, provista de autoreferencialidad como en algunos de los mal entendidos postulados del estructuralismo y el formalismo. La obra surge como un acto social pero, a través de su propia configuración formal “a través de su propia tecnología” trasciende y se convierte en una herramienta privilegiada para denunciar la falsedad del mundo capitalista.

Adorno reconoce que el fenómeno de secularización ha alcanzado la esfera del arte transformándola, pero nunca pensó que esa transformación se llevara al traste la relativa autonomía de la obra. En un ensayo de sus *Notas de literatura (Tesis sobre el arte y la religión hoy)* Adorno da cuenta de la complicada situación del arte en el mundo secularizado; la relación entre arte y religión es dialéctica y contradictoria. El musicólogo alemán parte de la fundamental determinación que existe entre las condiciones objetivas de la realidad y las esferas del arte y la religión. Esas condiciones objetivas actuales (la secularización-el capitalismo tardío) hacen imposible el regreso del arte a la esfera religiosa y su consecuente revaloración cultural “La crisis en que actualmente se encuentran la individualidad y las tendencias colectivistas en nuestra sociedad no justifica ninguna regresión del arte a una etapa anterior a la era individualista, ningún intento de volver a sujetar arbitrariamente al arte los lazos de una naturaleza religiosa” (Adorno, 627, 2003).

Este ensayo es muy interesante porque Adorno brinda una explicación mucho más clara acerca de cómo el arte moderno liquida, a través de su técnica, el aura existente en él mismo. Primero se debe comprender que es imposible regresar al arte a la esfera religiosa porque parecería entonces que la religión, literalmente, se nos vende a través de éste y también porque surgiría “la sospecha de que dondequiera que se lance el grito de batalla de que el arte debería volver a sus fuentes religiosas, allí prevalece también el deseo de que el arte debería ejercer una función disciplinaria, represiva . . . De modo que la religión, aunque amenazada en la poesía moderna y con los inevitables medios de

la técnica poética moderna, adopta un aspecto de lo <<ornamental>> de lo decorativo³⁹” (Adorno, 628, 2003).

Pero lo que le parecía más interesante en ese ensayo de Adorno era que se planteaba como la aparente unidad existente entre el arte y la religión era, desde sus orígenes, problemática “Es característico que la idea de esa unidad haya sido concebida durante la época romántica. La noción de que el arte se ha separado de la religión únicamente durante una fase tardía de la ilustración es errónea. Tanto la religión objetificada como el arte son igualmente desde una época muy temprana el producto de la disolución de la unidad arcaica entre la imaginaria y concepto.” (Adorno, 628, 2003)

Pero en cuanto a los restos del elemento mágico de la obra de arte, que caen en parte del concepto benjaminiano de Aura, lo que dice Adorno es que el mismo arte moderno se ha encargado de examinarlos y de eliminarlos:

La producción artística no puede escapar de la tendencia universal de la Ilustración: del dominio progresivo de la naturaleza. A lo largo de todo el curso de la historia, el artista se convierte cada vez más consciente y libremente en el dueño de su material y sus formas, y de este modo trabaja contra el hechizo de su propio producto. Pero es solamente de su incesante empeño por alcanzar ese control consciente y ese poder constructivo, solamente del ataque de la autonomía artística al elemento mágico, de donde este elemento egótico extrae la fuerza para sobrevivir y hacerse sentir a sí mismo en formas nuevas y más adecuadas. . . Así, la única manera posible de salvar el <<hechizo>> del arte es la negación de este hecho por el arte mismo. Hoy en día, sólo el compositor de grandes éxitos y el escritor de *best-sellers* parlotean sobre la irracionalidad y la inspiración de sus productos” (Adorno, 631, 2003).

Todos estos problemas que hasta ahora había repasado con mucho cuidado en cada uno de los pensadores juegan un papel fundamental en el ensayo de Adorno titulado *La posición del narrador en la novela contemporánea* que es uno de los ensayos bases que García Ponce utilizó cuando escribía *El reino milenario*.

Según había logrado entender, la situación del arte en el momento en que Musil está escribiendo *El hombre sin atributos* explicaba por qué muchas de las innovaciones que Musil lleva a cabo en su novela son innovaciones de tipo técnico y formal. Para entender de qué manera la novela contemporánea ha hecho esas innovaciones y cuáles son sus implicaciones, Adorno escribe su ensayo. Ahora él, como lector, iría del ensayo

³⁹ Dice Adorno con tremenda lucidez en el mismo ensayo “La religión está en venta, por así decir. Se ofrece barata a fin de añadir otro estímulo irracional a muchos otros por medio de los cuales a los miembros de una sociedad calculadora se les ha hecho calculadamente olvidar el cálculo del que son víctimas”.

de Ponce al de Adorno. La exploración implica ya una hipótesis sobre el clima que Ponce hace de las tesis de Adorno, siempre determinado por la influencia de Musil.

La novela debería narrar y es lo que ha heredado de las formas épicas anteriores. Pero la situación actual (el ensayo es escrito en 1952) hace que la novela no pueda narrar. Se oponen a esa característica la fragmentación de la experiencia que es causa directa del fenómeno de la cosificación y que no permite que el hombre pueda transmitir verdaderamente lo vivido (en la medida en que “lo vivido” mismo se ha convertido en una experiencia artificial, lubricante del sistema); también el surgimiento del cine, el psicoanálisis y, en general, la ciencia quienes se han apoderado del mundo objetivo y así le roban a la novela el material que desde siempre trabajó. En una sociedad estandarizada y regida por principios de repetición no hay “algo digno” que contar (el mandamiento del narrador épico era contar lo único, lo valioso).

Él lo vivía a diario. Veía por todas partes historias que se venden como “la gran historia” y no encontraba más que lo viejo disfrazado de lo nuevo o lo mismo, hoy en día ya casi sin disfraz, porque la memoria se va desgastando y acabando, al punto de no hacer necesarios tales accesorios a la repetición. “La gran historia” se ha convertido en sinónimo de Best-Seller de lo que el mercado tiene que ofrecer; esa “gran historia” que ya no se puede contar se convierte en el pálido reflejo de la vida de los hombres, cada vez más mecanizada y regida por el trabajo y la segunda naturaleza, una vida que se hace incapaz ella misma de esa gran historia que tanto desea venderse. Los procesos de masificación hacen risible el intento de contar grandes historias o historias donde un individuo con sus impulsos y sentimientos es capaz de algo.

Con razón el relato que se presenta como si el narrador fuera dueño de tal experiencia produce la impaciencia y escepticismo en el receptor. Estampas como la de uno que se sienta a <<leer un buen libro>> son arcaicas. Lo cual no se debe meramente a la falta de concentración de los lectores, sino a lo comunicado mismo y a su forma. Contar algo significa en efecto tener algo *especial* que decir, y precisamente es eso lo que impiden el mundo administrado, la estandarización y la perennidad. Antes de cualquier pronunciamiento de contenido ideológico, ya la pretensión del narrador de que el mundo sigue siendo esencialmente un curso de la individuación, de que con sus impulsos y sentimientos el individuo es aún inmediatamente capaz de algo, es ideológica: la literatura biográfica de pacotilla que uno se encuentra por doquier es un producto de la descomposición novelística misma. (Adorno, 43, 2003)

Él entendía que esa literatura biográfica de pacotilla, las novelas de superación personal, surgían no solo para intentar subsanar ingenuamente un problema del hombre sino

también como producto mismo de la descomposición de la forma clásica de la novela. Sin embargo, Adorno enfatiza cuál es la manera como los novelistas contemporáneos resuelven el problema. Frente a los cambios que ofrece la realidad, a la hostilidad de las relaciones del mundo cosificadas, la novela debe romper y ofrecer la representación de “la esencia y su antítesis”. La novela debe hacer de la misma enajenación, del mismo extrañamiento de los individuos y los colectivos su propio medio estético. “Cuanto más densa e ininterrumpidamente se estructura la superficie del proceso social, tanto más recubre ésta como un velo la esencia. *Si la novela quiere seguir siendo fiel a su herencia realista y decir cómo son realmente las cosas, debe renunciar a un realismo que al reproducir la fachada no hace sino ponerse al servicio de lo que de engañoso tiene ésta*”. (Adorno, 44, 2003. El subrayado es de Adorno)

García Ponce plantea el problema en *El reino Milenario* “En el paso de un siglo al otro, incluso en el transcurso del anterior, la fe en el poder de la razón se ha visto minada de una manera definitiva. El progreso que hacía esperar la revolución industrial ya no merece nuestra confianza absoluta y las nuevas formas de vida que engendró se revelan en muchas ocasiones como enemigas de esa razón a la luz de la cual nacieron. Entonces vuelve a plantearse la pregunta metafísica y con ella surge el problema de la nada”. (García Ponce, 112, 1979)

Luego continúa García Ponce leyendo a Adorno “En su ensayo sobre *el narrador en la novela contemporánea*, Theodor Adorno señala: ‘El momento antirrealista de la nueva novela, su dimensión metafísica es en sí misma fruto de su objeto real: una sociedad en la que los hombres están desgarrados los unos de los otros y de sí mismos.’ Y aclara que: ‘En la trascendencia estética (de esas novelas) se refleja el desencanto del mundo’” (García Ponce, 112, 1979) Seguidamente García Ponce empieza a hacer su interpretación de Adorno pero conscientemente los argumentos terminan demostrando que es Robert Musil el más brillante novelista en el grupo que Adorno presenta como autores que mejor dan cuenta de “la esencia y su antítesis”.

Cuando él planteó el proyecto del trabajo para el que investigaba, pensaba que tal vez no podría mostrar la diferencia entre lo que era intertextualidad y lo que era influencia. Pero ahora, afortunadamente, se presentaba una oportunidad para tratar de deslindar esa difícil diferencia. La intertextualidad, término propuesto por Genette pero proveniente de Kristeva y presente también en Bajtin, es la mejor manera de ver cómo un texto aparece en el otro. Los textos están en diálogo, están en otros textos; los textos son un tejido: solo se conciben con otros textos. Genette planteó varias maneras de relacionar

intertextualmente. En el libro de Claudio Guillén *Entre lo uno y lo diverso* Guillén favorece el concepto de intertextualidad sobre el de influencia. Cuando él planteó el proyecto, tuvo que enfrentarse directamente con Guillén. Ahora podía probar sus hipótesis. Es verdad que la influencia es un tipo de relación intertextual, pero la influencia, cuando es demasiado fuerte (cuando se da entre dos escritores muy fuertes) determina las relaciones intertextuales. No es que García Ponce malinterprete a Adorno, lo que sucede es que lo interpreta justo en la dirección en que Musil lo habría hecho, justo para mostrar cómo Musil es el autor insuperable.

Ahora tenía que mostrar la intertextualidad y el giro de la influencia. En *El Reino Milenario* García Ponce continúa distanciándose y volviendo a Adorno

Por ahora no nos interesa abundar en la interpretación sociológica de este problema. Nuestra mirada no está dirigida de la sociedad a la novela sino hacia ésta como realidad. Y por otra parte, ya el mismo Adorno indica que esa 'dimensión metafísica' es 'fruto de su objeto real'. El novelista se encuentra frente a una única realidad dada y sólo puede partir de ella. Si esa trascendencia estética de que habla Adorno es la respuesta al problema de la realidad en la mayor parte de las grandes novelas contemporáneas es precisamente porque no había, o no hay, otra solución a mano. Llegar a su significado profundo es muy fácil si repasamos obras tan significativas y tan características de nuestro tiempo como las de Thomas Mann o Marcel Proust. Para uno y otro, la respuesta final se halla en la misma forma. Solo dentro del arte, en la verdad estética, nuestras vidas adquieren sentido y vencen el tiempo y la muerte. (García Ponce, 112, 1979)

Aquí está claro que García Ponce se distancia de la sociología de la literatura entendida como una relación entre la sociedad y la novela. García Ponce quiere ir de la novela a la sociedad en lo cual está plenamente en la línea de Adorno.

En el ensayo que él había leído titulado *Tesis sobre el arte y la religión hoy* Adorno proponía una interesante metáfora

La relación entre la obra de arte y el concepto universal no es directa. Si tuviera que expresarlo osadamente, tomaría prestada una metáfora de la historia de la filosofía. Compararía la obra de arte con la mónada. Según Leibniz, cada mónada <<representa>> al universo, pero no tiene ventanas; representa lo universal dentro de sus propios muros. Es decir, su propia estructura es objetivamente la misma que la de lo universal. Puede ser consciente de esto en diferentes grados. Pero no tiene acceso inmediato a la universalidad, no se parece a ella, por así decir. Independientemente de lo que pensemos sobre los méritos lógicos o metafísicos de esta concepción, a mi parecer expresa la naturaleza de la obra de arte de manera sumamente adecuada. El arte no puede hacer de los conceptos su tema. (Adorno, 632, 2003)

Entender la obra como una representación de lo universal dentro de sus propios muros, dentro de su propia lógica. Este programa es el que García Ponce sigue en su interpretación de la obra de Robert Musil. Sin embargo, en el momento en que frente al problema de la dimensión metafísica Adorno pone la trascendencia estética de la forma, García Ponce entiende que se refiere a Mann y Proust como autores que dan por solución el arte, pero él, como lector, había mostrado con el recorrido del debate entre Benjamin y Adorno, que la verdadera intención de la novela es recogerse sobre su forma misma, sobre el lenguaje. La novela debe objetivarse, no hablar del yo sino hablar del lenguaje, utilizar la forma misma para dar cuenta del mundo estandarizado. Y esto lo hace porque ha perdido su aura y sus vínculos metafísicos, al volcarse sobre la técnica, la técnica misma la “forma” en términos de Adorno, sirve para salvaguardar la libertad creadora. Pero la forma también responde a unas circunstancias sociales, a unos problemas ético-morales que se hacen presentes mediante la ésta misma en la obra; en el caso de la novela contemporánea, su tarea es denunciar la falsedad del mundo cosificado, dar cuenta del desgarramiento, de la falsedad de las relaciones sociales y esto debe hacerlo mediante su forma que, evidentemente, no puede ser la forma de la novela realista clásica. Pero, interpolando términos, García Ponce sugiere que la idea de la forma implica la solución de algunos de los problemas planteados por la crisis de la modernidad mediante la escogencia que hacen algunos personajes principales de las novelas de Mann y Proust, es decir, estos personajes se deciden por el arte y así ellos mismos justifican que la única solución posible es la forma.

Eso es precisamente lo que sucede en la extraordinaria novela de Proust, *En busca del tiempo perdido*. Marcel, el personaje central y narrador es un alter-ego de Marcel Proust pero no es el mismo, sencillamente es un personaje literario; un doble completamente modificado⁴⁰. Hacia el final de la novela, en *El tiempo recobrado* el narrador comprende lo superficial e inútil que ha sido su vida, pero también comprende que su

⁴⁰ Las diferencias entre Marcel Proust y su personaje han sido tradicionalmente señaladas por la crítica. Por ejemplo Marcel no es homosexual como lo fue, al menos por momentos Proust, pero, además, Marcel no tiene hermanos y no ve morir a su madre. Por otra parte George D. Painter, autor de una bella biografía de Proust, argumenta que las mujeres que aparecen en la obra son compuestos de hombres y mujeres que Proust ama, puesto que también se enamoró de algunas mujeres. La discusión es banal, en cualquier caso, porque el mismo Proust lo solucionó en su novela “Me era triste pensar que mi amor, al que tanto me aferré, estaría en mi libro tan desprendido de un ser determinado que diversos lectores lo aplicarían exactamente a lo que ellos sintieron por otras mujeres. Pero ¿debía escandalizarme por esta infidelidad póstuma y porque éste y el otro pudieran poner otras mujeres como objeto de mis sentimientos, cuando esta infidelidad, esta división del amor entre varios seres, había comenzado en vida mía e incluso antes de que yo escribiese? Bien había sufrido yo sucesivamente por Gilberta, por madame de Guermantes, por Albertina. Sucesivamente también, las había olvidado, y sólo fue duradero mi amor dedicado a diferentes seres”. (Proust, 253, 2002, VII)

tarea es redimir esa vida mediante la obra de arte “Sentía una infinita compasión hasta de los seres menos queridos, hasta de los indiferentes, y de tantos destinos cuyo sufrimiento, y hasta, simplemente, cuyos aspectos ridículos, mi pensamiento, al intentar comprenderlos, habías en suma utilizado. Todos aquellos seres que me habían revelado verdades y que ya no existían me parecía que habían vivido una vida que sólo a mí me había beneficiado, me parecía como si hubieran muerto por mí.” (Proust, 253, 2002, VII).

En el caso de Thomas Mann la lectura que sugiere García Ponce es muy clara. En cuanto a *La montaña mágica* Hans Canstrop regresaría de las montañas convertido casi en un artista, por su nueva visión de la realidad y esta transformación coincide con el comienzo de la guerra. Por lo demás “Mann ha especificado esto desde el principio de su carrera, declarando que, para él, la estética era una especie de refugio y de respuesta ante las insalvables exigencias de la ética y toda su obra podría reducirse al intento de darle sentido a la vida como narración, trasladándola al terreno del mito”. (García Ponce, 112, 1979).

De manera que la figura del artista como personaje ético cobra una gran importancia en las obras de Mann y de Proust “Es él el que posee la única respuesta: la posición irónica frente al conocimiento trágico. La solución de Marcel, el protagonista de *En busca del tiempo perdido*, que al final de la novela decide recuperar su vida convirtiéndola en obra de arte no difiere fundamentalmente de la de Mann”. (García Ponce, 112, 1979)

Estos planteamientos son muy importantes y se suman a la gran cantidad de comparaciones entre Musil y otros autores de la vanguardia europea que García Ponce ha hecho con anterioridad. Todos estos autores que responden de maneras distintas a los mismos problemas históricos podrían considerarse autores de literatura moral en tanto ejercen la “crítica a la vida”, es decir, a su misma sociedad. En ese punto se prepara el golpe final de García Ponce y la creación de un Musil insuperable “Y es la imposibilidad de encontrar otra respuesta ante el problema de la nada la que los obliga a detenerse en lo que podríamos llamar la dimensión estética, esa dimensión que acepta tácitamente, como señala Adorno, el ‘desencanto del mundo’. Uno de los más altos atributos de Robert Musil es que su obra intenta desarrollarse a partir de esa última avanzada del espíritu y busca una respuesta desde más allá de ella. En este sentido, podemos afirmar que Musil da un paso adelante- o al menos, intenta darlo” (García Ponce, 113, 1979.).

La tesis de García Ponce funciona para interpretar ciertos aspectos de Musil y en ese sentido es una reinterpretación de las teorías de Adorno. La verdad Adorno diferencia entre los escritores en su ensayo, pero siempre pensando en cómo se hace patente la problemática en la “forma” del narrador, no incluyendo las ideas de Arnold sobre la literatura moral, que Ponce ensambla de manera interesante en su ensayo. Adorno cree que la respuesta es la forma pero no en el sentido de la escogencia del artista como personaje ético sino, como intentó explicarlo anteriormente, en el sentido del trabajo con el lenguaje en la novela. Así por ejemplo advierte que, en cuanto a los problemas fundamentales de la sociedad del capitalismo tardío y en general los diversos problemas histórico-sociológicos sobre los que él, como lector, había investigado; “Todo esto apenas halla cabida en la consideración consciente del novelista, y hay motivo para suponer que cuando lo halla, como por ejemplo en las novelas tan cargadas de intención de Hermann Broch, ello no reporta el máximo beneficio para la forma.” (Adorno, 44, 2003).

Es decir: es mejor no pretender resolver el problema teórico o social mediante la obra y tampoco convertir conscientemente la obra en una exposición de los problemas históricos sociales porque el efecto de la forma de ve muy diezmado, tal y como sucede con las novelas de Hermann Broch (pero aquí Adorno se refiere evidentemente a *Los sonámbulos* la trilogía que Broch escribió inspirado en el problema teórico de la crisis de la modernidad). En este sentido, en la medida en que han buscado unas novelas que se resuelven en el lenguaje mismo, en su propio trabajo con la forma y la fábula, Marcel Proust, James Joyce, Thomas Mann y Robert Musil ocupan lugares destacados.

En el caso de Proust su rebelión contra el tiempo y su visión completamente renovada de la realidad se hacen patentes en una nueva forma de narrar que intercala acción y reflexión hasta disolver la distancia con respecto a lo narrado. En esto Proust se parece mucho a Musil; pero Proust combina estas reflexiones con la experimentación temporal en la novela mientras que Musil, al narrar siempre en tercera persona, se mantiene tan irónico como el Proust de *Unos amores de Swann*. “Con frecuencia se ha resaltado que en la nueva novela, no solo en Proust sino igualmente en el Gide de los *Faux-Monnayeurs*, en el último Thomas Mann, en *El hombre sin atributos*, la reflexión rompe la pura inmanencia de la forma. Pero tal reflexión apenas si tiene sentido con la pre-flaubertiana. Ésta era moral: una toma de partido contra la mentira de la representación, propiamente hablando contra el narrador mismo, el cual, en cuanto comentarista

supervisor de los acontecimientos, trata de corregir su inevitable apreciación. Atentar contra la forma se halla en el propio sentido de ésta.” (Adorno, 46, 2003.)

Hasta ahora no parece nada extraño a muchas de las ideas de García Ponce. En *El reino milenario* el yucateco muestra como su precursor confiaba firmemente en que la respuesta de su novela se diera mediante en el trabajo con la forma novelesca misma. De hecho, mientras el lector avanzaba en el ensayo, sentía que se hacía demasiado énfasis en ese asunto. Musil, como nos cuenta García Ponce, sabía que la exposición del problema no era el objetivo de su novela; esa descripción que estaría representada en el primer tomo debería completarse totalmente con la búsqueda *del reino milenario* en el segundo tomo. Sin embargo la obra quedó incompleta, pero precisamente por eso es tan significativo su fracaso “el fracaso de Musil no es el fracaso de su obra, sino el sentido último de ésta, su verdadero éxito y la prueba final de su grandeza.” (García Ponce, 154, 1979).

Ahora sí podía entrar de lleno en la interpretación que García Ponce hace de Robert Musil. Este era uno de los pasajes claves en la investigación y él lo sabía perfectamente desde el comienzo. Debía mostrar cómo el autor de *Crónica de la intervención* utiliza algunos de los argumentos que Adorno esgrimió en favor de Kafka para crear la figura de su precursor Robert Musil.

Descubrió eso justamente unas páginas antes de terminar de leer el capítulo antepenúltimo de *El reino milenario*. Mientras leía sentía que muchas cosas no dejaban de molestarlo. ¿Por qué a Juan García Ponce se molestaba tanto en distanciarse (y a Musil) del vacío y del absurdo? ¿Por qué dejaba a un novelista como Beckett en el mismo saco que los experimentadores de la Nueva Novela Francesa? ¿Por qué no mencionaba en todo el ensayo a Franz Kafka, maestro de la forma literaria, quien no tiene personajes artistas (por lo menos no protagonistas en sus novelas)⁴¹ y quien también fue condenado a tener una obra inconclusa? Adorno termina el ensayo de 1952 sobre la posición del narrador en la novela contemporánea con una afirmación que convenientemente Juan García Ponce no cita en su ensayo “Entre los casos extremos, de los que se puede aprender más sobre la novela actual que de cualquier caso medio considerado <<típico>>, se cuenta el procedimiento por el que Kafka absorbe completamente la distancia. A base de *shocks* destruye el recogimiento contemplativo del lector ante lo leído. Sus novelas, si es que en absoluto caen todavía bajo ese

⁴¹ En cuentos como *El artista del hambre* o *Josefina la cantora o el pueblo de los ratones* se comprende perfectamente la aguda visión que Kafka tenía sobre el arte en la época moderna.

concepto, son la respuesta anticipada a la constitución del mundo en la que la actitud contemplativa se convirtió en escarnio sanguinario, porque la amenaza permanente de catástrofe no permite ya a ningún hombre la observación neutral y ni siquiera la imitación estética de ésta” (Adorno, 47, 2003).

En el siguiente apartado él debía explicar la interpretación que García Ponce hace de *El hombre sin atributos* y cómo esa interpretación se ajusta a fin de crear a un Musil fortificado ignorando a dos novelistas fundamentales (Kafka y Beckett) que darían ese paso adelante que Musil intentó dar. Por supuesto, como dice Bloom en *Los vasos rotos* “todo tiene un precio, y más en cuestión de influencias” y lo que Kafka y Beckett sacrifican en su búsqueda es precisamente una de las características que más admiraba en su precursor Juan García Ponce: la capacidad de moverse en “ese vasto espacio épico en el que se manifiesta el ritmo de la vida que es el espacio natural del género narrativo” (García Ponce, 18, 1979).

Pero antes de empezar de lleno con la interpretación que hace García Ponce de Musil tenía que dejar sentado que, en la misma novela *Crónica de la intervención*, aparece parte de la discusión teórica reelaborada aunque ese era parte del material para el capítulo final.

Nada repugna tanto al espíritu de la narración como la exigencia que él mismo se impone de interpretar los sucesos. Él-y concédaseme que por una vez vuelva a refugiarme en la neutralidad de la tercera persona-como su nombre lo indica- y es fácil darse cuenta de que su existencia entera no depende más que del poder de los nombres- no desea ni busca más que el placer de contar; pero ese espacio del mundo no es lo mismo que moverse libremente y sin meta en el campo de los sueños. Asumimos, pues, nuestra responsabilidad y nos damos cuenta de que en ese espacio denso y apretado las razones son indispensables a las palabras si éstas quieren adquirir una realidad. Con mayor incomodidad nosotros también participamos de esa inevitable oposición entre la ingrátida libertad de la imaginación y las exigencias del mundo que José Ignacio conoció y supo resolver durante su infancia, su adolescencia y su primera madurez. (García Ponce, 640, 1982, II)

2.4 El reino milenarista, el absoluto, “la esencia y su antítesis”

Finalmente había hecho evidentes algunas de las importantes problemáticas teóricas que estaban sustentando el ensayo de Juan García Ponce. En cuanto a la interpretación que el yucateco hace de Robert Musil ya había adelantado algunos datos acerca de cómo podría entenderse este ensayo como una herramienta importante para entender la “mala lectura” en el sentido de la teoría de la angustia de las influencias. Esa mala lectura

tratará de fortalecerse al máximo en *Crónica de la intervención*. Pero ahora lo primero que tenía que dejar en claro era el factor agobiante de la influencia. Pensaba en cómo darles a los lectores de la investigación un vistazo relámpago sobre lo agobiante y determinante de la influencia en el *Reino milenario*, eso solo era posible dejando hablar pasajes definitivos del texto:

Julio Cortázar ha hablado alguna vez de su admirado reconocimiento por escritores como Thomas Mann y William Faulkner, los escritores capaces de crear con su obra todo un mundo, y de su fascinación por Crevel o Jaques Vaché, los buscadores de absoluto, “capaces de tirarse de cabeza contra la pared”. En Robert Musil se unen esas dos categorías. Su obra participa del aliento épico, con todas sus vastas exigencias de composición y estructura, con toda su necesidad de hacer vivir a los personajes y desplazarlos en el tiempo sobre un marco histórico determinado, y del gesto rebelde y resuelto que lleva a sacrificar todo orden formal, toda verdad estética a las exigencias de absoluto. . . Una admiración y una fascinación semejante a aquéllas de las que habla Julio Cortázar son los únicos motivos que me pusieron en el camino de este libro, haciéndomelo necesario. Es por esto antes que nada, el resultado de mi relación con la obra de Musil como experiencia vital y literaria, y quiere, si es posible, comunicar mi pasión literaria, no sólo a través de la adhesión, sino también del análisis y el juicio crítico. Pág. 12

Se trata, entonces, de una obra problemática, que parte en busca de la verdad; pero no debemos olvidar que el medio del que se realiza esta búsqueda es el arte y como tal debe realizarse como forma, además de seguir una línea de pensamiento. Musil mismo establece esta salvedad en una declaración contundente, en la que se separa la función del arte de la de la ética. . . Pág. 113

Musil está lleno de ese gusto por el alto juego que se traduce en la creación de seres y acciones, pero del mismo modo que algunos de sus personajes se colocan en su línea de conducta en “situaciones límite”, él lo hace en el campo de la verdad y la estética. Leyéndolo, sentimos y comprendemos que es imposible ir más allá. Esta es una de las dificultades y de los más claros motivos de fascinación que ofrece su obra. . . Pág. 114

Provocar resurrecciones es uno de los fines del artista y uno de sus motivos más profundos, y por encima de su abrumadora inteligencia, del carácter demoledor e intransigente de su voluntad crítica, de su estricta fidelidad a las razones morales de la búsqueda que estaba realizando a través de su obra, el genio de Musil es un genio de artista. El espacio de su obra es el espacio sin tiempo del arte en el que el pasado es siempre presente, vive lo que la historia niega y las preguntas se abren al conocimiento a través de la expresión, convirtiéndose en respuestas al mostrar la vida dentro de la forma que las encierra. Pero también en la gran novela de Musil, el carácter abierto e inconcluso de esa forma es quizás la más clara respuesta a las preguntas sobre su significado... Pág. 110

La crítica de Musil no sólo es una crítica al idealismo y las ideologías, es una crítica a la razón, pero que no aspira a disolverla en un imperio irracional, sino que espera llevarla a un espacio más alto y completo pasando por lo irracional... Pág. 105

Sin embargo, el mismo carácter inconcluso de la novela nos muestra que Musil se negó a aceptar el resplandor de ese derrumbe total como única posible respuesta. Entre sus llamas, la última de todas las posibles historias de amor, la historia de Ulrich y Agatha y de su deslumbrante, exaltada y dolorosa búsqueda de la verdad última en el difícil equilibrio entre la acción y la contemplación, entre lo aberrante y lo sublime, entre la negación y la afirmación, se resiste a terminar en fracaso. ...Pág.109

En la primera cita se hace evidente que el libro busca ser más el fruto de una pasión que un estudio crítico o académico. Las siguientes citas muestran algunos de los elementos que se repiten a lo largo de todo el ensayo. García Ponce admiraba la capacidad que Musil tenía para crear un ambiente épico, un mundo en el cual los personajes se mueven y actúan plenamente. También admiraba la búsqueda del absoluto en Musil, su profundo respeto por el arte, su capacidad para criticar a la razón desde la razón misma; su alta conciencia en la escritura de la novela. Todos estos elementos en conjunto, organizados y explorados en distintos niveles de *El hombre sin cualidades* (Juan García Ponce siempre la tradujo así) aparecen en *El reino milenario*.

Ponce comienza ubicando a Musil en la tradición y colocándolo al lado de los autores que son más famosos en la vanguardia europea. Aunque su obra se ha visto siempre reducida a un círculo de admiradores más bien pequeño, es indudable que ocupa el lugar de los más grandes autores y, como ya vimos, a la mitad del ensayo García Ponce propone que Musil está incluso más allá de esos autores. Pero en los primeros tres ensayos del libro el yucateco se esmera en ubicar a Musil comparándolo con dos de los novelistas más famosos del siglo XX, Marcel Proust y James Joyce.

Él había disfrutado la lectura de estos ensayos porque se le había hecho clara la intención de García Ponce. En el primer corto ensayo titulado *El lugar de Musil* el yucateco afirmaba a su precursor entre sus contemporáneos Mann, Proust y Joyce. En general son una constelación de autores que se dan el lujo de darle el mayor brillo a la novela cuando ya existe la imposibilidad de la novela. La estrategia de García Ponce consiste en mostrar a su precursor como una figura de minorías que, sin embargo, alcanzó uno de los puntos más altos en la creación literaria. Y para sus argumentos

acerca de *El hombre sin cualidades* García Ponce se apoya continuamente en los diarios de Musil, que conocía perfectamente.

También al finalizar ese primer ensayo de *El reino milenario* García Ponce ofrece de manera condensada la tesis que desarrollará y completará desde varios aspectos de la novela más adelante. Él volvería a esa tesis en el lugar apropiado. Por ahora debía decir que ese primer ensayo es como una presentación de Musil y una justificación del por qué sus obras merecen ser comparadas con las de sus importantes coetáneos.

El segundo ensayo se titula *Joyce y Musil*. No es extraño que García Ponce hubiera escogido a Joyce para comenzar la construcción de su precursor. James Joyce es quizás el novelista más famoso del siglo pasado⁴². Este ensayo le había parecido al lector, a la vez, decepcionante y brillante. Decepcionante porque él esperaba la comparación entre las dos grandes novelas (*Ulises* o *Finnegans Wake* y *El hombre sin atributos*) en cambio, encontraba apenas pinceladas de esa comparación. Sin embargo, como contraprestación, el ensayo hacía una comparación interesante entre el joven Musil y el joven Joyce. García Ponce afirma, siguiendo a una buena parte de la crítica académica sobre Joyce, que en las obras tempranas del irlandés pueden encontrarse todos los problemas que se desarrollaran a futuro. En este sentido, tanto en Musil como en Joyce pueden considerarse sus obras tempranas como preludio a las obras mayores. De hecho el yucateco va más allá “Sus demás libros están determinados por el peso de esas grandes creaciones y sólo alcanzan su verdadero sentido a la luz de ellas, modificándose y adquiriendo nuevos valores de manera retrospectiva” (García Ponce, 26, 1979).

Comparando a los autores en su juventud, antes de la gran obra, García Ponce descubre paralelos muy interesantes que le permiten desarrollar y construir la figura de su precursor. Tanto Joyce como Musil escribieron poesía y también fracasaron en el teatro naturalista. Analizando estas obras de teatro el yucateco encuentra ideas que reaparecerán nuevamente en las novelas de Musil y de Joyce respectivamente.

Sin embargo, particularmente interesante en este ensayo es la comparación entre *Las tribulaciones del estudiante Törless* y *El retrato del artista adolescente*. La comparación aborda diferencias y soluciones interesantes en ambas novelas, pero le sirve principalmente a García Ponce para plantear la diferencia que a lo largo de los demás ensayos él considerará fundamental:

⁴² “El jurado de la <<Modern Library>> eligió en 1998 a *Ulises* como la mejor novela escrita en inglés en el siglo XX; en junio del mismo año la revista *Times* proclamó a Joyce como el autor más prestigioso del siglo” (García Tortosa, IX, 2003) En 1979, cuando García Ponce escribe el ensayo, ya es obvia la posición que Joyce seguirá ocupando en la literatura.

De acuerdo con sus intenciones, de una obra a otra el tono de Joyce se hace más subjetivo, la narración evoca un pasado buscando su sentido en vez de contar directamente. El estilo realista de sus primeros cuentos empieza a ceder ante la necesidad de expresar mediante el lenguaje estados de ánimo interiores, referencias sutiles sobre el impacto de la realidad exterior en el crecimiento de un alma.

Esta pasa a ocupar el centro de la acción y al moverse de un objeto general a un sujeto particular la naturaleza del proceso narrativo cambia al tiempo que nos deja ver más claramente el centro de atención del escritor en relación con la realidad. Musil, al contrario, parte de una experiencia esencialmente subjetiva en la que lo que importa es también el impacto de los sucesos en el alma del protagonista, pero la naturaleza de éstos tiene un lugar primordial en la acción en tanto que viven como medios para llegar a un conocimiento oscuramente sentido por el héroe. Y además, éste no es un artista. Desde el principio, Musil no busca en el arte la respuesta a los conflictos que enfrentan sus personajes. (García Ponce, 29, 1979)

Como había mostrado anteriormente (final del apartado 2.3.2), para García Ponce era muy importante demostrar que la solución de Joyce estaba sólo en el arte, porque así lo afilia a Proust, a Mann y en general a otros autores que no dan o intentan, al menos, dar ese “paso adelante” que Musil definitivamente, para su efebo, había dado.

Al mexicano no se le escapan las diferencias biográficas y estilísticas de los autores; de hecho ese es uno de los grandes logros de su ensayo: consigue una interpretación interesante que aprovecha las similitudes y las diferencias entre los autores para ubicar sus obras de juventud en relación con las preocupaciones fundamentales de sus obras de madurez. Sin embargo, aunque analiza detenidamente las obras de teatro y las primeras novelas de ambos autores, la diferencia fundamental sigue siendo al final la misma

Si en Richard Rowan, el personaje central de *Exiliados*, podemos reconocer al Stephen Dedales del *Retrato*, precisamente después de haber escrito ese libro o algún otro semejante, pasando por los conflictos espirituales que lo llevarán a encontrar el sentido de su personalidad como artista al enfrentarse a su país y a la mujer, en los principales personajes de *Los exaltados* y de *Vicente y la amiga de las personalidades* vemos una última manifestación del sentido de la realidad a través de los problemas amorosos antes de que estos mismos personajes adquieran su forma definitiva como protagonistas de *El hombre sin cualidades*. Y por otra parte, el tema mismo de las obras aclara una vez más la diferencia fundamental entre Musil y Joyce en su relación con el arte. . . Es imposible dejar de reconocer el carácter autobiográfico que de la misma manera que Törless y varios de los relatos tienen las dos obras de teatro de Musil, al menos en lo que se refiere a la naturaleza misma de los conflictos, si no queremos entrar en otros detalles. . . . Por eso resulta particularmente significativo que ninguno de ellos participe de la voluntad de hacer arte como posible respuesta a los problemas que enfrenten. Aunque en la actitud vital de Vicente podemos encontrar un cierto paralelismo, por ejemplo, con la actitud que Thomas Mann recrea

como metáfora de la actitud del artista en sus *Memorias del estafador Felix Krull*, para Musil la realidad del arte nunca se presenta como solución a los problemas que viven sus personajes. (García Ponce, 55-59, 1979).

Para él, como lector, era comprensible que García Ponce comparara al joven Musil y al joven Joyce, porque era más fácil sustentar la tesis de la diferencia fundamental y, después, poder hablar del “paso adelante” que Musil intenta dar sobre sus contemporáneos. Pero si García Ponce se hubiera centrado en *Ulises* o en *Finnegans Wake* habría sido mucho más difícil probar esa hipótesis. En Joyce es evidente que el arte juega un papel fundamental, como bien lo entiende el yucateco, pero no puede reducirse *Ulises* a la solución de una problemática por medio del arte. Al involucrar junto con Stephen a Leopold Bloom, Joyce estaba uniendo el arte a la vida trivial y común que ya había expuesto en *Dublineses*. García Ponce no parece ser ajeno a estos mismos argumentos, pero la influencia determina su lectura de Joyce, quien, sin embargo, aparecerá intertextualmente en *Crónica de la intervención*. No hay que olvidar lo que apunta oportunamente el biógrafo de Joyce quien nos recuerda que éste descubrió, en parte, el valor de lo trivial para la literatura “No encontraremos nada de la trivialidad de Joyce en Tolstoi, en el cual los personajes, por humildes que sean, viven dramáticamente y se inculcan mutuamente sabiduría o tragedia. Joyce fue el primero en conferir una significación heroica a un ciudadano sin importancia” (Ellmann, 21,2002) Para el lector Leopold Bloom era más trivial y tenía menos una personalidad artística que Ulrich; sin embargo García Ponce fue muy inteligente y le dio prioridad a la pareja Stephen – Törless en donde, evidentemente, Törless es mucho menos un “artista”. De todas formas en *Ulises* la carga de las discusiones artísticas y sobre literatura descansa nuevamente en los hombros del joven Dedalus, mientras que los escritores o poetas de *El hombre sin atributos* (cualidades para García Ponce) son vistos de manera altamente crítica o irónica (por ejemplo Arheim, quien es un escritor genial pero dista muchísimo de Dedalus).

Las diferencias entre los escritores tienen un importante detalle para García Ponce y se hacen evidentes en las distancias existentes entre los personajes femeninos de las obras de Joyce y los personajes femeninos de las obras de Musil: “es profundamente significativo que puestos ante los dos posibles tipos femeninos, Musil se incline hacia la figura de Regina, cuyo carácter simbólico corresponde en cierta medida al de Beatrice Justice en la obra de Joyce, y que en cambio este elija a Bertha, que corresponde a

Maria.” (García Ponce, 61, 1979). Musil elige a mujeres como la Beatrice de *Exiliados* es decir, una mujer con “espíritu artístico” en cambio Joyce se queda con Bertha, la mujer tierra que dará sentido a todo al momento de ser fecundada: “el carácter arriesgado de la apuesta de Rowan consiste en que él necesita a Bertha, necesita a la tierra para realizar su función y sin ella estaría perdido. Por eso, para Rowan, la relación con Beatrice, que es la contrapartida de Bertha en la obra, y que como él está en el campo del espíritu, sólo puede ser estéril y por eso al final de *Exiliados*, cuando Bertha regresa a su marido para darse a él sabemos que el exilio tiene sentido- y también cual será la dirección de la obra de Joyce” (García Ponce, 60, 1979). Evidentemente García Ponce hace mucho énfasis en este punto porque el modelo perfecto de mujer “en el campo del espíritu” será Agathe y su corrupta versión doble en *Crónica de la intervención*: Mariana y María Inés.

El tercer ensayo se titula *las dos vertientes*. Este es uno de los ensayos más importantes para entender la interpretación que hace el yucateco de su precursor. Al hablar de las dos vertientes, García Ponce hace un recuento de lo que la crítica académica usualmente ha interpretado en la obra de Marcel Proust. En *En busca del tiempo perdido* la realidad se erige simbólicamente en dos caminos que representan el periplo que Marcel, protagonista de la novela, deberá seguir antes de alcanzar el tiempo recobrado. El camino de Swann y el camino de Guermantes aparecen ya desde el comienzo de la novela (*Combray*) cuando el narrador pasea en compañía de sus padres. Durante el desarrollo de la obra el camino de Swann hace referencia a la infancia mientras que el camino de Guermantes se refiere al mundo de la sociedad y de los salones; los dos caminos se unen, como apunta acertadamente García Ponce siguiendo a la crítica académica, cuando la hija de Swann y primer amor de Marcel, Gilberte (Gilberta en la clásica edición española que aún traducía los nombres) se casa con Saint-Loup el mejor amigo de Marcel y descendiente directo de los duques de Guermantes.

En cuanto a los dos caminos el yucateco afirma: “La realidad que le ofrecen encierra casi por completo la nostálgica evocación del perdido paraíso de la infancia, a cuya seguridad siempre querrá regresar, y el conocimiento del amargo y vacío mundo de las relaciones humanas y sociales, en el que el narrador comprobará la cruel banalidad de los afectos, la imposibilidad del amor, la pasión de los celos y la negra sombra de las perversiones, enmarcados igualmente por la devoradora y todopoderosa dictadura del tiempo” (García Ponce, 62, 1979).

Luego la influencia empieza a tejer sus redes “En *El hombre sin cualidades* de Robert Musil los dos “caminos” de Proust aparecen también, con un carácter distinto, pero sosteniendo de una manera semejante la estructura general de la novela dentro de su forma única y personal” (García Ponce, 64, 1979). Si en el primer ensayo la figura de Musil se fortalecía frente a la de Joyce en el segundo, él, como lector, asistió a la transmutación de las novelas; de esta manera *El hombre sin cualidades* se convierte en la novela que incluye a *En busca del tiempo perdido* y en la visión del efebo, por supuesto, la supera. Al igual que Stephen, Marcel es un artista. Entonces la solución al problema vuelve a ser la misma y Musil iría (o intentaría ir) “más allá”. Pero en este ensayo, el yucateco introduce el segundo argumento que será definitivo y recurrente: mientras que en la novela de Proust al leer la última página comprendemos que fue escrita pensando en la primera, la novela de Musil es mucho más arriesgada porque no ofrece un final, Musil no sabía cómo terminaría su obra. Sin embargo, tampoco esto es suficiente para darle algunos puntos de más a la novela de Proust, porque en los fragmentos de los capítulos inconclusos de *El hombre sin cualidades* el yucateco encontrará la unión de los caminos. Esta unión se hace entonces, en el contexto del ensayo más significativa que la lograda por el maestro parisino: “Y en realidad, a pesar del carácter inconcluso de la novela de Musil, carácter en el que se encuentra uno de sus más profundos sentidos, los capítulos finales y los apuntes, notas y bocetos del autor nos permiten llegar hasta ese momento en que el ‘camino de Mossbrugger’ y el ‘camino de la Acción Paralela’ se unen”. (García Ponce, 70, 1979)

Aunque la comparación de las novelas es discutible y habría que hacer un mayor énfasis en las diferencias que en las similitudes (en vista de que aparentemente serían novelas muy similares) lo que le parecía interesante es cómo García Ponce utilizaba la comparación para plantear sus bases y así interpretar la novela de Musil. En cuanto a la idea de los dos caminos, García Ponce recuerda que pueden interpretarse buena parte de las grandes obras de la literatura occidental mediante la identificación de esos caminos. Así lo ve en los personajes don Quijote y Sancho, Leopold Bloom y Dedalus, incluso la pareja Serenus Zeitbloom y Adrian Leverkühn en *Doktor Faustus*, de Thomas Mann⁴³.

⁴³ García Ponce menciona a Melville. La pregunta sería si la pareja está conformada por el capitán Ahab e Ismael, o mejor por el capitán Ahab y el loco Pip quien lo persigue todo el tiempo. Sería muy sugestivo comparar la pareja Serenus-Adrian del *Doktor Faustus* con una de las mejores parejas de la literatura: el jefe de la oficina en la cual trabaja Bartebly y el mismo Bartebly en *Bartebly, el escribiente* el maravilloso-brutal cuento de Melville.

Existiendo la posibilidad de los dos caminos García Ponce comienza a plantear su interpretación de la novela de Musil.

Como lo comentó en la introducción del trabajo, la fábula de *El hombre sin cualidades* es muy sencilla y casi banal, aunque no por eso deja de ser novelesca. Ulrich ha decidido hacer un alto en su camino y preguntarse por cuál puede ser la manera “auténtica” de vivir. En cierto sentido Ulrich es el hombre típico “que no representa nada porque no quiere ser nada” como dice el yucateco. Pero es evidente que Ulrich es un tipo especial, de ninguna manera comparable a Leopold Bloom o a Serenus Zeitbloom. Estos personajes representan al burgués típico, el hombre casado que trabaja y que sostiene una familia. En esa medida ninguno de ellos se plantearía la pregunta por la vida auténtica o no se la plantearía en los términos que lo hace Ulrich.

De todas formas el personaje de Ulrich es muy bien analizado por García Ponce y incluso tendría que regresar a la lectura de *Las tribulaciones del estudiante Törless* que hace el mexicano porque es muy sugestiva. En ella recuerda persuasivamente que así como del estudiante Törless sólo conocemos su apellido, de Ulrich no sabemos más que el nombre. Por otra parte, Ulrich parece haber estudiado y vivido en unas condiciones muy similares a las del estudiante Törless. De esta manera se sugiere que Ulrich sería el mismo Törless en su madurez, y si no lo es necesariamente, al menos es clara la continuidad entre los dos personajes y, para el efebo, es clarísima la relación entre estos dos personajes y el precursor.

En esa medida para el yucateco es aún más valioso que los personajes de Musil no sean artistas. Sin embargo, aunque se niegan una obra, es evidente que su actitud en el mundo tampoco es la de hombres “normales” (burgueses) como, por ejemplo, el padre de Gerda en *El hombre sin atributos*. El burgués común siempre es rodeado de una ironía terrible y es esa ironía la que genera una maravillosa plurisignificación en la novela de Musil, porque lo empapa todo (todo menos Agathe). Ulrich está lejos de ese burgués y, aunque no sea artista, por momentos está más lejos de ellos y de sus ideales que el mismo Marcel de *En busca del tiempo perdido*.

De todas formas ante Ulrich aparece el que García Ponce llama “Camino de Moosbrugger” y el “camino de la Acción Paralela”. El camino de Moosbrugger es muy interesante y atrae a Ulrich como un “oscuro poema”. Moosbrugger pareciera estar en un estado distinto al que tienen los demás protagonistas de la novela. Si entendemos que Ulrich ha considerado durante la obra que la razón es insuficiente para dar cuenta del mundo de una manera auténtica, es evidente que Moosbrugger representa ese lugar más

allá de la razón y Ulrich lo presente -así como Clarisse quien en los planes de Musil terminaba en un manicomio- así “esta fascinación lleva a Ulrich a suponer más adelante ‘si la humanidad soñara colectivamente soñaría a Moosbrugger’, un atrevido pensamiento que, sin olvidar los riesgos de esa suposición, sino al contrario, aceptándolos plenamente, sitúa el camino hacia un conocimiento más alto y pleno de las fuerzas de la vida en la esfera no sólo de lo oscuro y lo irracional, sino incluso en la criminal, que sólo puede mostrarse en la destrucción” (García Ponce, 68, 1979).

Mientras que al lector le parecía un poco forzada la comparación del camino de Moosbrugger con el camino de Swann, por otra parte, la comparación entre “El camino de Guermantes” y “El camino de la Acción Paralela” es mucho más interesante. De hecho a él, como lector, uno de los elementos que más le gustaba de la novela de Musil era la Acción Paralela: “El verdadero promotor de la Acción Patriótica no fue el conde Stallburg, sino su amigo ilustrísimo señor conde Leinsdorf. Desde ahora llamaremos a esta operación <<Acción Paralela>>, para abreviar <<El trascendental jubileo septuagenario cuyas glorias y preocupaciones serían celebradas con una fastuosidad superior a la del trigésimo aniversario>>”. (Musil, 91, 2006. I)

Él había planeado, mientras escribía el proyecto, de qué forma abordaría la cuestión de la “acción patriótica”. Sin embargo, ahora solo podía recordar las palabras de una de sus amigas. Aunque era química, y supuestamente no era versada en cuestiones de las letras, sus expresiones, a veces, se ajustaban mucho mejor a los pensamientos del lector que los de él mismo. Cuando le había contado lo que era la Acción Paralela ella le contestó con una sonrisa <<eso solo demuestra algo que usted y yo aprendimos hace muy poco: nuestra sociedad se ha convertido en una estupidez>>. Pero, además, la “Acción Paralela” demuestra cómo esa estupidez es, en parte, inevitable en las sociedades desarrolladas. Cuantas veces el lector había asistido a reuniones de profesores “reuniones importantísimas”. En estas reuniones se le pedían sugerencias, le exigían informes, los demás compañeros discutían y al final no se resolvía nada claramente (de hecho no importaba lo que se resolviera porque las ordenes fundamentales “vienen de arriba” como le decía su jefe) y sin embargo, levantaban un acta y todos quedaban satisfechos con la ilusión de haber hecho algo. Sólo los profesores con experiencia sabían que realmente, en muchas de esas reuniones no se “hace nada”. Y sin embargo, cuando entraba al salón y empezaban a discutir era muy difícil creer que no se hacía nada.

Esta experiencia que el lector sentía en las reuniones es equivalente a las sensaciones que en el mundo siempre informan a la gente acerca de lo artificial del sentido. Musil exagera esta artificialidad del sentido con la “Acción Paralela”. Es una exageración muy precisa y que avanza lentamente, de manera que es casi imperceptible, a diferencia de las exageraciones Kafkianas, más cercanas en algunos casos al expresionismo⁴⁴ y por lo tanto, despreciadas por Robert Musil. De cualquier forma, en *Crónica de la intervención* la “Acción Paralela” volverá con su vacuidad y su estupidez en la figura de “el festival mundial de la juventud”, festival que, para señas más particulares, es dirigido por Berenice Falseblood (sangre falsa). Con respecto a este festival, que se realiza con motivo de las olimpiadas de 1968 en México (así como la “Acción Paralela” de Musil tenía algunos antecedentes históricos reales) el narrador de *Crónica de la intervención* apunta:

Quizás el secreto de la coherencia interna del mundo moderno se encuentra en el hecho de hacer sentir al mayor número posible de individuos desorientados que están contribuyendo a la edificación de una realidad cuyo sentido último se le escapa a todos, pero que terminará aclarándose algún día. Siempre y cuando se tenga en cuenta, sin pensarlo, que ese día no llegará nunca. (García Ponce, 337, 1982)

En el último capítulo desarrollaría un poco más la relación entre la “Acción Paralela” y “el Festival mundial de la juventud”. Por ahora, lo más importante era dejar en claro que lo que se plantea es que el “Festival de la juventud” es una lectura de la “Acción Paralela” de la novela de Musil, una lectura que tiene sus antecedentes en el ensayo de García Ponce que él analizaba. En *El reino milenario* se lee:

Ulrich acepta el cargo, cuyas obligaciones son tan vagas y fantasmales como el proyecto al que se compromete servir, por indiferencia más que nada y porque se siente atraído por la figura y personalidad de Ermelinda Tuzzi, esposa del consejero Tuzzi y prima lejana suya, en cuyo salón se celebran las reuniones de la Acción Paralela y a la que él da irónicamente el nombre de Diotima. Desde esta posición Ulrich seguirá, siempre distante y escéptico, el desarrollo del absurdo proyecto y al mismo tiempo será testigo del progresivo enamoramiento de Diotima por Arheim, un industrial alemán fabulosamente rico en cuya figura Musil hace encarar toda la

⁴⁴ Es evidente que la evolución de algunos elementos expresionistas de la obra kafkiana debe ser siempre analizada con mucho cuidado. Benjamin afirma en su ensayo “el gesto era para Kafka, sin duda, lo más inabarcable. Cada uno de ellos significaba de por sí un telón, o más aún, un drama. El teatro del mundo es el escenario sobre el que se interpreta ese drama y cuyo telón de fondo está representado con el cielo. Pero normalmente este cielo no es más que fondo. Para examinarlo en su propia ley formal habría que colgar el fondo pintado de la escena, encuadrado en una galería. Al igual que El Greco que fue el santo patrón de los expresionistas, lo más decisivo, el foco de acción, sigue siendo el ademán.” (Benjamin, 144, 2001) No se debe olvidar que los existencialistas consideraban a Kafka como un precursor de la escritura blanca, la escritura sin exceso de técnicas formales.

deformación y la perversión del idealismo, en cuyo fondo se encuentra el signo de la época. Arheim corresponderá al enamoramiento de Diotima con una pasión no menos intensa y “espiritual”, proyectando en ella todo el superficial bagaje ideológico que utiliza también sin ningún empacho para realizar sus negocios, y como la misma Acción Paralela, esa pasión falsamente sublime, producto del constante autoengaño en el que viven sus protagonistas, estallará finalmente como una burbuja, sin dejar ninguna huella, mostrando su carácter fantasmal, un carácter que es espejo y reflejo del mundo en el que se desarrolla. (García Ponce, 71, 1979)

El “camino de la acción paralela” es fundamental para comprender el proyecto de la novela musiliana. García Ponce entiende que es el mundo de la “Acción Paralela” el que permite entrar directamente a una buena cantidad de personajes que son vistos siempre de manera irónica. Esta manera de narrar irónica, “abiertamente humorística” como señala García Ponce “corresponde al carácter degradado del mundo en el que se manifiestan [los personajes], un mundo en el que, inevitablemente, el drama se ha convertido en farsa, pero cuyos procesos interiores son seguidos por el autor con meticulosa precisión y asombrosa profundidad para penetrar precisamente en el motivo de la crisis que los determina” (García Ponce, 71-72, 1979).

El primer tomo de la novela de Musil está dedicado a plantear el problema y los dos caminos. Pero en el segundo tomo el camino de Mossbrugger se transformará en el camino al *Reino Milenario* “En la novela, el camino de Mossbrugger determinará la búsqueda –terrible y destructiva en unas ocasiones, pura y luminosa en otras, pero siempre fascinante y verdadera- de ese otro estado de cuyo sentido último la tercera parte de la obra toma el subtítulo de ‘Hacia el reino milenarío o los criminales’ y que para Ulrich y junto con él sin duda para Musil también, no es otro que la meta utópica pero posible en la que una nueva y súbita apertura de la conciencia dará acceso a una forma de vida más plena y abundante” (García Ponce, 69, 1979).

Para acceder a esa apertura de la conciencia y llegar al Reino Milenario debe aparecer Agathe, quien es la hermana de Ulrich y con quien entablará una relación en donde lo erótico y lo contemplativo se resuelven en la no-realización; así como el hombre sin cualidades se sabe sólo el hombre de la posibilidad, así la no resolución de la novela contiene también la idea del amor entre Agathe y Ulrich como posibilidad. Aunque en el plan inicial Musil pensaba que la novela debía terminar con la descripción de la unión entre los hermanos. El capítulo temprano redactado a este respecto cierra la edición en español de *El hombre sin atributos*. Sin embargo, el capítulo era muy temprano y el

proyecto de Musil cambió. En general para él, como lector, era muy difícil afirmar como lo hace García Ponce que Musil no quería dar fin a la novela. Pero, aunque hubiese querido dar fin a ésta el carácter inconcluso sigue apoyando las tesis del efebo.

En el segundo tomo se acentúan los bordes de búsqueda “mística” en la novela. Ulrich está buscando la vida autentica, como se ha dicho repetidamente, y solo después de que aparece Agathe podrá encontrar esa vida, pero no en la unión de los dos caminos, sino en la llegada al “otro estado”, al “Reino Milenario” que García Ponce explica nuevamente con una comparación

Varios de los aspectos de la historia de Ulrich y Agatha en su relación con ellos mismos y con su mundo, en su búsqueda de ese otro espacio, del “otro estado” en el que la realidad es una e indivisible y nos pertenece por completo perdiendo al fin su carácter contingente y fragmentario, búsqueda que en verdad, no es más que la búsqueda del ser, nos hace pensar en la obra de Rainer Maria Rilke, el poeta al que Musil admiraba especialmente. La dimensión de la realidad en que Ulrich y Agatha deben vivir para realizar su amor, ese amor que es el amor a uno mismo en el otro, es semejante a aquella en la que habitan los ‘angeles’ de Rilke en las *Elegías del Duino*. Pero precisamente, los “Ángeles” son ya algo más-o algo menos- que hombres y ese es el paso que Musil se resiste a dar, aunque en varias partes de la novela había previsto esa posibilidad de evolución como producto de la naturaleza última del amor. Así por ejemplo, en una conversación con Diotima . . . sólo entonces, serían también todo amor. Porque sólo entonces también, como Musil advierte que ocurre en Rilke, Ulrich y Agatha alcanzarían la realización convertidos en ‘cosas o seres anónimos, que sólo así logran su unidad definitiva, animada por un soplo igualmente anónimo’ y aunque la beatitud⁴⁵ intrínseca de ese estado y la nostalgia secreta que despierta en nosotros . . .(García Ponce, 152, 1979)

En el proyecto de Musil, Ulrich y Agatha llegan a la realización de su amor cuando la “Acción Paralela” que lentamente ha tomado un tinte bélico, se transforma en la primera guerra mundial. En este sentido, los personajes militares, como el general Stumm, juegan un papel muy importante en la obra. La caída en el fascismo es el único destino que tiene ese idiota proyecto vacío que lentamente va tomando fuerzas, al punto de generar marchas de protesta. Pero la gente, tampoco sabe por qué protesta y, en esa medida, sólo basta recordar las primeras líneas de un fragmento de la novela del efebo que ya se cito: “Quizás el secreto de la coherencia interna del mundo moderno se encuentra en el hecho de hacer sentir al mayor número posible de individuos

⁴⁵ “Oh beatitud de la pequeña *criatura* /que *permanece* siempre en el seno que la llevó dentro;” Dice la famosa elegía VIII del Duino en la traducción de Eustaquio Barjau (aunque el yucateco debió leerla en alemán). Para una refutación de la relación entre Rilke y Musil propuesta por García Ponce ver el anexo número 1.

desorientados que están contribuyendo a la edificación de una realidad cuyo sentido último se le escapa a todos, pero que terminará aclarándose algún día. Siempre y cuando se tenga en cuenta, sin pensarlo, que ese día no llegará nunca.”

El proyecto de Musil quedo incompleto, pero Juan García Ponce reconstruye en su ensayo muchas de las posibilidades de la novela que puede intuir por los fragmentos inconclusos y los diarios. Para el efebo, quien tuvo contacto con Musil en la época de los sesenta, un factor determinante de la novela de Musil es el poder de la trasgresión por medio del erotismo. El erotismo apenas sugerido (aunque no por eso menos importante) en el escritor de Klagenfurt es para el escritor de Yucatán un factor decisivo en la novela. Es muy significativo que Ulrich y Agathe sean hermanos (el tabú del incesto hace más fuerte la trasgresión), y también que los crímenes que comete Mossbrugger sean de carácter sexual (y asesina a una prostituta). Estos elementos serán decisivos en el clinamen que *Crónica de la intervención* hace desprendiéndose de *El hombre sin atributos*.

Este fragmento es la puerta que lo conducirá finalmente al tercer capítulo:

A través de sus relaciones sexuales con Bonadea, vemos que a Ulrich le seduce y le perturba, hasta el grado de seguirla con el helado rigor de un científico que no se detiene en los límites de la perversidad o la aberración, la oscura capacidad del sexo, que descubre en sí mismo, para provocar la rápida transformación que durante el acto sexual “convierte a un hombre en un hirviente lunático” porque le parece que esa “metamorfosis erótica de la conciencia es sólo un ejemplo especial de algo mucho más general” en el que se manifiestan los rastros de “un segundo estado de la conciencia interpolado temporalmente en lo ordinario”. La apasionada búsqueda del secreto y del valor de ese segundo estado de conciencia en el que se manifiesta una parte oculta de la “vida interior” y cuya aparición es provocada temporalmente con el sexo, por esa rara capacidad de sacarnos momentáneamente de nosotros mismos, trasladándonos a un campo de la realidad en el que apenas nos reconocemos y en el que actuamos bajo impulsos y motivaciones aparentemente ajenas a nosotros aunque son parte nuestra, es la que provoca el perturbador interés de Ulrich por Mossbrugger, un robusto carpintero, asesino sexual, que ha degollado una prostituta (García Ponce, 67, 1979).

Precisamente ese será el punto que García Ponce intensificará en su novela. En un verso de la elegía VIII de Rilke se lee “Los amantes, si no fuera el otro, que / Tapa la vista, están cerca de ella y se asombran.... / Como por error les está abierto/ Detrás del otro...pero más allá de él / no llega nadie, y de nuevo vuelve a ser mundo para él” (Rilke, 107, 2004). Los amantes están muy cerca de “lo abierto” (un espacio en la poesía de Rilke similar a *El reino milenario*) pero se lo ocultan el uno al otro. Llegan a

lo abierto sólo por error y luego quedan igual, en la misma soledad “de nuevo vuelve a ser mundo para él”⁴⁶. Tal vez Musil conocía este verso perfectamente y por eso nunca llevo a la realización el amor de Ulrich y Agatha. Pero para García Ponce -quien recibió buena parte de la reflexión teórica dedicada al erotismo en los años 60 y 70 del siglo pasado y, además, había sido el traductor al español de *Eros y civilización* de Marcuse- el erotismo era lo importante. En *Crónica de la intervención* Mariana dice:

A mí me gusta que me cojan. José Ignacio sabe cogerme y tú supiste cogerme. Cuando te cogen no eres nadie, sólo la persona a la que se están cogiendo y a la que por eso entregan a su propio placer. . . Lo importante es la capacidad de saber. Es siempre el mismo acto, banal e indispensable, deseado antes de conocerlo, antiguo y siempre repetido y siempre diferente, encerrando en sus limitadas posibilidades todas las posibilidades, el saber que se desconoce y se pierde en el placer, y luego se recuerda y se adquiere como saber. Primero se piensa en sí mismo y en otros y en la gente con la que se está y ella es ella y los otros y él es el y los otros y después se olvida uno de sí mismo, no es ni siquiera su cuerpo, no conduce a su cuerpo sino que es conducido por su cuerpo que se ignora en el placer que lo conduce. . . Entonces lo supo; después de hacer el amor no se está juntos, se es la misma persona, se es alguien que conoce la felicidad de estar en sí mismo y en otra persona que lo recibe y lo convierte en ella misma. (García Ponce, 835, 823, 837, 1982, II)

En Musil el amor entre los hermanos nunca se realiza, y las descripciones eróticas son muy pocas. El intento de seducción entre Ulrich y Gerda parece más un evento traumático y la relación de Ulrich con Bonadea tiene algunos tintes aberrantes. Pero, en general, entre Ulrich y Agathe no hay más que posibilidad. Para terminar este apartado el lector quería contraponer a un fragmento que ejemplifique la relación entre Ulrich y Agathe un fragmento de Esteban y Maria Ines.

En el capítulo 10 del segundo tomo de la novela (La tercera parte) Ulrich y Agathe hacen un viaje al campo. Mientras dan un paseo dialogan y llegan a la casa de unos campesinos. Allí piensan tomar unas viandas. Mientras hablan intercambian palabras acerca de la relatividad de la moral. Incluso Agathe le dice a su hermano que a ella le gustaría decepcionarlo moralmente. También afirma querer asesinar a su repulsivo esposo Hagauer. Al salir de la humilde casa

Ulrich se levantó y dio otra moneda a los pastores, «por la mesa cortada». Agathe vio, tras una nube, que los dos rústicos sonreían con intención, hacían inclinaciones de cabeza y repetían algo

⁴⁶ Para una explicación completa: Anexo 1. De cualquier forma una posible realización del amor y luego caída en la soledad es también prevista como un posible final por Musil según nos informa García Ponce en *El reino milenario*. Si Musil hubiese escogido este final su obra no sería una mala lectura de la obra de uno de sus más importantes precursores, es decir, el mismo Rainer Maria Rilke.

placentero, en palabras breves e incomprensibles. Cuando Agathe pasó junto a ellos, sintió los cuatro ojos acogedores fijos en su rostro, puros y conmovidos, y comprendió que les habían tomado por una pareja de amantes que se habían peleado y vuelto a reconciliar.

—¡Nos han tomado por dos amantes! —dijo.

Rebosante de gozo, puso su brazo sobre el de su hermano, y su alegría acabó por estallar.

—¡Deberías darme un beso! —pidió, y oprimió riendo el brazo de Ulrich contra su cuerpo, mientras, de pie en el umbral, vieron abrirse la puerta baja de la cabaña a la oscuridad de la noche. (Musil, 92, 2006, II)

Este es uno de los muchísimos encuentros entre Esteban y Mariana:

-Usame-dijo, desnuda sobre la cama mientras él la besaba desde los pies hasta la boca.-Ya estoy aquí. Usame.

Se vino muy pronto, casi apenas Esteban entró a ella, dejando escapar una serie de cortos gritos y aferrándose con las manos extendidas a la espalda de él. Después se quedó quieta mientras Esteban se movía sobre ella; pero antes de terminar, Esteban se salió, la hizo ponerse de cuatro patas y entró por detrás. Mariana se quejó contra su voluntad, tratando de silenciar sus quejidos, mientras él la sentía abrirse poco a poco y buscaba llegar hasta un fondo intocable. Pero se contuvo de nuevo y volvió a salirse muy despacio, sintiéndola cerrarse. Se tendió boca arriba y pidió que se sentara sobre él. Los muslos de Mariana quedaron a ambos lados del cuerpo mientras ella tomaba la verga de Esteban y se la metía en el sexo abriendo la boca en una suerte de gesto de placer y sorpresa. Esteban rozaba apenas con sus manos los pezones de ella.

-Espera, espérame- dijo Mariana con un tono de súplica dejándose caer sobre Esteban cuando sintió que él iba a venirse y todavía tuvieron tiempo de besarse mutuamente en la cara sin ningún orden antes de que todo terminase en la disolución que los conducía juntos a un sitio inalcanzable. (García Ponce, 470, 1982, I)

Entonces así terminaba finalmente su viaje hacía el *Reino Milenario*. En la cita se hace evidente el claro afán pornográfico⁴⁷ de García Ponce. Pero también había mostrado anteriormente que para García Ponce el sexo, en la medida en que es una fuerza irracional que nos objetiva y nos saca de nosotros mismos, funciona entre los personajes principales de *Crónica de la intervención* como un camino hacía el *reino milenario*.

Es evidente al finalizar el análisis que *Crónica de la intervención* es una novela fruto de la lectura de *El hombre sin atributos*, pero más allá de esto, pareciera como si el efebo se hubiera propuesto alcanzar y superar al precursor en su novela, completando en parte los planes que Musil dejó al morir. Desviándose por el camino del erotismo encontrará a

⁴⁷ Pornográfico no entendido peyorativamente. Hay una fuerte relación entre la pornografía y la teología que García Ponce desarrolla en su texto sobre Pierre Klossowski *Teología y pornografía*. En el capítulo final hablaremos un poco de este texto.

varios autores, entre ellos principalmente a Pierre Klossowky, que le brindaran herramientas para poder enfrentarse a su precursor. La parte final de la investigación, que es una comparación de las dos novelas, permitirá entender mejor el desarrollo de la influencia. Por ahora espera haber logrado dar una imagen de cómo construyó y fortificó García Ponce a su precursor a fin de hacerlo el autor que incluía y superaba a los mejores escritores Europeos que el yucateco admiraba profundamente.

2.5 Final- Recapitulación y nuevos avances

Él golpeó en la puerta una vez más. Levantó la cabeza y miró hacía el tercer piso de la casa. Sacó el teléfono móvil y estuvo a punto de presionar el botón. En ese momento, la puerta se abrió violentamente y un leve olor a cigarrillo emergió del interior. Le abrió un hombre mediano de cejas pobladas, con el pelo corto peinado con abundante gel. << ¿Qué más, lector?>> le dijo con el apodo que le tenía desde hace algunos meses. << ¿Cómo va todo Julián?>> contestó a su amigo.

Julián lo mira y lo invita a seguir. El primer piso de la casa es bastante amplio, tiene la sala en la entrada; tras un mesón se encuentra la cocina y al fondo a la derecha hay una escalera. << ¿Tengo que devolverle sus libros de Beckett no?>> El lector hace un movimiento de cabeza y un gesto extraño con la cara que debería significar que sí, que lamentablemente tiene que devolverle sus libros de Beckett. La verdad Julián se los había apoderado, no podía creer que él hubiera tardado en leer la trilogía (*Molloy*- 1951 *Malone Muere* 1952- *El innombrable* 1953) un año. En cambio, creía que Julián pensaba quedarse con los libros.

<<Vamos al tercer piso, están en la cueva>> Julián llamaba la cueva de cristal a ese horrendo altillo en donde antes, cuando tenía su banda de rock, ensayaban. Ahora la usaba de basurero con la completa autorización de su padre a quien no le interesaba para nada esa parte de la casa. <<Bueno, lector, ¿cómo va con su proyecto?>>.

Le dijo que iba bien.

Llegaron al tercer piso y abrieron la puerta. Julián estaba tocando la guitarra eléctrica, después de mucho tiempo, los distintos objetos necesarios para este propósito (cables, pedalera, amplificador) se encontraban dispuestos en el piso. << ¿Pero qué? ¿No me cuenta nada porque no odio a los existencialistas?>> Él sonríe. <<Mi proyecto no es sobre existencialismo es sobre la relación de influencia que existe entre Juan García Ponce y Robert Musil.>> <<Lo que pasa es que como a usted le gusta tanto Kafka...yo

pensé...Oiga ya me acordé usted me había contado la vez pasada. Analiza la manera en la que el mexicano intenta superar al alemán>> <<Musil no era alemán, era de Klagenfurt en el imperio Austro-Hungaro>> <<Bueno, pero como a Kafka le tocó escribir en alemán... escribían en lenguas que no eran necesariamente la suya. Bueno y también como Kafka, Musil no terminó la novela. ¿Usted que cree que son iguales o qué?>> <<No, no son iguales. Kafka, al igual que Beckett, no se planteó el problema en los términos de Musil. En Kafka el problema se resuelve principalmente en la forma, una forma, por ejemplo, como la de la parábola, pero en un mundo que ya no puede interpretarla. En Musil aparece el reino milenario y sería una posible solución a los problemas de la novela, pero el mismo autor negó esa solución>> <<Un momento>> Dice Julián mientras enciende un cigarrillo. <<Eso de que encuentra la solución y la niega me suena muy a Beckett en la trilogía. Entre otras cosas tome. >> Julián le entregó los tres libros uno sobre otro. <<Sí. Pero en Beckett, como en Kafka, ya ni siquiera se puede hablar completamente de personajes. Ulrich, Agathe, Diotima, aún son personajes aun están “jugando épicamente” lo mismo sucede con Marcel, Gilberte o Saint-Loup.>> <<Sí, pero en Proust el problema fundamental es el tiempo. Si él descubre parte de las problemáticas y da cuenta de ellas no es porque su obra se lo haya planteado voluntariamente, como sucede en el primer tomo de *El hombre sin atributos*. Además, como el mismo Beckett dice en su ensayo sobre Proust, es el mismo Proust quien descubre que el tiempo destruye nuestra personalidad. Somos como cementerios de nosotros mismos, Beckett lo dice en palabras muy bellas: “No hay escapatoria posible de las horas ni de los días. Tampoco del mañana ni del ayer. No se puede huir del ayer porque el ayer nos ha deformado y ha sido deformado por nosotros” (Beckett, 14, 1989). Por eso son personajes, pero ya se está disolviendo su identidad. >> <<Eso es muy cierto Julián, pero lo que sucede es que uno sólo puede ver eso gracias a los ojos de Marcel. Es él quien descubre esto mediante su obra. Lo descubre porque, en últimas, ha tenido la visión del artista. Pero Ulrich no es artista, en esa medida el narrador de Musil comunica con la ironía sobre el mundo esa disolución de la identidad patente que es precisamente una búsqueda en la novela de Proust. Pero la disolución, que en Proust es consecuencia de la reflexión acerca del poder del tiempo sobre los seres humanos, es en Musil impuesta históricamente. La obra de Proust también da cuenta de esa situación histórica y por ello, para describir a estos nuevos personajes, requiere una nueva manera de presentar el tiempo. En el caso de Musil sucede lo mismo con la ironía y la reflexión, son necesarios para que el narrador dude del mundo y lo muestre en un estado de

posibilidad>> Julián se quedó callado y dio una chupada a su cigarrillo. Luego sacó de un cajón una caja de vino y sirvió en dos vasos de plástico. <<Si no le gusta en plástico baje por una copa>> le dijo.

Se quedó con el vaso de plástico.

Una vez se tomaron el trago le devolvió el vaso a Julián. Éste lo recibió y preguntó, enredando las palabras con el cigarrillo. <<¿Osea que a usted le parece que Musil es mejor?>><<No creo que deba hablarse necesariamente de mejor o peor. Lo que sucede es que las búsquedas artísticas son distintas y, aparte de sus virtudes, también tienen sus defectos. Pero lo importante en mi proyecto es que el mexicano sí creía que Musil era mejor por no poner como única respuesta a las problemáticas al arte, y por dejar abierta la novela. >> <<Pero Kafka tiene muy pocos artistas. Y sus artistas no solucionan nada. Se acuerda del *artista del hambre* o de *Josefina la cantora*. O piense en Titorelli. En el mundo de *El proceso* Titorelli es casi un mendigo.... Kafka también dejó *El castillo* incompleto. >> <<Yo eso lo había pensado. Pero hombre, García Ponce no vio eso por la influencia o no lo quiso ver. De eso se trata el segundo capítulo de mi proyecto. Debo mostrar que el tipo construyó a Musil y lo hizo casi invencible. En su cabeza Musil contenía e intentaba dar un paso adelante sobre otros novelistas. Sinceramente yo pienso que el paso definitivo lo da Kafka>> <<Y Beckett, no se le olvide. Esas novelas me dejaron impresionado. Son asombrosas, después de eso poco es posible. Es como si Beckett hubiera cumplido el sueño de Flaubert de una novela que se sostiene sólo por el estilo, sólo por la técnica. Aunque bueno, su obra no es incompleta...>> <<Fresco Julián. La verdad eso también tiene su explicación. Adorno lo dice en su *Teoría estética* y tiene que ver con Schönberg así que usted debería saberlo. >> <<Espere. >> Julián se quedó callado y sonaron unos golpes en la puerta. Se levantó, buscó en una pequeña biblioteca un libro que se llamaba *Teoría Estética*. Lo tomó del estante y rápidamente se lo dio. <<Búsquelo mientras yo voy a abrirle a Lina. >>

Empezó a buscar mientras Julián bajaba las escaleras. Pensó en su amiga Cristina cuando escuchó la voz de Lina por las escaleras. Luego Julián regresó. << ¿Lo encontró?>> <<Hola Linis. >> Lina se inclinó y le dio un beso amigable en la mejilla. << ¿Qué hacen?>> <<Javier estaba a punto de explicarme por qué la obra de Beckett no es inconclusa como la de Kafka>> Lina movió los hombros con displicencia en un gesto que significaba que no había entendido la menor palabra. Pero su rostro hacía un gesto bello y amigable que implicaba que no le importaba mucho. Buscó la caja de vino y se tomó un trago mucho más pequeño que el que se habían servido antes Julián y él. Al

tomar el trago humedeció sus pequeños labios y cerró los ojos en un gesto de placer bellísimo.

<<Fíjese: “El arte de pretensión máxima conduce más allá de la forma en tanto que totalidad a lo fragmentario. La penuria de la forma parece anunciarse con la mayor energía en la dificultad del arte del tiempo para acabar; musicalmente en el llamado *problema del final*; en la poesía, en el problema de la conclusión, que se agudiza hasta Brecht. Una vez librada de la convención, ninguna obra de arte es capaz de concluir de una manera convincente, mientras que las conclusiones habituales hacen sólo como si en el punto final en el tiempo los momentos individuales también se reunieran en la totalidad de la forma. En algunas obras muy conocidas de la modernidad se mantuvo abierta la forma porque querían mostrar que ya no les estaba concebida la unidad de la forma. La infinitud mala, el no poder concluir, se convierte en el principio libremente escogido en el procedimiento y en expresión. Que Beckett no acabe una obra, sino que la repita literalmente, es una respuesta a esto; Schönberg procedió de manera similar (hace ya casi cincuenta años) con la *marcha* de su *Serenata*. Tras eliminar la repetición *vuelve por desesperación*. Lo que Lukács llamó hace tiempo *la descarga del sentido* era la fuerza que, una vez que la obra de arte ha confirmado su determinación inmanente, consentía también el final de acuerdo con el modelo de quien muere viejo y ahído de la vida. Que esto esté negado a las obras de arte, que ellas ya no puedan morir (como el cazador Gracchus), se lo apropian inmediatamente como expresión del horror. La unidad de las obras de arte no puede ser lo que tiene que ser, unidad de algo múltiple: al sintetizar, daña a lo sintetizado y, por tanto, a la síntesis. Por su totalidad mediada sufren las obras no menos que por sus immediateces.⁴⁸ >> Lo leyó despacio y haciendo énfasis sobre algunas partes que le interesaban más. Julián se quedó pensativo. Lina lo miró como uno mira a un perro que ha cometido la misma falta por segunda vez en la semana.

<<No entendí un carajo. Y además, me da rabia que les guste leer a tipos que escriben de la manera más enredada posible. >> Él se sonrió y Julián soltó la carcajada. <<Adorno le gusta más a Julián que a mí. A mí me gusta Benjamin. >> <<Bueno pero no es tan difícil si uno está atento. >> Agregó Julián <<Aunque no sé si lo que entiendo es lo que quiere decir. >> Los tres rieron al mismo tiempo. <<Mira mujer. Lo que creo que Adorno quiere decir es que el arte moderno por excelencia se ha encontrado con el

⁴⁸ (Adorno, 198-199, 2004)

problema del final, de la conclusión. Tanto en música como en poesía y, en lo que hablábamos, tanto en el caso de Musil como en el de Kafka, el final no es posible. La descarga de sentido, que Lukács relaciona con la plenitud de sentido y que Adorno alude con la metáfora del viejo burgués que muere ahído de la vida (el viejo burgués no puede morir ahído de su vida porque apenas si puede recordarla). Pero el mundo ya no permite este estado de cosas de manera que los artistas dan cuenta de este cambio. Que Beckett no termine una obra como *Molloy* sino que prácticamente la repita en *Malone Muere* es también una consecuencia del problema del final. >> <<Ahhh>> Dijo abriendo levemente la boca mientras él se servía otro trago en la copa de plástico. <<Pero- Continuó Julián hablando ahora con él- ¿Juan García Ponce no sabía eso?>> <<Es probable que lo supiera, o al menos lo intuyera. Pero la influencia de Musil es, en el ensayo de 1979, demasiado fuerte aún. Por otra parte García Ponce también cree en la pareja y en el amor como conductores al reino milenario, al menos de una forma muy particular. En esa medida yo creo que Musil lo atraía más que escritores como Kafka o Beckett en donde el estado de cosas es tan negativo que la misma presencia del amor se convierte en un chiste. El tipo dice que Ulrich y Agathe son la última historia de amor posible. Ese amor transgresivo pasará a su novela. Ulrich es un personaje que aún se cuestiona por ciertas cosas, que puede tener ambiciones místicas. Aunque descubre que es el hombre sin atributos y esto lo convertiría en una suerte de antihéroe. Pero aún puede “conquistar” a mujeres como Gerda o Bonadea, aun es capaz de discutir con Hans Sepp. Los personajes de Musil aún se entienden, en el mundo de Kafka nada sucede de esa manera. Joseph K. es un tipo oportunista que atrae a las mujeres -porque es un acusado- pero sólo las utiliza para llegar a obtener unas ventajas que, al final, sólo existían en su cabeza. Yo creo que, en verdad, Musil temió dar el paso más allá que García Ponce intenta hacer creer que dio en su libro. En la novela uno encuentra muchas frases referentes a la nada y al vacío, pero Musil no llega a esa nada y a ese vacío, se mantiene justo en el límite. Una frase muy bella de la novela de Musil dice: “Los pensamientos carecen originariamente de lógica, por mucha que se les atribuya. La mera resistencia de la realidad, desprovista de fantasía, atrae la atención sobre las contradicciones de ese poema llamado ‘hombre’”.⁴⁹ Pero aun Musil se complace en explicar con palabras sencillas y claras los pensamientos complejos, no puede tomar ese sin sentido de la realidad “en bruto” y darle “coherencia”. Pero eso es precisamente lo

⁴⁹ (Musil, 625, 2006, I).

que García Ponce más admira en él. Y, por eso, se distancia de autores como Kafka o Beckett. Sólo en la Acción Paralela Musil se acerca un poco a esto. En ese sentido Kafka fue más allá. >>

<< ¿Por qué?>> Preguntó Lina, quien no había leído a Kafka. <<Porque él le da forma a ese sin sentido. Y no deja ya la distancia de la ironía; la distancia que mantiene, por ejemplo, el narrador de Musil con respecto a la Acción Paralela. En Kafka todos parecen metidos en la Acción Paralela, pero él, que era un genio, reabsorbió la distancia y sólo se puede intuir lo que sucede. >> <<No entiendo eso de “reabsorbió la distancia”>> Él le había contado a Lina toda la historia de *El hombre sin atributos*. Sin embargo ella no conocía ni la obra de Beckett, ni la obra de Kafka. A ella le encantaba Flaubert. <<Pues eso de reabsorber la distancia es que Kafka lo hace a uno creer que narra desde la tercera persona pero en verdad mantiene el punto de vista estrecho del anti-héroe.>> <<¿Anti-héroe?>> <<Claro, los personajes de Kafka son antihéroes. K. por ejemplo. Oportunista, mentiroso, olvidadizo. Ni siquiera parece tener psicología o valores. Es una “pelota”, como Frederic Moreau el de *La educación sentimental*. Pero peor, porque en Flaubert aún existe la distancia, las cosas pasan como en un teatro y nosotros asistimos a ellas sin ser afectados. En Kafka ya no es posible esa distancia, lo único que queda es la visión deformada del mundo, sus epopeyas negativas como las clasifica Adorno “son la respuesta anticipada a una constitución del mundo en la que la actitud contemplativa se convirtió en escarnio sanguinario, porque la amenaza permanente de catástrofe no permite ya a ningún hombre la observación neutral y ni siquiera la imitación estética de ésta.”⁵⁰ >> Lina lo miró por encima del marco de sus gafas, con sus ojos oscuros, luego miro a Julián y dijo <<que complejo... ¿Pero no tiene un ejemplo?>> <<Todo *El Proceso* y *El castillo* son ese ejemplo. >> Julián buscó y le paso un libro gastadísimo que tenía un cuadro de una silla en la portada y que decía *El proceso*. <<En esta novela acusan a Joseph K. de algo que nunca se conoce claramente. Entonces se da inicio a su proceso. Desde el comienzo el narrador es muy ambiguo porque dice en la primera frase de la novela: “Alguien debió de haber calumniado a

⁵⁰ Este fragmento ya lo habíamos citado pero consideramos que ahora cobra una mayor significación. Compárese con la posición de García Ponce, que favorece al precursor: “Musil logrará que la acción de *El hombre sin cualidades* avance siempre hacía adelante, en tanto que su tema es la expresión de ese avance, y que, al mismo tiempo, su estilo no tenga que adecuarse al sinsentido de la realidad y pueda conservar continuidad lógica del discurso y la forma realista porque la acción niega esa realidad como centro, permite que el escritor la vea críticamente, desde afuera, poniendo una distancia entre el objeto y el sujeto de su arte” (García Ponce, 168-169 1979)

Joseph K., puesto que, sin haber hecho nada malo, fueron a arrestarlo una mañana”⁵¹. Nos hace creer que alguien lo debió calumniar, pero resulta que eso es lo que K. piensa. Al comienzo uno puede creer en la inocencia del tipo, un apoderado de un banco honesto. Pero a medida que transcurre la narración comienzan a ocurrir cosas extrañas. >> << ¿Cómo cuales?>> <<Como que lo citan a un interrogatorio, pero el juzgado está en un inquilinato, en un sitio medio feo y oculto. No le dan la hora, él asume que es a las nueve. Luego se pierde pero se tranquiliza porque no le dieron la hora. Al llegar tarde le dicen que lo estaban esperando. Pero entonces comenzamos a dudar también del mismo K. porque no se deja interrogar sino que, con oportunismo, intenta convencer a un grupo de funcionarios de su inocencia. Claro, al comienzo él cree que son acusados y por eso intenta con un discursillo ganárselos. Al final le dicen “usted ha perdido la única oportunidad de que lo interroguen”. Es excelente, uno no conoce lo que es la literatura hasta que no lee a Kafka. Después contrata un abogado... Bueno, en realidad pasan muchas cosas aunque no pase nada, pero yo estoy escogiendo los ejemplos más “Kafkianos” el abogado le informa cómo son las cosas en el proceso:

Naturalmente, se había puesto a trabajar en seguida y el primer memorial estaba ya casi listo. Dijo que era muy importante, porque la primera impresión producida por la defensa influía a menudo en todo el decurso del proceso. Por desgracia, y no podía dejar de advertírsele a K., a veces ocurría que los primeros memoriales no eran leídos siquiera por el tribunal. Se limitaban a adjuntarlos al expediente y se atenían a la idea de que, por el momento, eran mucho más importantes el interrogatorio y la observación del acusado que cualquier papel escrito. Si el solicitante insistía, añadían que, antes de tomar una decisión, tan pronto como se había reunido todo el material, formando naturalmente un conjunto coherente, se examinaban todas las actas y también, por tanto, este primer memorial. No obstante, la mayoría de las veces esto era falso, por desgracia; lo normal era que el primer memorial se traspapelase o se perdiese del todo, y aunque fuese conservado hasta el final, raras veces lo leían, aunque al abogado le llegaban sólo rumores de todo ello. Todas aquellas cosas eran lamentables, pero no carecían de justificación. K. no debía olvidar el hecho de que el proceso no era público; si el tribunal lo considera necesario, puede hacerlo público, pero la ley no prescribe la publicidad. De ahí que las actas del tribunal, principalmente el texto de la acusación, sean inaccesibles al acusado y a su defensa. Por ello, en general, no se sabe, o no se sabe muy bien, contra qué dirigir el primer memorial. Esto explica que, propiamente, sólo por casualidad pueda contener algo importante para el caso. Sólo más tarde se pueden redactar memoriales realmente acertados y probatorios, cuando, en el transcurso de los interrogatorios al acusado, surgen con mayor claridad los distintos puntos de la acusación y la fundamentación de los mismos, o bien es posible adivinarlos. En estas condiciones, la defensa se encuentra, naturalmente, en una posición muy desfavorable y difícil.

⁵¹ (Kafka, 7, 1998)

Te fijas, así es que monta Kafka su absurdo. >>

<<Tremendo... es muy bueno, ya voy entendiendo ‘el primer memorial es lo más importante pero nadie lee el primer memorial... Pero todo esto es falso’. Un momento porque ese absurdo, es por lo que me decía la otra vez, ¿por qué la vida no tiene sentido sin dios?>> Julián soltó tremenda carcajada. <<No. Hay que tener cuidado con llevar a Kafka o a Beckett a la interpretación existencialista, que se parece mucho a lo que me dices y que fue lo que pasó con el teatro de Beckett, especialmente con *Esperando a Godot*. Siempre hay que reconstruir la ausencia del sentido, no se puede pensar que la esencia de lo humano es lo absurdo porque lo principal es que no existe tal esencia. “Lo absurdo se hace abstracto y vacío si no se entiende correctamente: no es una categoría sustancial del ser (una especie de esencia ahistórica que inevitablemente corroe la existencia humana) sino el resultado de un juego dialéctico que en Beckett se convierte en principio formal” (Díaz, 92, 2001)”>>

<<Exactamente>> Agregó Julián antes de servir más vino. <<Eso nosotros lo vimos en clase. La mejor manera de reconstruir a Beckett es partir de su ausencia de sentido y reconstruir la forma como contenido en el texto. El absurdo de Kafka es producto de un mundo altamente cosificado, lo mismo sucede con Beckett. Lo que pasa es que en Beckett el lenguaje es corrosivo, entonces nada puede afirmarse ya. El tiempo es plano y la cháchara sin sentido que nos ofrecen sus protagonistas es como el eco del mundo de la publicidad y de la manipulación de la mercancía. Por supuesto un personaje de estos pareciera lo más alejado posible del reino milenario de Musil. La memoria se ha destruido y el extrañamiento del hombre con respecto de su pasado se hace presente en el ejercicio de los personajes de Beckett de inventar su pasado. Así no se puede ni amar... un personaje de Beckett apenas si recuerda el nombre de su primer amor, el amor de la vida de Molloy se recuerda con, al menos, cinco nombres, Louse-Sofia-Edith-Ruth y Rose, es increíble lo que hace Beckett con las ideas de Proust sobre el amor. Como *En busca del tiempo perdido* pero al revés>> Julián tomó uno de los libros que le había devuelto. Se titulaba *Molloy*. Buscó un pasaje y leyó en voz alta

<<Hay algo que me inquieta cada vez que me interrogo a este respecto, y es el problema de saber si mi vida ha transcurrido sin amor o si lo conocí con Ruth. Sí puedo dar fe de que nunca intenté repetir la experiencia, sin duda por tener la intuición de que había sido perfecta y única en su género, completa e inimitable, y que importaba conservar su recuerdo, limpio de toda imitación barata, en lo más profundo de mi corazón, libre de recurrir de vez en cuando a los pretendidos buenos oficios del llamado placer solitario. Y no me vengais con puñetas, hice mal

en mencionarla, era mucho antes, yo estaba enfermo, quizás hubo puñetas en mi vida. Molloy, o la vida sin puñetas. Todo lo cual viene a indicar que el hecho de haber encontrado a Louse e incluso, en cierto sentido, haberla frecuentado, no probaba nada en cuanto a su sexo. Y prefiero continuar creyendo que era una mujer de edad avanzada viuda y reseca, y que Ruth también lo era, porque también hablaba de su difunto marido y de la imposibilidad en que se hallada de satisfacer sus justas iras. Y hay días, como esta noche, en que ambas se confunden en mi memoria, y me siento a ver tentado en ellas la misma hembra aplastada y enfurecida por la vida. Y, que Dios me perdone por relataros el secreto de mi angustia, la imagen de mi madre viene a veces a unirse a las suyas, lo que es literalmente insoportable, como para creerse en plena crucifixión, no sé por qué, ni me interesa saberlo⁵² >>

Se quedaron unos segundos en silencio. Julián y él sentían la fuerza de las palabras de Beckett, Lina estaba francamente confundida. <<Bueno...En Proust el amor está dominado por la costumbre y el recuerdo. Esa es una de las razones por las cuales el amor no existe, o por lo menos no como obtención plena. El sujeto cambiante desea no a un objeto, sino a otro sujeto cambiante en el mundo. Nunca podrán estar plenamente juntos porque el tiempo los separa de sí mismos. En cuanto a la memoria y a los recuerdos ellos mismos terminan falseando la imagen del amor que nos hacemos y finalmente llegamos a cierta edad, una edad, como dice esa frase tan bonita que Julián me leyó una vez: “la edad que frisaba Swann, cuando ya se está un poco desengañado y sabemos contentarnos con estar enamorados por el gusto de estarlo, sin exigir gran reciprocidad, ese acercarse de los corazones, aunque ya no sea como en la primera juventud la meta necesaria del amor, en cambio sigue unido a él por una asociación de ideas tan sólida, que puede llegar a ser el origen del amor si se presenta antes que él. Antes soñábamos con poseer el corazón de la mujer que nos enamoraba; más adelante nos basta para enamorarnos con sentir que se es dueño del corazón de una mujer (...) Le ayudamos nosotros (al amor), le falseamos con la memoria y la sugestión” (Proust, 243, 2002, I). Marcel se enamora de Gilberte, de Madame de Guermantes y de Albertine. Pero no se sorprende de que Gilberte y Albertine tengan ciertos parecidos, la verdad es que le parece lo más lógico, porque nos enamoramos de mujeres o de hombres que, en el fondo, son como nuestro complemento, y, en lo profundo, estos amores nos recuerdan en mucho no sólo a nosotros mismos sino también a nuestros padres. Por eso cuando en *La fugitiva (Albertina desaparecida)* Albertina abandona a Marcel una de las cosas que más lo angustia es que ella no vaya a darle el beso de las buenas noches, tal y como lo

⁵² (Beckett, 74-75, 1999)

hacía su mamá. En eso que leyó de Beckett están las mismas ideas. Lo que sucede es que aparecen de manera muy rara...>> Lina se interrumpió y no pudo explicar más. Aunque era estudiante de Comunicación social después de un año y medio de ser la novia de Julián, por no aburrirse con la ñoñes de su novio, merecería un título *honoris causa* en la novela de Proust.

<<Lo que explicaste no está mal. >> Aseguró él <<En *El hombre sin atributos* Ulrich y Agathe, que son hermanos, tratarían ellos mismos mediante su amor de superar al tiempo y al espacio, en parte esa es la búsqueda del Reino Milenario y de la verdadera vida auténtica. Pero los hombres parecen amar hoy en día como Molloy. Migrar y migrar de pareja y un buen día diremos a nuestros nietos con un gesto de seguridad “creo que hubiera tenido tiempo de amar a uno o dos, oh, por supuesto no con un verdadero gran amor, nada parecido a lo de la vieja, vaya, también he olvidado su nombre, Rose, no, bueno, ya sabéis quien quiero decir, pero de todos modos, cómo decirlo, con ternura, como a los que esperan la tierra de promisión” (Beckett, 107, 1999) Uno de los herederos más famosos de Walter Benjamin, Zigmund Bauman, llamo a esto *Amor liquido*.>> Julián lo interrumpió.

<<Espere, espere Javier que yo no he leído ese libro no nos cuente. >> <<Bueno>> Aceptó con tranquilidad y miro su reloj de reojo. Lina no aguantó la curiosidad y preguntó << ¿Pero todo esto para qué le sirve en su tesis? No se supone que usted estaba escribiendo era sobre Musil y García Ponce. >> <<Eso es cierto Linis. Lo que pasa es que mi trabajo no es únicamente la comparación entre dos obras que comparten muchísimos aspectos, como *Crónica de la intervención* y *El hombre sin atributos*. Lo que yo quiero es utilizarlas para probar un análisis inspirado en la teoría de Harold Bloom de *La Angustia de las influencias*. Creo que se pueden haber hecho muchas comparaciones entre estas novelas y pueden haber concluido cosas muy valiosas, pero desde esta perspectiva estoy casi seguro que nadie se había aventurado. Ingresar desde Bloom implica lo que yo te explicaba chateando la vez pasada, lo de las cocientes revisionistas (Clinamen, Apofrades, Tésera, etc.). Y todo esto que hablamos ahora me sirve para terminar el segundo capítulo. Porque en el segundo capítulo yo tengo que mostrar cómo fue que García Ponce construyó a su precursor. Para eso debo ver cómo logró hacer que buena parte de los mejores autores del siglo XX europeo no sólo estuvieran contenidos sino prácticamente superados en la novela de Musil. Pero que yo pueda afirmar que Kafka...>> <<O Beckett...>> Interrumpió Julián <<Bueno, que Kafka o Beckett dieron un paso más, llegaron al punto de no regreso, que pueda afirmar

y argumentar eso nos da una idea de la ceguera de García Ponce, la ceguera de la influencia, y también de lo que buscaba con su proyecto novelesco. García Ponce subestimó a Kafka y a Beckett. Al primero ni lo menciona y al segundo lo incluye dentro de los experimentadores de la nueva novela francesa, la novela objetiva de Robbe-Grillet, Claude Simon o Natalie Sarraute.>>

<<Huyy venga ¿por qué hace eso?>> La pregunta de Julián sirvió para que se levantara, metiera los libros de Beckett en la maleta y se tomara el último trago de vino. <<Bueno. >> Comenzaron a bajar las escaleras mientras Javier hablaba. <<Lo que sucede es que García Ponce estuvo muy cerca al existencialismo. Con esto no quiero decir que sea existencialista, afortunadamente para mí -aunque a usted le guste esa basura, Julián. Lo que sí sucede es que, por momentos, el enfoque de la crítica, en el libro sobre Musil, va demasiado en busca de un sujeto o de un yo que se afirma. No es necesariamente juzgable este hecho, sobre todo si entendemos que el texto se ubica en un momento en el cual la crítica de la posmodernidad ha comenzado a abrirse camino dentro del campo literario. Pero, a García Ponce le interesa mostrar la distancia de Musil con respecto a esa “posmodernidad”. De ahí que hubiera vuelto sobre la lectura de ciertos tópicos que son recurrentes en la crítica posmoderna. Uno de esos tópicos es, por ejemplo, el de la liquidación de yo, o la imposibilidad del sujeto en el mundo contemporáneo. Eso se puede entender desde Lukács y la fragmentación de la experiencia, o desde Proust mismo. Las teorías de Adorno y de Benjamin son importantes en ese sentido porque, desde la modernidad misma, entienden un fenómeno que es moderno. Pero las teorías posmodernas se apropian de muchas de estas ideas y, en vez de manifestar su carácter doble (dialéctico) se dedica a la celebración de la muerte del yo, o a declarar la muerte del yo que es algo ya problemático en sus propios orígenes o la politización de la literatura (como si pudiera haber literatura apolítica). La crítica de la posmodernidad juzga como dualismo moderno los intentos de dialéctica y así cree que soluciona el problema. Es como si nos dijeran ‘quisieramos ser dialécticos pero no queremos volver a los dualismos modernos’>> Julián estalló con una carcajada sonora durísima. Ya estaban en el primer piso. <<Tal vez García Ponce veía los intentos de la nueva novela muy cercanos, en cierto punto, a esta crítica posmoderna de la muerte del yo. En este sentido prefirió dedicarse a Musil y, tal vez, vio a Beckett y a Kafka más cerca de ese mundo, principalmente porque Beckett y Kafka han sido los fortines de combate de mucha de la crítica posmoderna. Sin embargo, tanto Beckett como Kafka son las dos piedras en el zapato de la crítica posmoderna. Ninguno de los dos puede ser reclamado

como Posmoderno, y, en ese sentido, son considerados casi siempre como “los últimos modernos”. Pero, propiamente hablando, sus obras son aún el paradigma de lo que aspiran ser las obras desde la perspectiva de la posmodernidad. Claro que me dirían que si pienso en paradigmas aún estoy con mis bloqueos modernos porque en la posmodernidad no hay paradigmas. >>

Julián se rió nuevamente. Lina le dijo <<Pareces Molloy hablando y contradiciéndote tú mismo>> Julián sonrió nuevamente al entender que Lina, como siempre, le leía el pensamiento. <<Pues claro, nos hemos convertido hace mucho en personajes de Beckett. Ulrich es un personaje novelesco, pese a todo. Y la búsqueda del reino milenario deja abierta una posibilidad de realización aunque no se cumpla. Pero ¿quién, hoy en día, toma conciencia de la falsedad del mundo y se pregunta por la vida autentica? ¿Se cree en esa vida autentica? ¿Se cree que alguna vez existió? El problema de los personajes de Beckett es precisamente estar en este nuevo estado, son muy comunes, son casi como nosotros, en muchos aspectos. Pero, además, en Beckett la ausencia de sentido no es una intención impuesta a la obra, mientras que en Sartre y en Ionesco el absurdo se busca para traducir el estado de la ausencia metafísica del sentido. Pero este absurdo buscado es casi una mentira para Adorno, porque en el fondo siguen existiendo Ideas, ideas que se comunican como en *El rinoceronte* de Ionesco o *Las sillas* de Sartre o en las novelas existencialistas. Así lo absurdo no afecta realmente a la obra literaria, no toca fundamentalmente la forma del lenguaje. Los narradores del existencialismo para Adorno son “narradores menores que ya no se atreven a escribir una palabra que en cuanto a relación de hechos no pida perdón por haber nacido” (Adorno, 47, 2003). Acusaron, como Sartre, la presencia de las técnicas literarias como presencia de metafísica en las novelas y así escondieron su propia técnica, la escritura blanca, que encierra el absurdo y lo llena de sentido. Para mi no hay en ellos algo mejor de lo que cien años antes hizo Flaubert, pero, como a usted no le gusta....Bueno, al menos a Lina sí. Por otra parte, los seguidores de la Nueva Novela pensaron que narrando los objetos y olvidándose de los hombres podrían superar esa muerte del sujeto. Aunque estas novelas sean, en cierto sentido, impresionantes, en últimas muestran la otra cara de la cosificación que Lukács describía. Entre los existencialistas y la Nueva Novela aparece Beckett. Su obra incorpora el absurdo mismo al lenguaje y de esta manera consigue también anular al yo y al sujeto. Pero en Beckett se resiste, el yo se ahoga pero no muere, pareciera que, pese a todo, esto fuera clarísimo en sus “personajes”. Por esa razón, la crítica de la posmodernidad sigue teniendo problemas

cuando se acerca a Beckett. Solo en teoría su obra sería representante de las características de la época posmoderna. Por eso gente como Janelle Reinelt termina confundiendo tanto. >>

<<Claro>> Agrego Julián <<También eso lo vimos en clase. Nos obligaron a aprenderlo. Según Reinelt las características fundamentales de una obra posmoderna son

1. Un énfasis sobre la pluralidad de los textos representados [...]
2. La presencia de códigos sociales múltiples y a veces contradictorios, invocados y desarrollados por los signos de los distintos textos representados, que resultan en el trazado inevitable de ideología.
3. Una recepción de la audiencia altamente contingente y volátil, que lee a través de los íntertextos diversos significados construidos socialmente, algunos compartidos otros oposicionales.
4. La sospecha del cierre textual como autoritario y en últimas terrorista, bien sea de género o raza o clase social o forma narrativa.
5. El reconocimiento del cuerpo del actor en el espacio como un signo entre otros signos, y no como la representación privilegiada de sentido, autoridad, logos, subjetividad unificada.⁵³

<<Que juicioso se las aprendió todas>> Lina le coge la cabeza en un gesto de burla y de cariño al mismo tiempo. <<Bueno>> Continuó Javier con un poco de afán. <<Aparentemente todas estas características podrían definir a Beckett, de hecho podría decir que, aparte de Kafka, para mi es Beckett quien mejor consigue hacer uso de estas características. Pero la misma Reinelt reconoce “una especie de celebración en la persistencia terca y a menudo perversa del yo, presente en la sugerencia ambigua de que la conciencia humana se atenúa pero persiste, se queda en el momento de la extinción pero no se extingue” (Reinelt, 347, 1990). Nuestro profesor lo explicaba mucho mejor, ¿se acuerda Julián?>>

<<Claro: “Cierta nostalgia por el yo pone a Beckett de regreso en la provincia abandonada y conjurada del modernismo. Además, su obra ‘contribuye a un pesimismo elegíaco’ que “sólo puede considerarse moderno” y así se suspende cualquier apropiación posmoderna. Concluye [Reinelt] ‘Dejamos, entonces, a Beckett luchando por retratar el proceso de la yo-idad, los intentos contradictorios y no unificados al nivel del discurso y la narrativa que marca los sujetos humanos. En tanto que triunfa, los posmodernistas pueden reclamar a Beckett por producir tal efecto. En tanto que renuncia a abandonar su lamento por la autoridad fracasada del logos, permanece en

⁵³ (Reinelt, 33, 1990. Citado por Díaz)

compañía de T. S. Eliot y la moderna tierra baldía del deseo frustrado.’ Paradójicamente, la ambigüedad de Beckett es la razón más importante para que la teoría posmodernista desestime la lucha de Beckett por ‘retratar el proceso de la yoidad’. De modo tan tiránico como aquel que cualquier “representación posmoderna” quisiera demoler, Beckett es conminado a que deje sus ambigüedades y renuncie al yo, o de lo contrario sería devuelto a la tierra baldía’ de la frustración moderna” (Díaz, 106-107, 2001)

Lina se quedó callada y hizo un gesto que quería decir que aunque entendía y le parecía interesante ya se estaba cansando de la conversación. Javier entendió que debía irse pero Julián quería terminar la idea. <<Te fijas por qué te dije que mucho de lo que se llama posmodernidad es, como decían en los dibujos animados, basura verde. >> Lina se sonrió. <<Sí, son unas pelotas. Propugnan por romper el cierre autoritario del texto y se dan el lujo de decir que Beckett no es posmoderno porque mantiene el yo. Así ellos mismos caen en la contradicción y en el dualismo que tanto critican. >> <<Sí>> Agregó Javier. <<Pero no puedo llegar de buenas a primeras a descalificar en mi tesis a la crítica de la posmodernidad. Tengo que demostrarlo y explicarlo. La verdad, la razón por la cual Beckett es la piedra en el zapato es porque las teorías posmodernas se oponen, o no se interesan, en las ideas de la forma, la originalidad y en general muchas de las “concesiones modernas” que son fundamentales para intentar entender la ausencia de sentido de las obras de Beckett. Mucha de la crítica de la posmodernidad no cree en el texto ni en la técnica literaria⁵⁴, tampoco en la relativa autonomía de la literatura mediante el uso del lenguaje. A veces parecieran creer que la técnica se acabó con *Rayuela* de Julio Cortazar o con *Ulises* de Joyce. Otros consideran que por los nuevos medios como el cine, o la computación, la experimentación en literatura se acabó. Olvidan los ejemplos de Musil, de Kafka y de Beckett. Me gustaría que alguien intentara diseñar un hipertexto con *El innombrable* o con *Paradiso*. La verdad muchos de ellos se quedaron con el Benjamin de 1935, el de *La obra de arte en la época de su reproducción técnica*>> <<Menos mal>> Agregó Julián tratando de superar la risa que le causó la idea de un hipertexto sobre una “novela” como *El innombrable* <<Así también existió un tipo como Adorno. >> Y volvió a abrir la *Teoría estética* que aún tenía en la mano: << “Sin embargo, en la literatura llamada *absurda* (este concepto es demasiado heterogéneo para poder conseguir algo más que el malentendido del

⁵⁴ Cuando hablamos de la crítica de la posmodernidad nos referimos a los seguidores de Jaques Derrida Paul de Mann, a Janelle Reymelt, Terry Egleaton, Gianni Vattimo y Lyotard

entendimiento forzado) se muestra que la comprensión, el sentido y el contenido no son equivalentes. La ausencia de sentido se convierte en la intención; por lo demás, no por doquier con la misma consecuencia; de una obra como *El rinoceronte* de Ionesco se desprende muy claramente, pese a la transformación de los seres humanos en rinocerontes, lo que antes se habría llamado *idea*: la resistencia al griterío y a la conciencia estandarizada, de la que el yo reconvertido de los adaptados con éxito es menos capaz que quienes no comparten por completo la racionalidad instrumental dominante. La búsqueda de lo absurdo radical parece surgir en la necesidad artística de traducir el estado de falta metafísica de sentido en un lenguaje artístico que se priva del sentido, polémicamente con Sartre, cuyas obras se refiere subjetivamente a esta experiencia metafísica. En Beckett, el contenido metafísico negativo afecta con la forma lo poetizado. Sin embargo, con esto la obra no se convierte en lo incomprensible por excelencia; la negativa fundamentada de su autor a dar explicaciones de presuntos símbolos es fiel a la tradición estética derogada. Entre la negatividad del contenido metafísico y el oscurecimiento del contenido estético hay relación, no identidad. La negación metafísica, sin embargo puede convertirse en contenido estético, puede determinar la forma>> <<NO ENTIENDO>> Grito Lina desesperada. <<Fresca Linis. Es en parte lo que te expliqué que diferenciaba a Beckett de los existencialistas. En ellos la forma se pliega al contenido, su absurdo, en algunos casos, sí es absurdo por la muerte de dios. La ausencia de sentido “La búsqueda de lo absurdo radical parece surgir en la necesidad artística de traducir el estado de falta metafísica de sentido en un lenguaje artístico que se priva del sentido”. Eso es lo que Adorno critica a Sartre. La falta de sentido metafísico se convierte en la falta de sentido de las obras, pero aún hay ideas como en *Las sillas* o *El rinoceronte*. En Beckett ya no hay “ideas”, las obras llegan al absurdo desde el lenguaje mismo, el absurdo se convierte en el resultado formal del sentido metafísico negativo (es decir la muerte de Dios). No es lo mismo la ausencia de sentido metafísico que la ausencia del sentido en la obra de arte “Entre la negatividad del contenido metafísico y el oscurecimiento del contenido estético hay relación, no identidad”. Esa relación es la que permite que Beckett no sea “lo incomprensible por excelencia” sino que siguiendo las leyes formales de sus novelas puede reconstruirse la ausencia de sentido. Así, la ausencia de sentido se hace forma, lenguaje, y por tanto entra como contenido a la obra de arte de manera diferente a la del existencialismo. Esta diferencia también la plantea García Ponce en Robert Musil. Pero

creo que Kafka y Beckett son los autores que manifiestan de manera más patente la ausencia de sentido metafísico desde la forma. >>

<<Todo eso es cierto, innegable e interesante. Pero no quiere decir que a mí no me puedan gustar los existencialistas. >> Javier le dio un golpe en el hombro a Julián, una suerte de puño entre leve y fuerte que llamaban “gato”. <<Bueno pero basta comparar un párrafo de la prosa de Camus con uno de la prosa de Beckett para que entiendas la diferencia, Linis. Ahora me tengo que ir porque me falta el último capítulo de la tesis. >> <<Bueno>> Dijo Linis. <<Pero antes dos cosas. Primero ¿qué vas a hacer en ese tercer capítulo?>> <<Pues en el primero plateaba la teoría la Bloom y la proponía como valiosa para el caso específico. En el segundo, como ya te dije, trate de mostrar cómo creó García Ponce la imagen de su percusor y como, en parte, la hizo insuperable. Me toca destapar todos los sustentos teóricos que García Ponce utiliza en su ensayo, hacerlos explícitos para así mostrar que el camino de García Ponce es una posible lectura, en este caso, una “mala lectura” en el sentido de Bloom. En el último debo comparar propiamente las novelas. No es que no lo haya hecho durante el segundo o el primero, la verdad esos dos capítulos me permitirán hablar de manera más directa en el tercero, cuando trate de entender la novela de García Ponce *Crónica de la intervención* como una “mala lectura” de la novela de Musil. >> Javier se colgó nuevamente la maleta que había dejado en el piso mientras hablaba. Se dirigió hacia la puerta, dio un beso en la mejilla a Lina y se despidió con un apretón de manos de su amigo Julián Ayarza. <<¿Y cuál es la otra cosa?>> Pregunto finalmente, cuando estaba en la puerta. <<Tu me has dicho que ninguna lectura puede salvarse de la influencia, todas las lecturas en parte son como “malas-lecturas” entonces ¿Cómo vas a plantear en tu tesis eso? No podrían decirte que tú lectura está muy influenciada por Kafka o por Melville, tus escritores favoritos, o porque no te gusta el existencialismo. Entonces también carecería de objetividad tú proyecto. >> Javier miró a Julián y este hizo un gesto de admiración. Luego hizo una teatral venia a su novia. <<¿Bueno y cómo soluciona ese problemita?>> Agregó Julián, en tono de reto. Javier saco del bolsillo una caja de cigarrillos sin filtro. Se metió uno a la boca. <<No creo obtener una completa objetividad. Pero pienso si podré escribir esa tesis de manera que si no puedo esconder la influencia más fuerte, al menos pueda diluirla y hacerla confusa. Pienso que encontraré una forma de escribir la tesis para darle también una relativa autonomía desde la técnica. Pero no sé si funcione y, si funciona, no sé qué tan “bueno” pueda ser. >> Prendió el cigarrillo e hizo un gesto rápido de despedida.

Apenas salió Julián se abalanzó sobre Lina, besó sus labios pequeños durante unos treinta segundos, los dos parados al pie de la puerta quietos sintiendo el ruido ambiente. Una vez regresaron a la realidad Lina le pidió a Julián que le explicara de manera más fácil lo que Javier les estaba contando. Julián estaba cansado y quería salir a ver una película. De todas formas nunca se negaba a una explicación pedida por ella, aunque siempre había sabido que ella era superior a ellos precisamente por saber todo eso de manera implícita mientras que ellos debían estudiarlos. Subieron al tercer piso; entonces Julián tomó un libro que tenía en una edición muy bella. El libro se llamaba *La peste*. Julián le dijo que estaba cansado de explicar y que solo le iba a leer dos párrafos. Uno de la mejor prosa existencialista y otro que había anotado en su libreta de notas procedente de *El innombrable*.

El fragmento de *La peste* decía:

Al cabo de esas semanas agotadoras, después de todos esos crepúsculos en que la ciudad se volcaba en las calles para dar vueltas a la redonda, Rieux comprendía que ya no tenía que defenderse de la piedad. Uno se cansa de la piedad cuando la piedad es inútil. Y en este ver cómo su corazón se cerraba sobre sí mismo, el doctor encontraba el único alivio de aquellos días abrumadores. Sabía que así su misión sería más fácil, por esto se alegraba. Cuando su madre, al verlo llegar a las dos de la madrugada, se lamentaba de la mirada ausente que posaba sobre ella, deploraba precisamente la única cosa que para Rieux era algo atenuante. Para luchar contra la abstracción es preciso parecerse un poco. Pero ¿Cómo podía comprender eso Rambert? La abstracción era para Rambert todo lo que se oponía a su felicidad, y a decir verdad Rieux sabía que el periodista tenía razón, en cierto sentido. Pero sabía también que llega a suceder que la abstracción resulta a veces más fuerte que la felicidad y que entonces y solamente entonces, es cuando hay que tenerla en cuenta. Esto era lo que tenía que sucederle a Rambert y el doctor pudo llegar a saberlo por las confidencias que Rambert le hizo ulteriormente. Pudo también seguir, ya sobre un nuevo plano, la lucha sorda entre la felicidad de cada hombre y la abstracción de la peste, que constituyó la vida de la ciudad durante ese periodo.” (Camus, 64-65, 1981)

El fragmento de *El innombrable* decía:

...Yo mismo tengo la lágrima excepcionalmente fácil, no quería decirlo, en su lugar habría omitido este detalle, el hecho es que no dispongo de ningún exutorio, pero es que de ninguno, ni de ese ni de los menos nobles, cómo se puede estar bien, en estas condiciones y qué ha de creerse, no se trata de creer nada, sólo de acertar, nada más que de eso, dicen ellos. Si no es negro sin duda es blanco, confesad que es burdo, como procedimiento, vistas todas las tintas intermedias, tan dignas de una oportunidad las unas como las otras. Y el tiempo que pierden, repitiendo la misma cosa, cuando deben saber que no es la buena. Recriminaciones fáciles de refutar, si quisieran molestarse en ello, si dispusieran de tiempo, de tiempo para reflexionar sobre

lo que tienen de inane. Pero el medio de reflexionar y de hablar a la vez, de reflexionar sobre lo que se dijo, se ha dicho, se podrá decir, mientras se dice se reflexiona acerca de cualquier cosa, mas o menos, nos hacemos reproches mal fundados, sin poder responder a ellos, se trata enseguida de otra cosa, por eso repiten ellos siempre lo mismo, la misma letanía, esa que saben de memoria, para intentar reflexionar sobre otra cosa, durante ese tiempo, acerca del medio de decir algo que no sea siempre lo mismo, siempre mal, siempre la misma mala cosa, no encuentran, no encuentran otra cosa que decir que lo que les impide encontrar, harían mejor pensando en lo que van a contar, para variar al menos la presentación, lo que cuenta es la presentación, pero el medio de pensar y de hablar al mismo tiempo es algo especial, como una facultad, vagabundo el pensamiento, la palabra también⁵⁵, lejos el uno de la otra, en fin, no exageremos nada, cada cual por su lado, topes de porcelana, en medio es donde se debiera estar, allí donde se sufre, allí donde se tienen raptos de alegría, por carecer de palabra, por carecer de pensamiento, allí donde no se siente nada, no se oye nada, no se es nada, allí donde se estaría bien, allí donde se está. (Beckett, 136, 2006).

Lina comprendió de inmediato la diferencia. Se quedaron callados. De hecho lograron mantener esos silencios que tanto disfrutaban como por quince minutos. Mientras, salieron a la calle y esperaban el autobús que los llevaría al cine. Julián no podía olvidar la frase “lo que cuenta es la presentación” así como no podía olvidar lo que Adorno decía. En Beckett la forma es contenido. Pero el yo persiste, el yo no muere. Y recordaba el final de *El innombrable* “seré yo, será el silencio, allí donde estoy, no sé, no lo sabré nunca, en el silencio no se sabe, hay que seguir, voy a seguir”.

<<Vámonos en ese porque si no se nos hace tarde>> Y Lina extendió la mano para detener el bus.

⁵⁵ Como toda la obra de Beckett el conocimiento de la obra de Proust y de Joyce (entre muchos otros) es fundamental. Aquí por ejemplo se parodia una frase de Proust. “Si nuestra vista es vagabunda nuestra memoria es sedentaria.” La fórmula de Beckett, redefinida, se convierte en la poética de sus novelas “vagabundo el pensamiento la palabra también.” La tesis de que la obra de Beckett es una “mala lectura” de la obra de Proust es muy interesante y Bloom apenas la sugiere en su libro *El canon occidental*. Aunque el Bloom maduro se ha enfrascado en una lucha sin cuartel contra los estudios culturales el ensayo que dedica a Beckett en este libro es muy valioso.

3. Crónica de un parricidio

Mariana se acuesta con un libro de Musil y lee el mismo relato del que José Ignacio le hablara años atrás a María Inés sin que ella se haya ocupado de leerlo nunca. En cambio, Esteban que lo conoce perfectamente y jamás ha logrado entenderlo, sino que entra a él como a un misterio abierto e imposible de solucionar, lo termina y vuelve a empezarlo...

Juan García Ponce, *Crónica de la intervención*.

No se lee impunemente.

Pierre Klossowski

Es medianoche. La lluvia azota en los cristales. No era medianoche, no llovía.

...hay que seguir, voy a seguir.

Samuel Beckett

I am I am I said I'm not myself, but I'm not dead and I'm not for sale

Hold me closer, closer let me go let me be just let me be...

Stone Temple Pilots.

<<Bueno>> Dijo Cristina y se ajustó los lentes en el centro de la nariz. <<Ahora si me vas a terminar de contar de qué se trata tu tesis>>. Cristina tenía la piel muy blanca. Su pelo caía en el rostro en varias capas, el ovalo de su cara estaba bellamente adornado por un lunar que se ubicaba cerca a la boca. Javier había hablado con ella algunas semanas antes y le había contado de qué se trataba su tesis. Ella siempre se mostraba interesada por los trabajos de Javier. Él la miraba a los ojos mientras hablaban. Le costaba trabajo creer que apenas unos años atrás ella le había roto el corazón a uno de los mejores amigos de Julián, Daniel.

El día comenzaba a nublarse después de un sol muy intenso. Javier dejó la maleta con los pesados libros al frente de Cristina. Ella estaba acostada sobre el pasto y fumaba un cigarrillo sin filtro. Siempre que aspiraba cerraba los ojos, la capa de humo subía por sus lentes y la hacía llorosear un poco al abrirlos. Las nubes se veían enormes y mostraban varias figuras en el firmamento.

Siempre que estaba con ella una sensación extraña comenzaba a invadirlo. Era un sentimiento de bienestar que se apoderaba de la situación lentamente, como el sol en las mañanas, cuando comienza a tomar fuerza. Javier estaba tranquilísimo, se sentía como nunca, ahora que ya había terminado la tesis. Comenzó a hablar lentamente, con mucha tranquilidad.

<<Antes te conté cómo Juan García Ponce construyó a Musil y lo hizo prácticamente invencible en su ensayo el *Reino Milenario*. Pues lo más extraño es que después de que ese hombre idolatraba a Musil escribe un ensayo en cuya introducción afirma: “Toda la obra de Klossowski se desarrolla en la zona de extremo peligro para el arte. . . una curiosidad sin meta encontró en esa obra su objeto. . . acababa de escribir un libro sobre

Robert Musil: *El reino milenario*. El ensayo me dejaba con los protagonistas de la novela de Musil, los dos hermanos incestuosos Ulrich y Agathe, cercados en su jardín solitario- el espacio de la literatura, el lugar sin lugar donde debe encontrarse el absoluto-prisioneros de su semejanza, mirándose el uno en el otro, incapaces de regresar a la realidad contingente- el campo de la vida y de la novela- y conscientes de la exigencia y del deseo de abandonar el jardín y entrar a la vida, donde, estallando, su identidad única y doble se perdería en la misma contingencia. Encuentro del absoluto realizado por la literatura contra la literatura, y negación de su pureza: la del absoluto y la de la literatura. En la obra de Klossowki parecía llevarse aun más adelante esa búsqueda”>> (García Ponce, 13, 1975).

<<Bueno Funes, te lo aprendiste de memoria. Pero no veo nada de extraño, primero pensó que Musil era quien había ido más lejos y después pensó lo mismo de Klossowki.>> <<Pues eso es lo extraño mujer. Cómo después de decir lo que dijo sobre Musil ahora afirma que Klossowski fue más lejos. Pues a mí siempre me inquietó mucho. Pero ahora entiendo que sólo el autor francés le sirvió a Ponce para superar la angustia que le generaba Musil. En su ensayo García Ponce le daba prioridad a la trasgresión erótica en Musil. La significación de esa trasgresión erótica, la idea de la relación sexual como máximo punto en la búsqueda del absoluto y del desprendimiento del yo, la transformación de las ambiciones místicas a través del erotismo, todo eso es lo que lleva a Juan García del camino de Robert Musil al camino de Pierre Klossowski. >> Cristina entrecierra los ojos haciendo su gesto de duda y da una última aspirada a su cigarrillo antes de lanzarlo al suelo.

<<Aquí hay algo que no me cuadra, el ensayo sobre Pierre Klossowki (*Teología y pornografía*) usted me dijo que lo escribió en 1973 y el ensayo sobre Musil está fechado en 1979...>> <<Sí, yo tuve la misma duda. Lo que sucede es que García Ponce escribió diversos ensayos sobre Musil y esos ensayos tuvieron varias reelaboraciones. Los análisis que componen *el reino milenario* están todos retocados, incluso Juan García Ponce los reelabora una vez más. Pero escogí el libro del 79 porque es el más extenso y el que mejor muestra la construcción del poeta precursor por el efebo. Sin embargo, el Robert Musil del que está hablando en el reino milenario ya tiene algo de Pierre Klossowski. >>

<<Bueno pero usted dijo que me iba a contar de la novela del mexicano, cómo intenta superar la angustia...>> <<Sí. Pues la cuestión tiene dos vías. La primera sería el estudio “clásico” de las influencias... ¿usted se acuerda de qué se trataban las

novelas?>> Cristina se recostó sobre el pasto y cerró los ojos. Una sonrisa de satisfacción alumbró por unos minutos su rostro. <<Sí, sí me acuerdo. Me lo contó la semana pasada...tampoco tengo tan mala memoria...>> Javier hizo un guiño con las cejas. <<Bueno, pues la tesis del tipo que te conté (*Musil y García Ponce. Literatura y crisis de la modernidad*) trabaja con unas interesantes relaciones entre los dos autores. >> <<Ah sí, ya me acordé de eso también. Usted me había dicho que la tesis la escribió un médico ¿no?>> <<Exactamente. Pues fíjese que el doctor Rivas fue muy agudo en la lectura de la relación entre las dos novelas. >> Buscó en la maleta y sacó una copia anillada de un trabajo extenso. << Para él la relación entre los dos escritores no se limita a reducir a la obra del yucateco a una “simple copia emulativa de la obra de Musil, sino que resalta aquel aspecto presente en *Crónica de la intervención*, ampliamente reconocido por la crítica pero aún poco explorado, concerniente a cierta postura crítica frente al problema de la crisis de la modernidad.” (Rivas, 113, 2007). >> <<Bueno entonces tiene el mismo objetivo que su trabajo. Usted me dijo que quería mostrar precisamente cómo el mexicano hace más que una versión latinoamericana de *El hombre sin atributos*. >> <<Sí, eso es cierto. Pero la diferencia está en que yo sí creo que, pese a todo, Juan García perdió **en parte** la batalla contra Musil. >> Cristina abrió los ojos y se incorporó de inmediato. << ¿Cómo así?>> <<Pues sí. Mire, en cierto sentido, la cuestión se desarrolla exactamente como el doctor Rivas la plantea. Él dice “Varios son los ensayos en que el autor yucateco dedica a proponer líneas de lectura y a develar los presupuestos estéticos dentro de la obra de su autor de cabecera. . . Por tal motivo, no extraña que los problemas e intereses musilianos ejercieran cierto efecto sobre sus discusiones teóricas alrededor del arte y la literatura. . . Finalmente, esa gran influencia que ejerce Musil se evidencia al interior mismo de su universo ficcional y en particular, en el texto que atañe al presente trabajo, *Crónica de la intervención*, de variadas y ricas maneras que van desde la utilización de ciertos recursos literarios similares, o la pesquisa intelectual seria en campos de indagación semejantes, hasta la adopción de un mismo ideal regulador. . . No obstante la de Musil no es la única influencia literaria manifiesta en su obra; autores como Sade, Klossowski o Bataille destacan dentro del amplísimo campo intertextual de la novela por la fuerza temática y los presupuestos teóricos involucrados en la novela; la evidente obsesión del autor por las reflexiones de orden teológico al igual que la figura de la gran prostituta son herencia de Klossowski, mientras que el marcado interés por la muerte y los estados

mentales asociados al placer y al deseo provienen ambos del trabajo de Bataille.” (Rivas, 113-115, 2007).

<<Lo primero que a mí me interesa, como le dije la otra vez, es diferenciar entre intertextualidad e influencia⁵⁶. En efecto Klossowski y Bataille son algunos de los intertextos fundamentales al interior de la novela del yucateco. Pero la influencia definitiva es la de Musil. En esa medida uno comienza a encontrar las claves. Rivas entiende por ejemplo que la figura del doble es la problematización del tema del yo (la identidad) que se daba en Musil. Así, mientras que en la novela de Musil se habla de la disolución del yo, en la novela de Juan García esa disolución se hace patente en el personaje femenino central y desde ahí, se extiende por toda la novela del yucateco. En esa medida, por ejemplo, los personajes masculinos también actúan por pares, así funcionan Anselmo y Fray Alberto que se vinculan por su ambición mística o José Ignacio y Esteban que, al final, terminan intercambiándose cuando Evodio asesina a José Ignacio y Mariana muere en la masacre estudiantil. Y más allá, Evodio recuerda muchísimo a la figura de Mossbrugger, ambos son personajes que pertenecen a la “clase baja” y que están en un estado tremendo de enajenación. La figura de Bonadea, la bellísima “guía” de la Acción Paralela tiene su par en la figura de Berenice Falseblood, igualmente hermosa, quien está a cargo del Festival Mundial de la Juventud. Así como Musil llama la “Acción paralela” al evento social que se transformaría en sus planes en la primera guerra mundial, en un tono altamente irónico el Festival mundial de la juventud se convierte en una de las masacres estudiantiles más horribles que ha sucedido en Latinoamérica, la matanza de los estudiantes en Tlateloco que ocurrió en 1968. >>

<<Vaya...>> Afirmó Cristina en un tono entre sorprendido y confuso. <<Pero estas son las relaciones de influencia más evidentes, las que trabajaría un estudio clásico, no necesariamente el estudio desde Bloom.>> Continuó Javier algo más animado. <<De hecho muchas de estas relaciones son identificadas por el doctor Rivas. Por ejemplo la locura, que terminará apoderándose de los personajes femeninos como María Elvira o Francisca y que tiene su corolario en la locura que termina apoderándose de Clarisse en los borradores de la novela que Musil dejó al morir. Tanto el yucateco como el austríaco aspiran a decirlo todo en sus novelas y quieren volverlas un verdadero mundo.

⁵⁶ La influencia es en esencia una forma de intertextualidad, eso es aceptado por Bloom por cuanto habla de poeta como poeta, es decir, del poeta en sus escritos. En este trabajo, sin embargo, intentamos diferenciarlas para mostrar que, dentro de la red de intertextos, la influencia es una intertextualidad que puede determinar a otras gracias a su mayor “fuerza”.

Aparentemente la *Crónica de la intervención* es un calco latinoamericano de *El hombre sin atributos* y sin embargo...>> <<Y sin embargo, ¿qué?>> <<Sin embargo es la novela en donde García Ponce pudo sacudirse con más fuerza a Musil. Basta con leer una novela anterior, como por ejemplo *Una presencia lejana* para entender que Musil, en verdad, estaba “matando” a Juan García como escritor. En esa novela la acción se define en la mera contemplación y el final no es muy distinto del *hombre sin atributos*. >> <<Pero no me dijo que no tenía final>> <<Bueno el final accidentado, al cual se llega sólo cuando Musil muere, tiene mucho en común con el final de esta novela. El personaje masculino principal, Roberto, acaba de terminar una relación amorosa y hace un viaje a la casa paterna, con motivo de la muerte de su padre. En ese viaje evoca su niñez en términos que recuerdan a Proust, pero específicamente a Musil, sobretodo en el capítulo en el cual Ulrich regresa a la casa paterna por la muerte de su padre. Este viaje también le trae a Roberto el recuerdo de su “amor de niñez” y la imagen de esa niña pequeña está presente en su cabeza todo el tiempo. Luego Roberto es invitado por uno de sus amigos a un viaje. En ese viaje encontrara a Regina (el nombre sale de una de las obras de teatro de Musil) quien no es su hermana. Sin embargo, la relación que se desarrolla entre los dos se da en términos muy similares a la relación entre Ulrich y Agathe. Al igual que Agathe, Regina está casada. Pero ya en Regina hay un pequeño atisbo de María Inés. Ella no odia a su marido, de hecho en una de las noches, mientras Roberto duerme, escucha los gemidos de placer de Regina en el cuarto en el cual duerme con su esposo. Roberto parece estar enamorado de Regina y ella, pese a las extrañas circunstancias, parece corresponderle. La novela termina cuando los dos parten en un bote hacía una isla abandonada. El amor entre los dos, la relación en tensión del deseo erótico, vive en ellos, como en el caso de Ulrich y Agathe, en un mero espacio de posibilidad. Y la novela termina abriéndose a esa posibilidad. >> <<Claro, ya te entiendo. Esa novela sí que es una reescritura de *El hombre sin atributos*. >> <<Sí, al menos en la fabula y en algunos problemas generales. El asunto es que es una novela de apenas 192 páginas. Ósea que no hay espacio para la discusión de los problemas fundamentales que sí sucede en *Crónica de la intervención*. Principalmente el problema de la identidad. >> << ¿Por qué dices que el problema central es el problema de la identidad?>> <<Porque el mismo Juan García me dio la pista. En 1986, cuatro años después de que escribiera *Crónica de la intervención*, García Ponce redacta uno de los ensayos más interesantes que he leído. El título de ese ensayo es *La errancia sin fin: Musil, Borges, Klossowski*. En ese ensayo el yucateco vincula a los tres autores

precisamente en el problema de la identidad. Borges escribe textos como *Borges y yo*, Musil, como ya te conté, demuestra en su novela que la disolución de la unidad del yo es un efecto irreversible del mundo moderno “si hay un hombre de las posibilidades, debe haber también posibilidades sin hombre”. En ese punto es que entiendo el *Clinamen*, el desvío, del efebo con respecto al precursor. En Musil el problema de la identidad, se va transformando lentamente en un problema de orden teológico, pero lo más interesante es que se trata de una teología sin Dios. >> <<Me es muy difícil imaginar una teología sin Dios>> <<Sí, a mi también. Pero tuve que hacerlo porque es ese el punto que le permite al efebo aferrarse a las ideas de Pierre Klossowski para así intentar completar a su precursor, en el movimiento de lectura que Bloom llama tésera. En la tésera: el poeta precursor completa a su padre. >> <<Sí de eso sí me acuerdo porque son como poderes de dibujos animados. Pero si vivimos en la secularización, en el mundo de la ausencia de Dios, ¿por qué el asunto termina tan vinculado con la teología? ¿Qué tiene que ver la teología con la identidad?>> <<Bueno vamos por partes. Lo primero es entender que para García Ponce la ausencia es una forma de presencia. Hay un ensayo interesante que se encuentra en el libro *Desconsideraciones*. Este ensayo se llama *De la ausencia*. Allí el mexicano emprende la demostración imposible de que la ausencia es igual a la presencia. Toma ejemplos muy claros. Por ejemplo, digamos que tienes un cuadro en tu casa, un cuadro que te gusta mucho. Al mirarlo siempre recibes una suerte de “emoción estética”. Pero un día te lo piden prestado para una exposición. Lo prestas y al llegar a tu casa percibes la mancha en la pared, en donde antes estaba el cuadro. La mancha te recuerda el desgaste de la pintura, la ausencia del cuadro “El cuadro era uno de nuestros favoritos. Al contemplarlo siempre experimentábamos lo que parecía ser una emoción estética. Pero ahora también estamos experimentando cierta emoción, ¿podemos considerarla estética y llegar a la inevitable conclusión, bastante lógica por lo demás, de que la ausencia es igual a la presencia?” (García Ponce, 11, 1968). >> <<Bueno pero eso no me convence totalmente...>> Dijo en tono escéptico Cristina. <<Hay más ejemplos. Si estás en tu biblioteca y prestas un libro, el vacío del libro lo hace presente e incluso borra la presencia de los demás libros. Pero cuando lo tenías, la costumbre lo hacía poco importante, porque siempre lo habías visto. >> Cristina movió la cabeza afirmativamente varias veces, sonriendo complacida. <<Eso sí, eso sí me ha pasado. Cuando presto un CD o me lo roban solo me doy cuenta cuando veo el vacío. Y eso es terrible, porque tardo para saber que CD era y precisamente en ese momento me empieza a hacer falta. Como un niño chiquito que

solo quiere jugar con su carro cuando otro niño chiquito lo coge...o como en el amor...>> Y en ese punto Cristina se quedo convenientemente callada. <<En el amor es muy similar. También García Ponce utiliza ese ejemplo. Cuando uno está con la persona que ama la presencia de esa persona lo llena todo, uno no piensa a esa persona, uno la siente, uno la vive...>> Pausa. <<Por lo tanto el amor se sale de la realidad y se reemplaza con la presencia de esa persona. Pero cuando esa persona ya no está, cuando se aleja, entonces la extrañamos y pensamos de manera que “cuando se aleja, mi amor por ella invade el lugar que antes ocupaba su presencia. Entonces su ausencia es más propicia para el amor que su presencia. Pero, por otra parte, es su presencia la que ha hecho posible, como antes el cuadro en la pared, que esa ausencia se muestre como una realidad que no está vacía sino que se llena con la presencia de su ausencia.⁵⁷” (García Ponce, 12-13, 1968). >> Cristina levanta levemente sus hermosas cejas y hace un gesto de sorpresa. <<Yo no lo pensaba de esa manera. Pero me sorprende más como un juego de palabras que como una “verdad” palpable. ¿Ósea que la ausencia de Dios puede ser como su presencia?>> <<No necesariamente. El ensayo *De la ausencia* fue escrito casi veinte años antes de *La errancia sin fin*. Pero sí es verdad que esa ausencia se llena de un afán, de un ansia de absoluto. Y en esa medida Borges, Musil y Klossowski son buscadores de ese absoluto, de esa ausencia que terminará por llenarse de presencia. >> <<Bueno y ahora sí ¿cuál es la conexión entre la teología y la identidad?>> <<Esa es una pregunta fácil, pero es más difícil de explicar. >> Javier buscó en la maleta. Cristina, quien se había levantado para estirar las piernas, volvió a sentarse en el pasto. Él sacó el libro que se llamaba *La errancia sin fin*. Buscó rápidamente entre las hojas “Después de todo, fundamentalmente, el problema de la identidad es un problema teológico. Klossowski lo expone con definitiva precisión: <<Toda identidad no descansa más que sobre el conocimiento de un pensante fuera de nosotros- si es que hay un afuera y un adentro-, un pensamiento que consiente desde afuera en pensarnos en tanto tal. Si es Dios, tanto desde afuera como desde adentro, en el sentido de coherencia

⁵⁷ Es imposible no sentir los poderosos ecos de la teoría proustiana del amor en estas ideas. El ensayo continua casi parafraseando algunas ideas de *En busca del tiempo perdido* “Una vez despertado el amor, el objeto de ese amor, al que le debemos todo, es su mayor enemigo. Pero, ¿estamos dispuestos a aceptar este hecho aparentemente irrefutable? ¿Debe dejar de existir el cuadro una vez nos ha revelado la pared? Hecho el descubrimiento, ¿no sentimos que queremos tener uno y otra? Y del mismo modo: ¿esa ausencia llena de presencia de nuestra amada no es el motor de una nostalgia irresistible que clama por su presencia? ¿Cuál de las dos cosas debemos elegir? Sobre todo- y en este momento la pregunta alcanza su máximo dramatismo-, ¿estaría ella, estaríamos nosotros, dispuestos a aceptar la lógica implacable de esta necesidad de elección o debemos renunciar a la reflexión, evitando, así, el problema? (García Ponce, 13, 1968). Por supuesto en Proust la complejidad del asunto es mayor, al igual que en Musil.

absoluta, nuestra identidad no es más que una mera cortesía gramatical>>. Recordamos de inmediato a Nietzsche: <<No lograremos desembarazarnos de Dios hasta que acabemos con la gramática>>. ¿Se contradicen las dos observaciones? Al contrario. La gramática crea una coherencia; pero tomarla por la coherencia absoluta, llegada desde afuera, si es que existe un afuera y un adentro, es el recurso del que se sirve toda ‘moral’, el ‘idealismo’, que tan ferozmente combatió el solitario de Sils-maria. . . La teología no tiene más realidad que la que literatura es capaz de darle. Su objeto no existe. Lo crea la gramática al proponerse representarlo.” (García Ponce, 11, 1986)>>

<<Lo siento, pero no entendí muy bien. >> <<mmmm>> Javier se quedó callado durante unos segundos. <<según el mexicano sólo podemos pensar la identidad en la medida en que existe ‘alguien’ que nos piensa desde afuera, sí es que es posible pensar en ese afuera (o adentro). Ese afuera implica una estabilidad, es decir, no puedes decir que yo te pienso desde afuera, yo estoy transformándome constantemente en el tiempo de manera que la percepción de tu identidad, por mí, está mediada por mis propias transformaciones. Pero Dios es eterno, es el absoluto in-transformable, por eso sólo sí Él nos percibe podemos pensar en una identidad plena. Alma-cuerpo-identidad. Pero, en realidad, la identidad es una cortesía gramatical, no existe realmente. Pensar que un sentido externo como la gramática puede generar una coherencia absoluta es la herramienta de la que se sirve el moralismo. >> <<Bueno pero sigo re-perdida, necesito ejemplos. >> <<Listo, con ejemplos. Pierre Menard planea escribir *El quijote* no una nueva versión, no una recreación, quiere escribir *el Quijote* nuevamente, sin consultar a Cervantes. Dice Borges (pero Borges, aunque es Borges en sus cuentos nunca lo es. Y, al leerlo, es el único Borges que nos queda) “‘Mi propósito es meramente asombroso’ me escribió el 30 de septiembre de 1934 desde Bayonne. ‘El término final de una demostración teológica o metafísica- el mundo externo, Dios, la casualidad, las formas universales- no es menos anterior y común que me divulgada novela. La sola diferencia es que los filósofos publican en agradables volúmenes las etapas intermedias de su labor y que yo he resuelto perderlas.’ En efecto, no queda un solo borrador que atestigüe ese trabajo de años” (Borges, 535, 2007, I). Borges es increíble... después dice que precisamente para alcanzar su meta Menard debió conocer bien el español, guerrear contra los moros y los turcos y olvidar la historia de Europa desde 1602. Así logró ser Cervantes. Y claro, así se cuestiona el problema de la identidad como algo intercambiable, una mera cortesía gramatical. Por eso supuestamente Menard le escribe a Borges que su trabajo es el término final de una demostración metafísica. >> <<Listo,

mejoró mucho. En *Crónica de la intervención Mariana y María Inés* son idénticas, y sin embargo no son las mismas. Entonces se refuerza el principio de identidad disolviéndolo. >> <<El doctor Rivas dice que Mariana y María Inés podrían pensarse como las piensa Fray Alberto, el cura de la novela. Ellas están una en la otra como “se supone que Dios está en el pan y en el vino” (García Ponce, 950, 1982, II). Rivas completa “Unión hipostática⁵⁸ que faculta a aquellos cuerpos (doble imagen) [Mariana y María Inés] para expresar una misma naturaleza, una misma fuerza; fenómeno que se hace extensivo a los otros personajes de la ficción, en la medida en que María Inés, frente al dolor y al vacío por la muerte de su esposo, termina siendo Mariana, y en la medida en que Esteban se convierte en José Ignacio.” (Rivas, 111, 2007). >> <<Bueno y todo esto ¿Es una “mala lectura” de Musil? >> <<Sí, porque el problema de la identidad en Musil nunca se resuelve completamente. El mismo Juan García lo sabía “Agathe debería ser la ‘posibilidad’ que convirtiera al ‘hombre de lo posible’ no en ‘posibilidades sin hombre’, sino en un hombre dueño de la posibilidad que representa su hermana: el espejo en que se reflejaría su amor por sí mismo: su autentica identidad” (García Ponce, 12, 1986). Pero, como muchas veces lo repite el mexicano, citando a su precursor, “el absoluto no puede conservarse”. Por eso la novela de Musil no tiene fin, al realizar el amor, volverían a disolverse. Musil queda entonces atrapado, si los hermanos se acuestan y finalmente completan su amor entonces se disuelve la posibilidad de encontrarse el uno a otro, esa nueva forma de identidad, llegar al *Reino Milenario*. Se disuelve como posibilidad y se convierte en acción pero Ulrich es solo el hombre de las posibilidades. Musil piensa aún en una solución cuando la muerte lo toma por sorpresa. De ahí que Juan García siempre cite la frase que el maestro de Klagenfurt daba cuando le preguntaban por qué no hacía que los hermanos se acostaran y acababa de una vez el mamotreto. “Ellos no quieren”- respondía siempre sabiamente. >> << ¿Y por qué si se acostaban no funcionaba?>> <<Ulrich funciona en la medida en que es *El hombre sin atributos*, el hombre de la posibilidad. Escoger implica anular la posibilidad, porque se selecciona algo y se deja lo otro. Agathe es en cierta medida como su doble. Al escoger amarse anulan la posibilidad y la convierten en acción. Por eso la empresa de

⁵⁸ “En el año 451 de nuestra era se celebró el concilio de Caicedonia. Allí se sentó la doctrina ortodoxa sobre la hipostasis de Cristo. Tesis que ponía fin a una larga disputa sobre si la verdadera y esencial naturaleza del salvador era de tipo humana y/o divina. El nuevo dogma de la fe, aseguraba que en la figura del nazareno convivían en unión hipostática ambas naturalezas, es decir, el hijo de Dios poseía las dos esencias en un mismo y único cuerpo” Reproducidos esta nota del trabajo del doctor Rivas. Pág. 111. Aquí, como en toda su tesis, Rivas sigue de cerca al mismo García Ponce quien hablaba de la unión hipostática en Roberte, el personaje femenino (la gran puta) fundamental de la trilogía de Klossowski *Las leyes de la hospitalidad*.

Musil estaba siempre en el filo del fracaso. Los hombres estamos diseñados para el movimiento para la decisión y no podemos quedarnos solo en la contemplación, en la posibilidad. >> <<Bueno y en *Crónica de la intervención* están “tirando” (se utiliza para designar la relación sexual, aparece en la obra de García Márquez y otros autores) todo el tiempo. Entiendo que la cuestión de la identidad se lee mal y se encarna en Mariana y María Inés pero entonces ¿por qué todos tiran con todos?>> <<Eso lo descubrí, en parte, en el segundo capítulo cuando analicé *El reino milenario*. En la relación sexual los personajes de García Ponce, pero particularmente Mariana, encuentran el máximo placer en la disolución de la identidad. Pero, y esto es lo más importante, la búsqueda del erotismo se convierte en una búsqueda mística para Juan García, tal y como en la segunda parte de la novela de Musil la búsqueda de Ulrich se convierte casi en la búsqueda del santo. >> <<¿Cómo así?>> Javier guardó un libro y saco otro. <<En la segunda parte de *El hombre sin atributos* mientras Ulrich y Agathe hablan se dice:

-Los santos lo describen así-y leyó-: <<Durante aquellos días estaba sumamente inquieto. Tan pronto me sentaba un poco como andaba errante por la casa. Era como un tormento, y sin embargo más podía llamarse dulzura que tormento, porque no había disgusto en ello, sino un encanto extraño, totalmente sobrenatural. Había llevado hasta más allá del límite todas mis facultades, hasta la fuerza oscura. Podía oír sin sonido y ver sin luz. Después mi corazón se quedó sin fondo, mi espíritu sin forma y mi naturaleza sin esencia. >> A ambos les pareció que aquellas palabras tenían alguna semejanza con la inquietud que les llevaba a ellos mismos a rondar la casa y el jardín, y sobre todo Agathe quedó sorprendida de que también los santos dijeran que tenían el corazón sin fondo y el espíritu sin forma; pero a Ulrich pareció acometerle en seguida la ironía de siempre. (Musil, 99, 2007, II)

García Ponce asimila esa situación desde Klossowki y así puede escapar de Musil, algo que en *La presencia lejana* no logró completamente. >> <<Me confundí otra vez, me dijo que la cuestión era la identidad y ahora volvimos a *El reino milenario*. >> <<Lo que pasa es que en Klossowski una y otra cosa están vinculadas. En su trilogía aparece una pareja de esposos Octave y Roberte. Esta trilogía se llama *Las leyes de la hospitalidad*. En estas cortas novelas⁵⁹ Octave convierte a su esposa en un espíritu puro, un espíritu puro es un nombre sin cuerpo “un soplo al que Octave ha llamado Roberte”. Antoine el sobrino de Octave se siente perversamente atraído por su tía. Su tío, un teólogo, lo convencerá de que Roberte solo puede ser Roberte cuando está en el éxtasis de la posesión sexual. El alma y el cuerpo solo se separan con la muerte, pero en el caso

⁵⁹ Existe una edición en español de al menos dos de las novelas de Klossowski, una de ellas *Roberte esta noche* fue traducida por Juan García Ponce.

del éxtasis o la posesión hablamos de las excepciones a la regla. Roberte, cuando es poseída sexualmente, también parece acercarse a esa experiencia de manera que como dice Ponce: “Roberte, el espíritu puro, podrá poseer a Roberte, la persona actual, en el instante en que ésta <<se salga de sí misma>> y deje su cuerpo, su figura, su fisionomía, su voluntad, <<su actualidad>> libre o susceptible de ser poseída por Roberte, el puro nombre, el espíritu puro, el soplo.” (García Ponce, 1986, 45) Mariana y María Inés se acercan mucho a esta sensación en *Crónica de la intervención*. Disfrutan del placer erótico puesto que este les permite mantenerse casi como divinidades. Al hacerlas figuras dobles y al mostrar que el éxtasis sexual las lleva a la máxima expresión de la identidad en su disolución García Ponce puede acercarse a algunas ideas de Musil por una vía que, si bien no es ajena al escritor de Klagenfurt sí es mucho menos importante de lo que es en Klossowski. Y como te gustan los ejemplos porque no me lees este fragmento. >> Javier le alcanzo al libro y le señaló un párrafo, Cristina leyó en *Crónica de la intervención*:

Pero para Esteban que se ha acostado con María Inés después de que ella se había negado como Mariana y ahora conoce su deseo y la ha escuchado gemir y suspirar de igual manera que a Mariana y sabe que su piel, todo su cuerpo y cada uno de sus gestos son los mismos que los de Mariana, la que acaba de recibir el beso de Anselmo sería Mariana porque lo es para el beso de Anselmo y ese beso es el que la hace, del mismo modo que cuando él la tuvo al mismo tiempo que Anselmo la primera noche en su casa era la Mariana de Anselmo y después, esa misma noche, fue su Mariana, la suya nada más, la de Esteban, la que luego vio en María Inés y finalmente encontró y tuvo como Mariana y a la que, porque ahora la tiene como Mariana, no es posible tener más que desde el desprendimiento y también es de Anselmo y es de María Inés para Fray Alberto que los mira a los tres juntos y ve o acaba de ver en Mariana a María Inés recibiendo el beso de Anselmo. (García Ponce, 1982, 744)

Cristina se quedó callada. <<Bueno, entiendo aquí que como las dos nenas son iguales entonces la idea de la identidad relativa a la percepción se hace aún más evidente en la novela. Ahora ya me acuerdo que usted me dijo que el sicólogo del libro cree que María Inés tiene doble personalidad, lo cual es irónico en cierta medida porque ella realmente tiene un doble. >> Javier encendió su cigarrillo. <<Con estos personajes idénticos Juan García problematiza la idea de la identidad, pero no solo llega desde Musil sino que lee el problema de Musil de la teología sin Dios y acerca la obra de Klossowski. El otro estado, *el reino milenario* de Musil se convierte en el éxtasis sexual de posesión en Klossowski. *Crónica de la intervención* es en parte, una combinación de estos elementos. Si pensamos que Ulrich y Agathe nunca llegan a la posesión y en cambio los

personajes de García Ponce llegan al otro estado a través de esa posesión, entonces pareciera que Juan García resuelve finalmente el problema que para Musil fue irresoluble (claro, según el estudio de García Ponce, la construcción del precursor que vimos en el capítulo dos). El hombre está arrojado a la acción por lo tanto no puede quedarse en la mera contemplación, pero en Juan García pareciera resolverse parte del problema mediante las ideas de la posesión sexual en Klossowski. Juan García había traducido el libro de Marcuse *Eros y civilización*. Allí Marcuse expone la hipótesis que nuestra sociedad avanza a un estado menos “represivo”- claro la represión⁶⁰ en términos de libido-, en la teoría freudiana. Sin embargo, si la sociedad se hace menos represiva y aparentemente más complaciente es porque tras el proceso histórico se esconde el poder de un estado totalitario y, por otra parte, la dureza de la sociedad de consumo capitalista. Así: “Si el proceso histórico tiende a hacer inútiles las instituciones del principio de actuación, deberá también tender a hacer inútil la organización de los instintos- esto es, a liberar a los instintos de las restricciones y desviaciones requeridas por el principio de actuación. Esto implicaría la posibilidad real de una eliminación gradual de represión excedente, por lo que un área amplia de destructividad podría ser absorbida o neutralizada por la libido fortalecida” (Marcuse, 128, 1968). Para quien vivió la época de la liberación femenina, la pastilla anticonceptiva, el Kinsey Report⁶¹ y la liberación sexual esta hipótesis era mucho más que plausible, era su realidad.>>

<<Bueno entonces puede deshacerse la influencia de Musil al final ¿por qué dices que en parte “perdió la pelea”?>> <<Bueno no sé, García Ponce tomó sus riesgos, le apostó a algunas ideas y en general su obra tiene muchas cualidades (esto suena gracioso pensando en el hombre sin cualidades). Pero al leer *Crónica de la intervención* es inevitable que pienses en *El hombre sin atributos* de Musil. Las novelas se llaman entre sí y, al atender a ese llamado, siempre me quedaba la impresión de que la novela de Ponce era menor. Y no es menor por ser latinoamericana, ni mucho menos por ser posterior en el tiempo, sino sencillamente porque parece que por momentos una y otra obra se contienen y la de Musil parece contener a la de Ponce, no al revés. La influencia de Bloom implica diferencias entre los escritores, diferencias marcadas que son

⁶⁰ Para Freud la formación de la cultura implica la represión de la libido, que es la energía proveniente de la pulsión sexual. La tesis de Marcuse es que con el capitalismo tal represión desaparece, al menos ilusoriamente, pues oculta la presencia del estado totalitario capitalista.

⁶¹ Famoso informe estadístico presentado por el doctor Kinsey en los años cincuenta. Algunos resultados del informe causaron controversia, como por ejemplo se comprobó que las mujeres se masturban tanto o más que el hombre. Por su puesto su valor estadístico lo convierte un valioso documento histórico más que médico. En los años 60 Rosario Castellanos escribió un bellissimo y famoso poema, titulado irónicamente *Kinsey Report*.

producto de la mala lectura que al reconstruirse da como resultado la influencia. El caso de García Ponce era valioso como un ejercicio para probar las posibilidades de la teoría de Bloom. Pero realmente, él no pareciera sobreponerse completamente a la angustia de la influencia. Tiene un pequeño logro, allí en donde transforma a Musil en Klossowski y le da una nueva dirección a su obra. En ese sentido supera a Klossowski pero al final de la obra nuevamente debe aprender que el absoluto no puede conservarse y de ahí que la congregación alrededor de Mariana y María Inés se disuelva en la novela. >>

<<No sé, a mi me parece que *Crónica de la intervención* es mucho más divertida que *El hombre sin atributos*. >> Javier se ríe y apaga el cigarro. <<Yo no sé qué tan apropiada sea la palabra divertida. Lo cierto es que García Ponce evitó la copia fácil. Él construyó un proyecto muy ambicioso, su novela cambia de estilo en cada capítulo a la manera de *Ulises* de James Joyce, incluye algunas reflexiones sobre la memoria y el tiempo en la línea de Proust. En ese sentido el Musil que aparece en *Crónica de la intervención* fue el que García Ponce identificó en el *Reino milenario* un escritor que reúne en su pluma lo mejor de los otros escritores; una síntesis conflictiva que al mismo tiempo supera lo que sintetiza...>>

<<Bueno...>> Cristina se levantó, estiró los brazos para desperezarse. <<No está mal, pero la verdad no creo que lo entienda si lo leo. Ahora tengo que irme al laboratorio. Nos hablamos luego. >> Javier, el lector, se quedó en silencio pensando. Luego sacó otro cigarrillo y lo encendió para fumar tranquilamente.

Llegó tarde a la casa de Julián. Lo estaba esperando escuchando música con Darío. Hace mucho que no escuchaba la banda con apellido de expresidente⁶². El lector sintió que se liberó de mucha tensión al escuchar el escándalo de las ruidosas guitarras distorsionadas.

Al terminar el ensayo se sentaron en el comedor a tomarse una cerveza.

<<Pues sí hombre, ya termine *Crónica de la intervención*. Es una buena novela, pero no me pareció tan similar a la de Musil como usted dice. >> El lector movió sus manos en un gesto de desprecio. <<No Julián, usted vive encantado con llevar la contraria. Me acuerdo cuando yo lo conocí y usted todavía pensaba en...>> Julián lo miró de manera que le fue imposible seguir hablando. <<Que pena hombre, se me olvida que sobre ese “tema” no se le puede hablar. Pero bueno ¿le gustó la novela o no?>> <<Sí, es buena. Lo que pasa es que me impresionó mucho cómo los personajes no sienten celos.

⁶² La banda de rock que escuchan se llama Bush (arbusto). Tuvo unos pocos trabajos discográficos a finales de los noventa y alcanzó cierta popularidad. Actualmente la banda está oficialmente disuelta.

Además también es muy larga y usted sabe que yo siempre tiendo a pensar que las novelas largas son repetitivas. >> <<Bueno pero lo de los celos sí es relativo. Los personajes, por lo menos Esteban y José Ignacio, sí sienten algunas veces celos. Lo curioso es que sienten celos en situaciones muy específicas que no suelen ser las mismas en las que nosotros sentiríamos los celos...>> <<¿Sabe cuál fue el capítulo que más me impresionó? El primer capítulo de la segunda parte el que se llama *Viaje al paraíso*.>> <<Ese capítulo es tremendo. Mariana y Esteban se van de paseo a la playa. Es un viaje con todos los ingredientes para convertirse en un pasaje cursi en la novela. La pareja viaja sola y llega a un balneario. En el camino Esteban piensa en muchas cosas, en la costumbre y el hábito de estar con Mariana, en esa capacidad de Mariana para darse y ofrecerse a los demás. En esa necesidad inexplicable que aparece y lo obliga a exhibirla y ofrecerla cuando está con ella.>> Julián se recostó sobre el suelo. Una semi-oscuridad lo invadió todo y miraban hacia la ventana escuchando detenidamente. Darío estaba atrás de Javier y Julián, recostado en el suelo con los ojos cerrados. <<Y en ese momento ¿sabe que pasa Darío? Pues aparece un desconocido y Mariana comienza a coquetearle. Esteban siente el flujo de deseo entre Mariana y el extraño. Y después ella se acuesta con el extraño mientras Esteban mira completamente extasiado.>> Resonaron unas pequeñas carcajadas de Darío en la casa de Julián. <<Mejor dicho la pareja perfecta: un voyerista y una ninfómana.>> <<Sí viejo, imagínese>> Julián miró a Darío y vio un gesto obsceno en su rostro que debía comunicar el placer de imaginarse a la pareja. Javier protestó: <<Bueno pero se trata de más que eso.>> <<Hay por favor, lector, usted sabe mejor que yo que Mariana y María Inés están re-enfermas.>> <<Pues sí y no. Sí porque es evidente que hay ciertos patrones perversos de funcionamiento sexual y no, porque el mismo Juan García se burla de la noción de “normalidad” y de “enfermedad” en la novela. Mariana y María Inés, comparadas con otras de las mujeres de la obra, como Francisca Pimentel o Berenice Falseblood, son “sanas”. De hecho Francisca y María Elvira terminan locas. Pareciera que, si existe alguna enfermedad en Mariana y su doble esta es una enfermedad de la sociedad. Así funciona también el voyerismo de Esteban, el hecho de que el mismo sea fotógrafo; la contemplación como una forma de participación, el tema de Musil se ha “transformado” (solo aparentemente), ha hecho Apofrades y retorna en la *Crónica*. Parece que el hombre está lanzado a la acción y por eso la contemplación permite la evaluación de las posibilidades sin su anulación, es decir, posibilidades sin hombre, hombre de las posibilidades: hombre sin atributos. El voyerismo de Esteban es,

al menos en parte, resultado de una sociedad que, con la cosificación, ha reducido nuestra función a observadores y ha dado a esa observación un papel más activo. Cuando el desconocido está penetrando a Mariana, Esteban mismo entiende que eso es también estar con ella “Esteban pensó en su papel sentado en la mesa mientras ella se dejaba abrazar cada vez más estrechamente y con mayor confianza. También eso era estar con Mariana.” (García Ponce, 609, 1982)>> <<Espere viejo. ¿Qué es esa vaina del Apofrades?>> Javier torció los ojos en un gesto que significaba que ya lo había explicado antes. Julián como siempre que sucedía eso, lo paso por alto. <<Apofrades es una de las últimas cocientes revisionistas de Bloom, es decir: es una forma que tiene el efebo de superar a su precursor. El apofrades parece ser una de las más fuertes reacciones del Efebo frente a su precursor. >> Buscó en la pesada maleta que estaba al lado de la batería. Sacó el libro de Bloom. Luego leyó en voz baja con la poquísima luz que le quedaba de la tarde: <<“El Apofrades es el retorno de los muertos; tomo la palabra de los días aciagos atenienses en los que los muertos regresaban a habitar las casas en que habían vivido. El poeta posterior, en su propia fase final, ya aplastado por una soledad imaginativa que es casi un solipsismo, mantiene su poema una vez más tan abierto a la obra del precursor que, al principio, podríamos pensar que la rueda ha dado una vuelta completa y que nos encontramos de nuevo en el periodo de inundado aprendizaje del poeta posterior, antes de que su fuerza empezara a aferrarse en las cocientes revisionistas. Pero el poema ahora *está* abierto como antes estaba abierto y el efecto misterioso que resulta de esto es que el logro del nuevo poema nos causa la impresión no de que el precursor lo estuviera escribiendo, sino de que el poeta posterior hubiera escrito la característica obra del precursor” (Bloom, 24, 1977) Es decir, luego del apofrades uno podría pensar no que *Crónica de la intervención* pudo ser escrita por Robert Musil, sino al revés, *El hombre sin atributos* pudo ser escrita por Juan García Ponce.>> <<Bueno, yo entiendo que es como si García Ponce reviviera a Musil. Podríamos pensar que ha regresado a la etapa de aprendizaje pero no es así, sólo cuando está en la madurez plena de su producción crea una novela que está “abierta al poema del precursor” pero ya no hay temor de muerte por la influencia, o al menos el temor está controlado...>> <<Sí, eso en parte funciona de esa manera. En ese mismo capítulo del viaje al paraíso revive Musil y por un momento Mariana y Esteban están a las puertas del reino milenario, del otro estado, fíjese:

Dejó la cámara otra vez en el cajón y salieron juntos a la playa donde bajo la resplandeciente luz del sol del sol la figura de Mariana de espaldas, tendida sobre su toalla, entrando y saliendo del

mar, vista por Esteban, hacía girar el día a su alrededor. Al fondo, muy atrás, las montañas eran como una barrera. Podía distinguirse en ellas alguna casa blanca con tejado rojo o algún grupo de árboles de anchas copas que sobresalía entre la verdura general. Pero más atrás no debería haber nada. Era como si, abruptamente, el mundo fuese a terminar en un vacío si trataban de salir del círculo en el que estaban encerrados. En alguna pequeña playa, con las altas y escarpadas rocas grises y pardas manchadas por las hierbas de cualquier matorral a su espalda, envueltos por el calor antes de que la refrescante brisa llegara del mar, ellos, separados y no obstante unidos hasta formar una sola realidad, se sentían tan imprecisos e impersonales como las olas a las que la luz hacía brillar para que se revelasen el continuo movimiento secreto del mar y que finalmente estallaban sobre la arena con un sonido continuo y monótono, regresando después de disolverse a su secreto origen. A veces, ese sentimiento de impersonalidad era tan intenso que daba miedo. De pronto, Mariana sorprendía a Esteban mirándola asombrado y otras veces era ella quien lo miraba a él con un asombro semejante. Tocarse en esos momentos era imposible. Estaban indisolublemente unidos y separados. Entonces resultaba agradable que el inesperado paso de alguien por la playa solitaria pareciese tener la facultad de regresarlos a la continuidad de la vida cotidiana y ellos aprovechaban ese rompimiento para dirigirse hacia alguna parte de la bahía donde siempre era posible encontrar grupos más o menos numerosos de bañistas. (García Ponce, 611, 1982).

Julián chasqueó los dedos en el aire. <<Claro, claro. En ese pedazo que usted leyó se escucha el eco de Musil, sobretodo del capítulo ese que él escribió tantas veces *Aliento de un día de verano* ese que debería ser el capítulo 52 de la segunda parte de *El hombre sin atributos*. Ulrich y Agathe en el jardín secreto recuerdan la experiencia de los místicos “<< ¡Entonces me sacaron el corazón del pecho!>> Ha dicho un místico, Agathe se acordaba de ello. . . El recuerdo se hizo completo. Se le ocurrieron también otras frases que ella había hecho recordar a su hermano: << ¿Eres tú, o no eres tú? Yo no sé donde estoy; ¡ni lo quiero saber!>> <<he subido por encima de todas mis potencias, hasta la oscura fuerza ¡Estoy enamorado y no sé de quién! Tengo el corazón lleno de amor, y al mismo tiempo, vacío de amor. >> Así resonaba en ella la queja de los místicos, en cuyo corazón Dios ha penetrado tan hondamente como una espina que no hay dedos que puedan ya coger. . . El tiempo se había parado, un milenio pesaba tan poco como abrir y cerrar los ojos, ella había llegado al reino milenario, acaso hasta Dios se hacía sentir” (Musil, 644-645, 2006, II)>> Julián se quedó callado. Luego agregó <<Bueno es más o menos así, yo no tengo su memoria. >>

Ahora las tinieblas lo inundaban todo. Atrás Darío estaba muy aburrido y no entendía nada. Julián y Javier pensaron por algún momento en el reino milenario. El primero en hablar fue Javier.

<<Juan García Ponce también lleva a sus personajes hacia la aventura mística. Pero la teología que lo guía es la de Klossowski. Por eso, como en la trilogía de *Las leyes de la hospitalidad*, Esteban tiene que ofrecer a Mariana. Como Octave al brindar a Roberte, Esteban, al ofrecer a Mariana, puede poseerla completamente. Solo se puede brindar lo que se posee, pero Roberte es imposible de poseer porque Roberte es en la medida en que es poseída. Es tenaz, sólo el rito de ofrecerla hace que Roberte sea Roberte. De manera que se rescata el principio de identidad en su constante disolución, el nombre, nuestro nombre, no es más que una mera cortesía gramatical...>> Javier se levantó para prender la luz. Javier y Darío protestaron. Entonces prendió el encendedor para leer unas líneas de un libro antes de irse. << “el puro nombre carece de significado o tiene un significado incomunicable, en tanto su <sentido> está solo en el pensamiento que lo piensa y fuera del valor establecido del código de signos cotidianos. El pensamiento se ve obligado de este modo a servirse de un subterfugio. Es aquel cuyo desarrollo ya vimos en *Roberte esta noche*: toma una fisionomía, un cuerpo presente en el mundo, y la hace entrar al nombre de Roberte. Y el nombre, su prestigio, su sentido en tanto fuente de todo sentido, será divulgado mediante la *costumbre* –el rito cuya desaparición implica el fin de todas las religiones como vimos en *La vocación suspendida*, pues precisamente en el rito, en el culto, donde la divinidad se hace aparecer- llamada <las leyes de la hospitalidad>, que consiste en la entrega de la esposa por el esposo a todos sus huéspedes”. >> (García Ponce, 55, 1986.)

Hubo un largo silencio después de la lectura de Javier. Julián, finalmente dijo algo. <<Pues entendí el problema de la identidad, entendí cómo funciona el asunto con el mexicano, cómo su novela implicó una suerte de “superación” de algunos problemas que él había planteado en la obra de Musil...Pero pese a eso no sé...>> <<Sí eso es cierto. Tal vez Juan García obligo implícitamente la comparación con la obra de Musil, o tal vez le faltó leer mucho más “mal” a su padre poético. Cuando lees a Borges o a José Lezama Lima la fuerza de ellos se apodera de todo, *El otro tigre* o *La muerte de narciso* esos poemas tienen mucha influencia, pero al final la superan, al final se convierten en poemas autónomos. Ellos se disuelven en la influencia y al final viven, en la novela de García Ponce algunas veces hay demasiados parecidos con Musil, demasiados puntos en común. La cuestión en Bloom es interesante porque él piensa en escritores que son distintos entre ellos, son originales pero en ellos vive la influencia, vive la tradición de escritores muertos. En este caso yo siempre supe que los escritores en muchas cosas son muy parecidos y, también tuve siempre la impresión de que al

mexicano le faltó un poco más de rebeldía...Pero bueno, usted me dijo que no se le hicieron tan parecidos ¿no? En últimas la teoría de Bloom es una teoría de la lectura>> Julián no comentó nada más porque Darío protestó <<Me están matando del aburrimiento>>

Unas horas más tarde, cuando estaban borrachos, Darío se durmió y Julián y Javier continuaron la discusión con menor lucidez. En algún momento Julián le preguntó “Y Cristina ¿es como Mariana?” Javier no pudo contener la risa. Le dijo que no. Luego le preguntó a Julián “¿usted se siente como Ulrich o Esteban?” Julián le contestó “Como ninguno de los dos, huevon. Usted sabe, desde hace tiempo soy como un personaje de Beckett”. Luego sonrió y su cara hizo mofa completa de la frase que había dicho. Javier no supo si tomaba del pelo o si hablaba en serio. “Bueno” Le dijo antes de irse “Pero usted está con Lina...” Julián se quedó callado, siempre estaban los celos en tensión. También, como siempre, hay cosas que solo se dicen para poder olvidarlas. Eso pensó el lector.

Conclusiones

En los días siguientes se sintió muy extraño. Después de ocho meses trabajando en el proyecto ahora, en algunos de sus ratos libres, sentía que algo le hacía falta desde que lo había terminado. Se paraba a mirar llover por la ventana y la soledad, oculta antes bajo la gran cantidad de trabajo, volvía a sentirse como una opresión de vacío en el estomago.

Cuando presentó el proyecto se planteó algunos objetivos que había cumplido, pese a todo. El objetivo general y fundamental era resemantizar el concepto de influencia tal y como se entiende en la crítica literaria, a fin de plantearlo como pertinente en los estudios de las relaciones entre una obra, la sociedad y la tradición que la construyen. La tesis apuntaba todo el tiempo en esa dirección, por eso discutió con Guillen, con Salinas y con Eliot en el primer capítulo. Tal y como decía Bloom la teoría de la angustia de las influencias aprende más de sus negadores que de quienes la aceptan. El trabajo del segundo y del tercer capítulo es fundamental para hacer patente en un caso práctico cómo es posible trabajar con la idea de la angustia de la influencia propuesta por Bloom.

El segundo capítulo se había enfocado en la ensayística del efebo para mostrar algunos de los mecanismos de funcionamiento de la influencia. En el análisis de algunos de los

ensayos de Juan García Ponce, pero en especial de *El reino milenario*, el lector había encontrado vivas las ideas que Bloom postulaba en su teoría y, además, había encontrado, en semillero, buena parte de los problemas que el efebo desarrollaría en su novela mayor, *Crónica de la intervención*. Tanto el final del segundo capítulo como el tercer capítulo intentaban establecer un mapa de la “mala lectura”, es decir, un rastreo de los desvíos, de las ideas que García Ponce tuvo que transformar y afrontar al momento de escribir su novela mayor, *Crónica de la intervención*. Esta obra que es, sin duda, el gran fruto de su actividad como escritor, nos permite reconocer tres de los seis movimientos fundamentales que se pueden dar entre el efebo y su precursor (Bloom dice que escoge seis, pero son infinitos y sus variaciones también. En su texto afirma que ha decidido postular los seis cocientes que le parecen fundamentales.) el clinamen, la tésera y el apofrades. Juan García se “desvía” (clinamen) de Musil, en la vía del erotismo, lo completa y completa sus proyectos (tésera) en su propia novela. Y por momentos es como si Musil reviviera (apofrades) para llevar a los personajes a una nueva forma del reino milenario.

Ahora debía pensar las ventajas y las desventajas de este tipo de estudio en el panorama actual de la literatura. Había muchos elementos que él admiraba en la teoría de Bloom y le habían animado a emprender el trabajo. Desde la idea de la angustia de las influencias se rescatan algunos elementos de la literatura que con algunas perspectivas actuales parecían perdidos para siempre. Por ejemplo la idea del autor, que se veía condenada al olvido con algunas de las teorías de la posmodernidad, también la idea de la originalidad que tanto lástima -y molesta- a los impulsores de algunas de las nuevas corrientes de análisis literario. Y este rescate de ideas se hace desde la comprensión misma de los problemas actuales, no como la privación de un necio que se niega a aceptar los cambios en su sociedad, sino más bien como un lector muy atento. Bloom dedica uno de sus libros sobre la influencia a uno de los padres de la decostrucción, Paul de Man. Esta dedicatoria es no solo una muestra de agradecimiento, como dice Bloom, sino también una especie de reto. Con algunas de las ideas de la “posmodernidad” y la decostrucción Bloom plantea un tipo de análisis que aún se preocupa por el valor estético. Ese valor estético que para Adorno estaba fuertemente ligado al problema de la obra de arte y de su relativa autonomía, en Bloom es determinante, no sólo para fundir y trabajar con teorías disparares al momento de plantear su idea de la angustia de las influencias, sino al momento de analizar a los escritores. La fuerza y el valor de un escritor no se disuelven en intenciones políticas, la valía de un escritor depende de su

conocimiento (explícito o implícito) de la tradición y su capacidad para “superar” esa tradición y plantear algo “nuevo”, lo nuevo que es en parte lo viejo, es la tradición ya transformada pero al mismo tiempo es algo más. En la teoría de Bloom se evita cierta posición, que para él era facilista. Según ésta no hay escritores buenos o malos, es decir todos los textos tienen un valor en la medida en que el lector se lo da. A cambio de eso, Bloom propone implícitamente que un escritor se mida por sus influencias (lecturas) y cómo las maneja al interior de su obra.

Por supuesto la teoría de Bloom, como todas las teorías, tiene algunas desventajas. Es una teoría de la lectura que niega ciertos elementos que para algunos analistas podrían ser determinantes. Por ejemplo, el efebo puede no haber leído al precursor o puede que el escritor efebo no pensara ni por equivocación en su precursor cuando escribe su obra. Puede que existan otros elementos de mayor importancia que deben plegarse a la idea de la influencia, y, además, se plantea que con el paso del tiempo es cada vez más difícil escribir algo que realmente sea distinto, sea original. Muchos de esos defectos trataron de ser evitados en su proyecto, por las ventajas que ofrecía una relación tan explícita como la que se daba entre el maestro de Klagenfurt y su efebo yucateco. Por supuesto esta relación tiene sus ventajas y sus desventajas.

Pensando en el panorama de los estudios latinoamericanos actuales sobre literatura, para él la teoría de Bloom es un llamado a olvidar nacionalismos o regionalismos, muchas veces producto de las discusiones académicas y teóricas que sin embargo son tan necesarias al campo de la literatura. Bloom nos recuerda que un escritor tiene más que una patria terrenal, es evidente que el escritor no escapa a su situación social-histórica (ni Musil ni García Ponce lo hicieron) pero el escritor, es escritor porque tiene un pie en su tiempo y en su país y otro pie en la literatura, que parece un fluido inconstante (como era la verdad para Musil), que parece desaparecer cuando uno habla de ella, pero que pese a todo existe y no morirá (pese a las patrañas, bien fundamentadas, de Terry Eagleton) porque la literatura “es” siempre en el momento en que un escritor piensa las palabras y las pronuncia. La literatura “es” cuando un escritor en ciudad de México lee a un escritor austríaco y siente que su situación es casi la misma, se da cuenta (tuvo que darse cuenta) que la masacre de Tlatelolco es resultado de la misma fuerza destructiva que impulsó a la gran guerra en Europa. Y ese escritor se hace Ulrich y se hace Musil al mismo tiempo, pero ya no puede ser el mismo.

En este sentido él propone que la teoría de Bloom se entienda más allá de ciertos prejuicios. No es una teoría que siempre remita a los centros imperialistas para mostrar

cómo la literatura no puede escapar de su estirpe clasista o cómo sólo es posible entender a los escritores latinoamericanos en relación con los escritores que los precedieron en Europa u otros centros del poder. Lejos de eso, la teoría de Bloom quisiera llegar a la fuerza primordial que permite la existencia de la literatura. Si de momento pareciera que las relaciones entre los escritores latinoamericanos y los europeos son las más comunes, con el tiempo seguramente que se podrá tejer un mapa de la angustia de las influencias que trabaje con muchas literaturas coloniales. Pero, sobre todo, el mapa de la mala lectura permite vincular a los escritores por su fuerza “estética” más que por la fuerza de las determinaciones sociales, políticas o históricas. Así Blake, Milton, Spencer, Cernuda, Baudelaire, Leopardi, Borges, Lezama Lima son más que escritores ingleses, franceses, españoles, cubanos o argentinos, son escritores fuertes, escritores que leyeron y quisieron escribir y al escribir discutían con sus maestros y así, también, discutían con el futuro y el pasado de la humanidad.

La teoría de la angustia deja muy bien parada a la literatura latinoamericana puesto que algunos de los lectores más fuertes están en nuestra tradición. Borges y Lezama son para Bloom los ejemplos fundamentales del escritor que supera completamente la angustia de las influencias. Superar esta angustia implica para el poeta una forma de inmortalidad. Particularmente en Latinoamérica, eso cree el lector, el escritor se enfrenta a muchas tradiciones y la teoría de la angustia promete excelentes resultados. Basta pensar en un mapa que incluya por ejemplo a Ricardo Piglia, Borges y Macedonio Fernández. O, si se prefiere un trabajo netamente colombiano, el mapa entre Tomás Carrasquilla y Tomás Gonzales podría ser igualmente interesante.

En el fondo, sin embargo, el lector ha comprendido que lo fascinante y lo difícil de la teoría de Bloom es precisamente las dificultades que plantea al momento de utilizarla como una herramienta conceptual. Piensa que la teoría de Bloom es tan flexible como la cabeza del analista que llega a ella. Piensa también que todo lo contrario a lo expuesto pudo haberse demostrado con un trabajo idéntico, y utilizando las mismas citas incluso para contradecirlas.

Ese es el problema fundamental del lector, el cree sólo en la verdad cuando lee y después le parece que se desvanece. Mientras escribía el proyecto ha imaginado otro proyecto idéntico pero en donde niega la existencia de la influencia. Si pudiera entregaría ese otro proyecto como anexo del primero. Así, en una negación completa dejaría las cosas. Pero, en cambio, intentó mostrar que se trata de una lectura, una lectura condicionada por una infinidad de factores.

Ahora coloca la música a todo volumen y canta un rato. A veces le pasa como a Ulrich porque siente siempre la imperiosa necesidad de oponer a una hipótesis su contrario. A veces le pasa como a Esteban y otras veces como a su amigo Julián. Esteban y Julián, uno existe y el otro no. Bueno podrían no existir ninguno de los dos ¿Por qué se puede hablar de las cosas que no existen con tanta propiedad, como si existieran?

En ese momento recordó las frases favoritas de su amigo Julián “El tiempo se lo come todo, cada quien tira por su lado. Todo es igual y todo se repite”. Luego fumó un cigarro, mientras imprimía la tesis. Tomó en las manos el mamotreto y estuvo tentado a destruirlo. Se imaginó el humo y el placer de ver las hojas quemándose. Luego se puso a ordenar su vivienda, desde que comenzó con la investigación hacía aseo muy esporádicamente. Aún faltaban las conclusiones de la tesis y el pequeño anexo.

Mientras limpiaba cantaba una canción que estuvo de moda cuando estaba en el colegio, pensó en el coro de la canción y luego recordó a Robert Musil

“I am I am I said I'm not myself, but I'm not dead and I'm not for sale
Hold me closer, closer let me go let me be just let me be...”⁶³

Como le gustaba el ruido de esa canción, también le gustaba el recuerdo de su adolescencia que estaba pegado a ella y la hacía más bella y, a la vez, mucho más lejana. “Quién putas se pone a pensar el ser y el no ser” alcanzo a susurrar. Si fuera por García Ponce o por Musil ni él, ni Julián, ni Cristina, ni Lina, eran (tal vez estaban como diría Juan García Ponce, al menos en español ser y estar no es lo mismo). El nombre como una mera cortesía gramatical pensó y sintió un leve terror limpio. Luego se sentó a escribir la parte final de la investigación. No era medianoche aún y la lluvia había cesado. Sí era medianoche, sí llovía.

⁶³ Una posible traducción sería: “Yo soy, yo estoy, yo digo no soy yo y no estoy en venta”. La canción es de la banda norteamericana Stone Temple Pilots.

Anexo 1: Musil y Rilke, la búsqueda de la totalidad.

El propósito de este anexo es interpretar (de manera muy general) un poema muy significativo de la obra de Rainer Rilke *La elegía VIII* para brindarles a los lectores mayores herramientas al momento de entender la búsqueda de Musil que es equiparada por Juan García Ponce a la búsqueda de la obra tardía de Rilke, particularmente en las *Elegías del Duino* y los *Sonetos a Orfeo*. *El reino milenar* está conectado con el mundo de *Lo abierto* en Rilke.

Para examinar mejor esta relación veamos el texto del poema:

Con todos los ojos ve la criatura
lo Abierto. Solo nuestros ojos están
como vueltos del revés y puestos del todo en torno a ella,
cual trampas en torno a su libre salida.
Lo que hay fuera lo sabemos por el semblante
del animal solamente; porque al temprano niño
ya le damos la vuelta y lo obligamos a que mire
hacia atrás, a las formas, no a lo Abierto, que
en el rostro del animal es tan profundo. Libre de muerte.
A *ella* sólo nosotros la vemos; el animal libre
tiene siempre su ocaso detrás de sí
y ante sí tiene a Dios, y cuando anda, anda
en la eternidad, como andan las fuentes.

Nosotros no tenemos, ni siquiera un solo día,
el espacio puro ante nosotros al que las flores
se abren infinitamente. Siempre hay mundo
y nunca ninguna parte sin No: lo puro,
no vigilado, que el hombre respira y *sabe*
infinitamente y no codicia. Cuando niño
se pierde uno en esto y le
despiertan violentamente. O aquel muere y es *esto*.
Pues cerca de la muerte uno ya no ve la muerte
y mira fijamente *hacia afuera*, quizás con una gran mirada
de animal.

Los amantes, si no fuera por el otro, que
tapa la vista, están cerca de ella y se sorprenden...

Como por error les está abierto
detrás del otro...Pero más allá de él
no llega nadie, y de nuevo vuelve a ser mundo para él.
Vueltos siempre a la creación, vemos
sólo sobre ella el reflejo de lo libre,
oscurecido por nosotros. O que un animal,
un animal mudo, levanta la vista, tranquilo atravesándonos.
A esto se llama destino: estar en frente
y nada más que eso y siempre en frente.

Si hubiera consciencia como la nuestra en el
seguro animal que viene a nuestro encuentro
en otra dirección, nos cogería violentamente y nos haría dar
la vuelta
con su cambio. Pero su ser es para él
infinito, suelto y no mira
a su estado, puro como su mirada hacia adelante.
Y donde nosotros vemos futuro, allí él ve Todo
y a sí mismo en Todo y a salvo para siempre.
Y, sin embargo, en el animal vigilante, cálido,
hay peso y la inquietud de una gran melancolía.
Pues también él lleva consigo siempre lo que a menudo a nosotros
nos domina, el recuerdo,
como si aquello hacia lo cual uno aspira con todas sus fuerzas
hubiera estado ya una vez
más cerca, hubiera sido más fiel, y su contacto con ello,
infinitamente tierno. Aquí todo es distancia,
y allí era respiración. Después de la primera patria
para él la segunda es intemperie y viento.

Oh beatitud de la *pequeña* criatura
que *permanece* siempre en el seno que la llevó dentro;
oh dicha del mosquito que aún dentro salta,
incluso en su boda: pues seno es Todo.
Y mira la media seguridad del pájaro
que desde su origen sabe casi ambas cosas,
como si fuera el alma de un etrusco,
de un muerto a quien recibió un espacio,
pero con la figura yacente como cobertura.
Y cuán turbado está uno que tiene que volar

y procede de un seno. Como asustado ante
sí mismo, cruza en zigzag el aire, como cuando una raja
cruza una taza. Así la huella
del murciélago raja la porcelana de la tarde.

Y nosotros: espectadores, siempre, en todas partes,
¡vueltos al todo y nunca fuera!
A nosotros esto nos llena a rebosar. Lo ordenamos. Se
desmorona.
Lo volvemos a ordenar y a su vez nosotros mismos nos
desmoronamos.

¿Quién nos dio pues la vuelta, de tal modo
que hagamos lo que hagamos, estamos en la actitud
de uno que se marcha? Como quien,
en la última colina que le muestra una vez más
del todo su valle, se da vuelta, se detiene, permanece así
un rato,
así vivimos, siempre despidiéndonos. (Rilke, 105-109, 2004)

Este es uno de los más bellos y famosos poemas de Rilke. El texto fue escrito en 1922
seis años antes de la composición de *Isis y Osiris* el poema de Musil que se considera el
semillero de *El hombre sin atributos*. Rilke llamaba a esta elegía “la silenciosa” y
formalmente, dentro de las diez que componen el libro, es una de las más bellas.
Fijémonos en los primeros versos:

Con todos los ojos ve la criatura
lo *Abierto*. Solo nuestros ojos están
como vueltos del revés y puestos del todo en torno a ella,
cual trampas en torno a su libre salida.
Lo que hay fuera lo sabemos por el semblante
del animal solamente; porque al temprano niño
ya le damos la vuelta y lo obligamos a que mire
hacia atrás, a las formas, no a lo *Abierto*, que
en el rostro del animal es tan profundo. Libre de muerte.
A *ella* sólo nosotros la vemos; el animal libre
tiene siempre su ocaso detrás de sí
y ante sí tiene a Dios, y cuando anda, anda
en la eternidad, como andan las fuentes.

La criatura, es decir el animal, puede ver lo *abierto*. Lo *abierto* el mundo de la totalidad aparece en sus ojos (basta con mirarle los ojos al animal) pero en cambio nuestros ojos, los ojos humanos, están al revés, no pueden captar lo *abierto* y por eso aparecen “cual trampas en torno a su libre salida”. Lo que hay fuera, es decir lo *abierto* lo sabemos sólo si miramos a los ojos al animal, los niños tienen la capacidad de mirar lo *abierto* pero el proceso de educación implica darle la espalda a ese mundo, por eso “lo obligamos a que mire hacía atrás, a las formas no a lo *abierto* que en el rostro del animal es tan profundo. Libre de Muerte”. Mirar hacía lo *abierto* cambia por completo la percepción del tiempo del animal. Él no ve ni teme a la muerte “a ella solo nosotros la vemos” el animal anda en la eternidad porque siempre tiene “su ocaso tras de sí”.

Nosotros no tenemos, ni siquiera un solo día,
el espacio puro ante nosotros al que las flores
se abren infinitamente. Siempre hay mundo
y nunca ninguna parte sin No: lo puro,
no vigilado, que el hombre respira y *sabe*
infinitamente y no codicia. Cuando niño
se pierde uno en esto y le
despiertan violentamente. O aquel muere y es *esto*.
Pues cerca de la muerte uno ya no ve la muerte
y mira fijamente *hacia afuera*, quizás con una gran mirada
de animal.

Nosotros los humanos tenemos negado el acceso al espacio puro de lo *abierto* al cual las flores se abren. Para nosotros siempre hay mundo, ósea las formas y no lo *abierto*, por eso para nosotros no existe lo puro “ninguna parte sin No” aunque lo respiremos y lo vivamos no lo codiciamos. Sólo en la niñez podemos perdernos en ese espacio, pero nos despiertan violentamente. Luego, a unas pocas horas de su muerte, los hombres tenemos la mirada como la de un animal y tal vez en ese momento divisamos algo de lo *abierto*.

Los amantes, si no fuera por el otro, que
tapa la vista, están cerca de ella y se sorprenden...
Como por error les está abierto
detrás del otro...Pero más allá de él
no llega nadie, y de nuevo vuelve a ser mundo para él.
Vueltos siempre a la creación, vemos
sólo sobre ella el reflejo de lo libre,
oscurecido por nosotros. O que un animal,
un animal mudo, levanta la vista, tranquilo atravesándonos.

A esto se llama destino: estar en frente
y nada más que eso y siempre en frente.

Los amantes deberían acercarse con su amor a ese espacio puro, de hecho con solo amarse lo rozan “Como por error les está abierto” Pero más allá del amante no hay nada y una vez realizado el amor vuelve a ser mundo (formas) para él. Por eso de la creación vemos solo “el reflejo de lo libre oscurecido por nosotros”.

Si hubiera consciencia como la nuestra en el
seguro animal que viene a nuestro encuentro
en otra dirección, nos cogería violentamente y nos haría dar
la vuelta
con su cambio. Pero su ser es para él
infinito, suelto y no mira
a su estado, puro como su mirada hacia adelante.
Y donde nosotros vemos futuro, allí el ve Todo
y a sí mismo en Todo y a salvo para siempre.
Y, sin embargo, en el animal vigilante, cálido,
hay peso y la inquietud de una gran melancolía.
Pues también él lleva consigo siempre lo que a menudo a nosotros
nos domina, el recuerdo,
como si aquello hacia lo cual uno aspira con todas sus fuerzas
hubiera estado ya una vez
más cerca, hubiera sido más fiel, y su contacto con ello,
infinitamente tierno. Aquí todo es distancia,
y allí era respiración. Después de la primera patria
para él la segunda es intemperie y viento.

Esta es una estrofa definitiva del poema porque nos habla de los animales y de sus limitaciones dentro del universo aunque estén en contacto con lo *abierto*. Si el animal tuviera consciencia como la nuestra nos daría la vuelta y nos obligaría a mirar lo *abierto*, pero precisamente el animal no tiene nuestra consciencia, no es capaz de mirar a su estado “puro como su mirada hacia adelante”. Pese a eso el animal no puede escapar a la memoria y por eso también tiene recuerdos que lo atormentan. Pero al estar viendo *lo abierto* se encuentra a salvo de todo peligro.

Y nosotros: espectadores, siempre, en todas partes,
¡vuelto al todo y nunca fuera!
A nosotros esto nos llena a rebosar. Lo ordenamos. Se
desmorona.

Lo volvemos a ordenar y a su vez nosotros mismos nos desmoronamos.

¿Quién nos dio pues la vuelta, de tal modo
que hagamos lo que hagamos, estamos en la actitud
de uno que se marcha? Como quien,
en la última colina que le muestra una vez más
del todo su valle, se da vuelta, se detiene, permanece así
un rato,
así vivimos, siempre despidiéndonos

El final del poema es muy significativo. Nosotros a diferencia de los ángeles (los ángeles de Rilke, por supuesto) y de los animales no somos más que espectadores de la verdadera vida. Siempre miramos a las formas y nunca fuera de estas. Y lo peor es que estas formas nos llenan y pasamos nuestra vida en un juego tonto “Lo ordenamos. Se desmorona / lo volvemos a ordenar y a su vez nosotros mismos nos / desmoronamos” como si alguien nos hubiera dado la vuelta, como si siempre ante la vida plena nos marcháramos y sólo pudiéramos verla como el hombre que desde una colina mira su valle.

Lo *abierto* tiene mucho en común con el otro estado, *El reino milenario* al cual se asomaran, por momentos, los hermanos incestuosos de la novela de Musil y también los personajes de Juan García Ponce. Es evidente que la pregunta en este poema también es la pregunta de Ulrich ¿Cuál será la forma auténtica de vivir? ¿Cómo tomar un mundo lleno de formas que dan la espalda a lo esencial? Por supuesto vale la pena recordar unas palabras que hacen eco de la crítica que ha comentado la obra de Rilke: “La poesía de Rilke parece, en estos últimos poemas, [es decir *Las elegías del Duino* y *Los sonetos a Orfeo*] el libro sagrado de una nueva fe. Pero no lo es. El espacio puro, la unidad que absorbe en sí todos los misterios, *lo Abierto*, no puede ser sino el espacio conquistado por la poesía, la promesa de una reconciliación que quizá no se produzca. Rilke lo dice así, en uno de los *Sonetos a Orfeo*: ‘También el enlace estelar engaña. / Pero por un tiempo nos alegra / creer en la figura. Eso nos basta’”. (Jiménez, 7, 2005)

Probablemente Musil entendió también que la reconciliación era una posibilidad y una promesa pero no una realización. De ahí el asunto de la novela de las posibilidades, de la novela que no termina. Los amantes (Ulrich y Agathe) están muy cerca de lo abierto y lo rozan, pero al realizar su amor volverían al mundo. En el caso de Juan García Ponce la rebeldía contra Rilke es evidente: los amantes al realizar su amor están en lo

abierto y de esa manera lo erótico cobra dimensiones místicas en el mexicano. Dice *Crónica de la intervención*:

“Los amantes no viven en el mundo establecido, sino en otro lugar, parecido a aquel en el que yo habito, desde mi propia imposibilidad de encarnar más que fuera de mi mismo, pero ellos sólo son su propio cuerpo. José Ignacio mira y tiene a María Inés y por unos breves instantes siente que se realiza en esa mirada y en esa posesión, pero ¿Quién es ella cuando nadie la mira y dónde está él cuando se aparta la posibilidad de mirarla?” (García Ponce, 1982 627, II)

Epilogo

Juan García Ponce: relato de un parricidio

En los hábitos literarios también es todopoderosa la idea de un sujeto único. Es raro que los libros estén firmados. No existe el concepto del plagio: se ha establecido que todas las obras son obras de un solo autor, que es intemporal y es anónimo. La crítica suele inventar autores...Un libro que no encierra su contralibro es considerado incompleto...

Jorge Luis Borges, *Tlön, uqbar, orbis tertius*

La hipótesis central del trabajo de investigación que culmina con la redacción de la tesis de grado involucra la existencia de la “angustia de las influencias” en un autor mexicano: Juan García Ponce. La angustia de las influencias es un tipo de ansiedad que todo escritor siente cuando decide escribir y se encuentra con varios precursores o escritores que lo han precedido. Esta ansiedad terminará por configurar, en parte, el desarrollo de la obra de este escritor.

El texto resultado de la investigación que realicé para esta tesis de maestría es un relato ensayístico novelado que cuenta la historia de cómo Javier Carata “el lector” analiza la relación existente entre dos novelas importantes de la historia de la literatura del siglo pasado. Estas dos novelas son *El hombre sin atributos* (1930-1942) y *Cónica de la intervención* (1982). En el transcurso de su investigación Javier, “el lector”, se sirve de algunos elementos de la teoría de *La angustia de las influencias* de Harold Bloom para plantear una metáfora que estructura toda la escritura del texto: Juan García Ponce intentaba superar a Robert Musil cuando escribía su novela, la escritura misma de su novela es como un parricidio.

En el transcurso del relato Javier se encuentra con múltiples dificultades de tipo teórico y luego de plantear sus hipótesis se ve obligado a discutirlos con Julián Ayarza, un estudiante de literatura que toca la guitarra y canta en una banda de rock. Julián plantea algunas objeciones a las ideas de Javier y, finalmente, su discusión me sirve para desarrollar plenamente los objetivos planteados en el proyecto de la tesis. Aparte de Julián, que es como su alter ego, Javier debe convencer a Lina, la novia de Julián, y también a Cristina, una ingeniera química por quien, al parecer, Javier siente una fuerte atracción. Mientras Javier va convenciendo a los personajes del relato acerca de cómo funciona la influencia comprende la relatividad de la “verdad” que está intentando demostrar y, al final, entiende que tendrá que encontrar una forma para poder exponer las ideas de la tesis sin imponerlas como una “veracidad” irrefutable; deberá mostrar el estudio de la *Angustia de las influencias* como una posibilidad fructífera para estudiar a algunos de los que son considerados como los mejores escritores o escritoras de nuestra

tradición pero no como una ley natural irrefutable en la escritura, tal y como sucede con algunas teorías literarias de otra estirpe. Así Javier comprende una de las más claras hipótesis de Bloom, la teoría de la angustia de las influencias, más que una teoría de la escritura, es una teoría de la lectura.

Para exponer algunos de los temas que Javier, “el lector”, discute en la tesis me gustaría resolver el cuestionamiento más evidente que puede hacerse a un trabajo de este tipo. Este cuestionamiento se refiere al estilo mismo de la escritura. Pero más que intentar defenderme de este posible cuestionamiento me gustaría comenzar por este punto porque es el único que, en mi opinión, puede diferenciar este trabajo de muchos otros que se hayan escrito sobre el tema. También debo afirmar que la escritura de la tesis en otro estilo le habría restado buena parte del “sentido” al trabajo, creo que esto está justificado principalmente en la parte final del capítulo dos del texto definitivo de la tesis, y, principalmente, sobre el final del “relato”.

Quisiera hablar de las razones que me empujaron a escribir la tesis como un relato no en un orden jerárquico, de importancia, sino en el orden en que aparecieron en mi cabeza mientras realizaba la investigación. La primera razón tiene que ver con el hecho de que los mismos relatos novelescos que estudio en la tesis, la novela de Musil y la de Juan García, son, en sí mismos, novelas-ensayo. Mientras las leía pensaba que muchas hipótesis de las novelas eran mucho más fáciles de explicar desde la estrategia de generar un relato novelesco. Luego, cuando avance en la lectura de los textos de apoyo y regresé a la lectura de mis autores favoritos (Proust, Kafka, Joyce, Beckett, Woolf, Borges, Lezama) comprendí que buena parte de las problemáticas de las obras estaban centradas en la crisis del yo unificado. Algunos de los más grandes autores del siglo pasado pusieron en crisis la noción del sujeto como una unidad y, en cambio, postularon el surgimiento de un individuo fragmentado que, necesariamente, debe tratar de entender el sentido o la unidad de su identidad en un mundo que niega la identidad, principalmente por la expansión del capitalismo que trae consigo el fenómeno de la cosificación, pero también por la fractura en el concepto de verdad que autores como Nietzsche, o incluso Mach, plantearon en el siglo XIX. No se debe olvidar que para Musil y Juan García Ponce estos problemas son centrales en sus novelas.

Comprendiendo estas ideas me sentía incomodo en las primeras versiones de la tesis en donde planteaba muchos de estos problemas pero, mientras los escribía, me era imposible no postularlos como verdades y, al mismo tiempo afirmaba una consciencia identitaria en la que no creía es decir: la voz que escribe todo ensayo clásico. De esta

forma me sentía en plena contradicción con los discursos que había tomado como guías para la investigación de la tesis. Entonces comprendí la razón por la cual el maestro Walter Benjamin asimiló los métodos poéticos del surrealismo y los incluyó en sus obras teóricas y también por qué Tehodor W. Adorno escribía sus ensayos en lo que algunos han denominado la técnica “dodecafónica” o la “Dialéctica negativa”. Para estos autores el cambio en la mentalidad necesitaba necesariamente un cambio en los métodos de exposición clásicos. Principalmente Adorno defendía estas ideas, pues siempre hablaba de la importancia de la “forma” o la “técnica literaria” ya que ésta implicaba una relativa autonomía y objetividad de las obras frente a sus autores. Así, en el trabajo con el lenguaje y con la técnica de la escritura, el autor conseguía llegar a una nueva forma de objetividad que lo protegía del carácter deconstructivo de todos los discursos cuasi “posmodernos”.

Espero que estas afirmaciones me ayuden a explicar porque en el trabajo de la tesis mi interpretación de estos autores (Adorno, Benjamin, Lukács) se aleja parcialmente de lo que algunos denominan “socio-crítica”. Más que las hipótesis de estos autores y cómo algunos las asimilan para los estudios de cómo el orden social y cultural afecta a las obras literarias (socio-crítica) lo que me interesa es dinamizar tales hipótesis a fin de assimilarlas tanto en el plano conceptual como en el plano formal de la investigación. Así, mi principal precursor en cuanto al estilo de la tesis es Georg Lukács quien escribió en su libro de juventud (*El Alma y las formas*) un bellissimo ensayo titulado *Riqueza, caos y forma*. Este ensayo, compuesto a principios del siglo pasado, narra la discusión entre dos estudiantes de filosofía: Joachim y Vincenz. El tema de la discusión es la obra de Sterne (principalmente *Tristram Shandy*) y lo interesante del texto es que, precisamente, discuten para conquistar a una bella chica quien, al final, decide abandonarlos y dedicarse a leer a Sterne. El método novelado le permite a Lukács alejarse de cada uno de los puntos de vista, evaluarlos y objetivarlos de manera irónica y, al final, no se decide claramente por ninguno de los dos. Sin embargo, la discusión de las hipótesis sobre Sterne se convierte en un valioso ensayo sobre la obra del autor inglés.

Este joven Lukács, el autor de la *Teoría de la novela*, es uno de los modelos de crítica de Adorno quien siempre se distanció de autores como Goldman quien, al interpretarlo, mataba buena parte de la riqueza de las ideas de Lukács que para el musicólogo alemán se encontraban depositadas en la dialéctica entre forma y contenido. En esa línea de la

dialéctica entre forma y contenido pensé que podría hacer aún más patente esta característica si recurría al estilo novelado en la tesis.

El trabajo se divide en tres capítulos y contiene un apéndice importantísimo para entender la relación entre la búsqueda poética de Musil y la búsqueda de Rilke, quien es su poeta precursor. En el primer capítulo Javier intenta comprender la dinámica de funcionamiento de la teoría de la angustia de las influencias de Harold Bloom y para ello recurre a diversos ejemplos que van desde la tradición clásica de la narración española a finales de la edad media y en los comienzos de la modernidad (Feliciano de Silva, Cervantes) hasta la novela colombiana de los años 70 del siglo pasado (García Márquez, Aguilera Garramuño, Germán Espinosa). En su intento por comprender la teoría Javier descubre que buena parte de las hipótesis de Bloom son validas al momento de analizar muchas obras literarias, pese a que, contradiciendo al mismo Bloom, aparecen autores como Claudio Guillen, líder del comparativismo hoy en día, poetas como Eliot y sus seguidores como Pedro Salinas. “El lector” descubre cómo quienes parecen más empeñados en negar la angustia en realidad la han visto claramente en sus ensayos (así en Eliot y Salinas) y también entiende que Guillen no comprende apropiadamente los términos de Bloom y, por esta razón, critica “injustamente” la teoría del crítico norteamericano.

La teoría de la angustia podría sintetizarse en tres imágenes que Javier, el lector, explora en el primer capítulo de la tesis con una exposición a manera de espiral. La imagen de Edipo le sirve a Bloom para adaptar la teoría del complejo de Edipo a la literatura, pero Javier recuerda que ese complejo de Edipo no se da entre los autores como seres biográficos sino más bien como entes textuales o como los llama Bloom “el poeta como poeta” (autor implícito, lo llamaban algunos estructuralistas). La segunda imagen involucra las ideas del eterno retorno de Nietzsche: puede que en un autor comience a retornar otro pero este otro no quiere que su originalidad muera, entonces comienza un proceso de negación que implica una “misreading” lectura desviada o, como la traducen en el libro de Bloom una “mala lectura”. Esta “mala lectura” no implica que exista una buena lectura o una lectura apropiada del texto (el término inglés no es Bad Reading ni False Reading), lo que implica es una estrategia por parte del “efebo” quien no puede permitirse repetir al precursor o se convertiría en un mero imitador y terminaría absorbido por el “poeta precursor”.

La tercera imagen propuesta por Bloom implica una comparación entre lo que sucede en *el paraíso perdido* de Milton y lo que sucede en la vida de todo escritor, o “poeta como

poeta”. De la misma manera como Satanás cae del cielo expulsado por Dios, así el poeta efebo cae del cielo expulsado por su poeta precursor que en este caso representa a la tradición. Entonces todo poeta debe convertirse en un rebelde similar a Satanás y la historia de su escritura es la historia de la búsqueda de su propia voz; el poeta debe comprender que su voz está compuesta de otras voces de los poetas que lo han precedido y, luego de comprenderlo, empieza a buscar su “originalidad”. Esta búsqueda implica una serie de relaciones con su precursor que son infinitas y que Bloom intenta ejemplificar en seis movimientos que llama “cocientes revisionistas”.

Javier, como Bloom, entiende que hay un alto grado de ilusión en esta vida del poeta como poeta. Así, el precursor es un ser compuesto, pues como recuerda Nietzsche “quien no tiene un buen padre debe inventárselo”. De ahí que Bloom recuerde que todo padre poético es una construcción de la lectura del efebo y, por tanto, el precursor es, en parte, también el efebo. Este fragmento de las ideas de Bloom es fundamental para que Javier pueda entender las hipótesis de Bloom “El poeta yerra en su búsqueda de imágenes, pues la Musa nunca ha sido su madre ni el precursor su padre. Su madre fue su idea o concepto de su propia sublimidad, y su padre no habrá de nacer hasta que él mismo no haya encontrado a su efebo principal, quien retrospectivamente habrá de engendrarlo en su musa, quien finalmente y sólo entonces, habrá de convertirse en madre suya” (Bloom, 1977, 74).

Así sólo fuera un imitador el poeta efebo se diferencia del precursor al momento de escribir, principalmente porque dos escrituras, por mucho que se parezcan, nunca son idénticas, y, además, porque las mismas circunstancias históricas, sociales y culturales son distintas. Sin embargo, el efebo sabe de la existencia del precursor y en su mente nunca -o casi nunca- podrá superar a su precursor, en parte porque su precursor es una ilusión construida por él mismo cuando lee las obras. De esta manera, todo el romance psíquico que se sucede al interior del efebo, toda la teoría misma de la angustia de las influencias es un juego de abalorios.

En el segundo capítulo el lector descubre que estas ideas funcionan de manera casi perfecta para entender la obra de Juan García Ponce. Así, Javier explora los ensayos que Juan García Ponce escribió sobre su precursor Robert Musil a fin de mostrar el proceso de construcción del padre poético. Para esto debe regresar a la sustentación teórica de estos ensayos, las ideas de Adorno y, de fondo, las ideas del “poeta precursor” de Adorno que es Walter Benjamin. Luego de examinar esas ideas, Javier puede determinar de qué manera la influencia actuaba en García Ponce y por qué, para él,

Musil fue el autor más resistente y más sobresaliente dentro de los escritores de las vanguardias europeas. Luego Javier explora las ideas de Benjamin y Adorno que García Ponce silenció y muestra que los autores más sobresalientes desde la perspectiva que Juan García señala son Samuel Beckett y Franz Kafka así puede probar la “ceguera” de la influencia y la construcción del padre poético de la que habla Bloom. Sin embargo, el lector no deja de reconocer que la virtud de Musil estuvo en reconocer que el camino de su propia obra debía ser un camino incompleto, para esto se sirve de la interpretación de la poesía de Rainer Maria Rilke.

Al final del capítulo dos se encuentra el apartado más importante de la tesis que se titula ***Final- Recapitulación y nuevos avances***. Este es, sin lugar a dudas, el episodio fundamental de todo el relato. En primer lugar porque se revela la identidad del lector, su nombre y su situación histórica-social, desde la cual está escribiendo el texto. En segundo lugar porque aparece Julián Ayarza y Lina Correa quienes van a enriquecer el debate de las ideas teóricas y le permitirán a Javier fusionar los elementos de la interpretación desde Benjamin y Adorno con las ideas de Bloom acerca de las cocientes revisionistas para sentar las bases de la descripción de la angustia de las influencias que Juan García Ponce sentía por Robert Musil. En tercer lugar, teniendo en cuenta que en este apartado interpretó algunos oscuros pasajes de uno de los textos más maravillosos de la historia de la crítica artística *La teoría estética* de Theodor Adorno, me interesaba hacerlo mediante un dialogo que pudiera explicar de la manera más clara posible las bases de la estética de Adorno. El musicólogo Alemán defiende la existencia de una relativa autonomía estética de la obra de arte en el siglo pasado y, además, defiende el estatus del arte como la más noble e importante de las actividades que permite al ser humano un conocimiento y una crítica de su realidad. En la medida en que Javier entiende que la defensa del valor estético de la literatura hoy por hoy, debido al fuerte escepticismo y a ciertas corrientes de los estudios culturales y de las teorías posmodernas, es bastante problemática, le informa a sus amigos que está buscando una manera de escribir la tesis de manera que pueda implementar un discurso que, pese a estos problemas, puede defender la valía estética de las obras literarias. Aunque esta solución no se menciona resulta obvio que se trata de la idea de la tesis-novela pues solo creando un personaje que cree fielmente en estos valores Javier podrá defenderlos y sostenerlos en un discurso que, al mismo tiempo, los deconstruirá. En ese momento Javier y Julián hablan no sólo de Adorno sino también de las novelas de Beckett que son las que, en últimas, le permitirán a Javier la escritura de una tesis con abundantes

ideas problemáticas y aparentemente contradictorias pero que se unifican en una estructura perfectamente planeada.

Al finalizar ese capítulo Lina, la novia de Julián, le pregunta a Javier si no se ha puesto a pensar que él mismo está quedando atrapado en la angustia de las influencias. En ese momento Javier afirma que esa es precisamente la razón más importante por la cual está buscando una manera distinta de escribir su tesis. Si la escribiera como un ensayo clásico, o como un ensayo antitético terminaría repitiendo a Bloom, en cambio, él sabe que podrá diluir la angustia si encuentra una manera de escapar de ésta a través de la ficcionalización misma de la tesis de grado.

El último capítulo se dedica a explorar *directamente* (en general toda la tesis contiene esta exploración pero sólo en el último capítulo se hace completamente evidente) el funcionamiento de la angustia de las influencias en las obras de Juan García y Robert Musil. Esta exploración tiene tres momentos. Al comienzo Javier le explica a Cristina, una bella ingeniera química amiga suya, todas las ideas de su tesis y como estas afectan las novelas que está estudiando. En la segunda parte Javier visita a Julián nuevamente y, en esta última discusión, reconocerá que la idea de la influencia requiere de un analista muy flexible para poder asimilar las ideas propuestas en el texto. Al finalizar el texto, claramente, se muestra que los precursores de Julián repiten en últimas el dilema de Hamlet “To be, or not to be”. Todas las obras exploradas, no sólo las de Musil y Juan García sino en general buena parte de las obras de la literatura mundial, cuestionan el problema de la existencia y plantean el dilema de la validez de la realidad; para muchos autores la realidad no es más que otra ficción, siguiendo a Borges quien afirmaba que la filosofía no es más que una rama de la literatura fantástica. Este problema de la disolución y ficcionalización de la realidad hace eco de las ideas de Nietzsche en su texto *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* y también se conecta con mi decisión de escribir la tesis en estilo ficcional. Así, el problema central de la tesis que Javier le explicaba a Cristina con respecto a Musil y a Juan García, es decir, el problema de la identidad del sujeto se convierte en un problema del personaje mismo al momento de terminar su estudio.

Mientras que la discusión teórico-filosofica queda referida en primer plano del relato, la situación existencial de los personajes es apenas sugerida: la leve atracción de Javier por Cristina, la envidia que siente por Julián, el malestar de Julián cuando Javier trata de hablarle de una antigua novia que no quiere ni oír mencionar. Está claro que estos elementos influyen en la lectura de las obras que hacen los personajes, aunque ellos

tratan de dejarlos atrás para hacer una apropiación pseudo-objetiva de la literatura. Sin embargo, en la medida en que plantea todos los problemas de la crisis del hombre moderno y la imposibilidad de escapar de esta crisis mediante los consuelos posmodernos, Juan García postula en uno de sus últimos ensayos que el nombre propio no es más que una cortesía gramatical, no podemos ser, sólo podemos estar. Afortunadamente, recuerda el mexicano, en español ser y estar no son lo mismo.

En esa medida en las últimas páginas del relato Javier cuestiona su propia existencia, así como la existencia de Julián, Lina y otros personajes del relato. Descubre que, tal vez, como afirma Juan García el nombre no es más que una mera cortesía gramatical. De ahí que podamos hablar de las cosas que no existen como si existieran (y así existen, diría Borges) en esa medida el narrador afirma al final de la tesis:

A veces le pasa como a Ulrich porque siente siempre la imperiosa necesidad de oponer a una hipótesis su contrario. A veces le pasa como a Esteban y otras veces como a su amigo Julián. Esteban y Julián, uno existe y el otro no. Bueno podrían no existir ninguno de los dos ¿Por qué se puede hablar de las cosas que no existen con tanta propiedad, como si existieran?

En ese momento recordó las frases favoritas de su amigo Julián “El tiempo se lo come todo, cada quien tira por su lado. Todo es igual y todo se repite”. Luego fumó un cigarro, mientras imprimía la tesis. Tomó en las manos el mamotreto y estuvo tentado a destruirlo. Se imaginó el humo y el placer de ver las hojas quemándose. Luego se puso a ordenar su vivienda, desde que comenzó con la investigación hacía aseo muy esporádicamente. Aún faltaban las conclusiones de la tesis y el pequeño anexo.

Mientras limpiaba cantaba una canción que estuvo de moda cuando estaba en el colegio, pensó en el coro de la canción y luego recordó a Robert Musil

“I am I am I said I'm not myself, but I'm not dead and I'm not for sale... Hold me closer, closer let me go let me be just let me be...”

Como le gustaba el ruido de esa canción, también le gustaba el recuerdo de su adolescencia que estaba pegado a ella y la hacía más bella y, a la vez, mucho más lejana. “Quién putas se pone a pensar el ser y el no ser” alcanzo a susurrar. Si fuera por García Ponce o por Musil ni él, ni Julián, ni Cristina, ni Lina, eran (tal vez estaban como diría Juan García Ponce, al menos en español ser y estar no es lo mismo). El nombre como una mera cortesía gramatical pensó y sintió un leve terror limpio. Luego se sentó a escribir la parte final de la investigación. No era medianoche aún y la lluvia había cesado. Sí era medianoche, sí llovía.

De esta manera Javier se disuelve como un ente textual dejando, sin embargo, las conclusiones de la tesis como un testamento de su existencia. La angustia de las influencias es un hecho, aunque su estudio y su análisis sea muy difícil de definir lo cierto es que en muchos autores es un elemento que sere muchísimo para la comprensión y el análisis de las obras. En últimas la angustia es una ficción, como lo es la vida misma, entonces la literatura no son mentiras sobre la realidad sino la realidad misma en su más bella expresión.

Para terminar me gustaría remarcar algunos elementos presentes en el relato de la tesis que podrían ser obvios, pero es mejor marcarlos a fin de entender que el texto fue

planeado conscientemente. Es evidente que así como Ulrich es el alter-ego de Musil, Javier es en parte mi alter-ego. Con esto lo que deseo recordar es que no somos lo mismo, no me disfrace en un nombre o en dos nombres, cree un personaje con una historia propia y con unas creencias literarias, lo que compartimos es la pasión por ciertos autores y algunas lecturas, pero ni siquiera leemos igual. Debe ser claro que el método de exposición avanza por pares que se unen y se niegan, así es claro que Julián el músico responde en su pensamiento a elementos del pensamiento de Adorno así como Javier a elementos del pensamiento de Benjamin, siguiendo en esa línea, Julián está más cerca de García Ponce mientras que Javier se identifica más con Musil. Se niegan también en estas características pues a Julián le gusta el existencialismo (que Adorno develo como una farsa) mientras que Javier lo detesta pues sabe que es un consuelo formal y le recuerda a su amigo la prioridad de autores como Beckett sobre Sartre. Lina la novia de Javier está encantada con Flaubert mientras que Cristina prefiere la obra de Borges. En general toda la tesis implica movimientos dialecticos. Javier cree en Bloom, Julián nunca lo acepta plenamente. El capítulo central de la tesis tiene el mismo nombre de uno de los más importantes capítulos de la novela de Juan García (*Recapitulación y nuevos avances*) y no se menciona antes el lugar de enunciación del lector, ni tampoco el nombre de éste porque así se vincula el relato desde el centro a las esquinas, como un vórtice en espiral generando la unidad de la obra.

Aunque podría acusárseme de un binarismo moderno, presente en la estructura cuasi dialéctica del texto, me gustaría recordar que la dialéctica negativa no es la dialéctica materialista de Marx, ni tampoco la dialéctica de Hegel. La dialéctica negativa implica la no síntesis de los opuestos, estos viven negándose y afirmándose en la negación, de esa manera escaparían a las acusaciones de algunos marxistas antimarxistas o a la disolución de Michel Foucault (el más grande Efebo de Nietzsche en el siglo XX sobretodo el de *La arqueología del saber, Sujeto y poder y Vigilar y castigar*⁶⁴). En últimas quería cumplir el sueño de Borges cuando habla de los libros de Tlön en *Tlön, uqbar, Orbis tertius* todo libro que no tiene su contralibro está incompleto.

Nota:

El 2 de octubre del presente año (2008) se cumplieron 40 años de la matanza de Tlatelolco. El gobierno Mexicano aún niega la existencia de la masacre (se habla de 29

⁶⁴ Es decir casi 20 años antes Adorno ya afirmaba que somos la diferencia, pero sin disolver el valor estético de la obra de arte.

muertos oficialmente cuando se sabe que fueron al menos 500 los estudiantes asesinados por el ejército) aunque en el buscador *google* se pueden ver las imágenes de los militares a punto de asesinar a los estudiantes.

Bibliografía

Se incluyen únicamente los textos citados y los comentados *directamente*. Otros textos de referencia general son fácilmente reconocibles aunque no se citen directamente.

- 1- **Adorno** Theodor. *Notas de literatura*. Madrid. Akal. 2003
- 2- _____. *Teoría Estética*. Madrid. Akal. 2004.
- 3- _____, Horkheimer Max. *Dialéctica del iluminismo*. Sur. Buenos Aires. 1969.
- 4- **Baudrillard** Jean. *De la seducción*. Madrid. Cátedra. 1987.
- 5- **Bauman** Zigmunt. *Amor líquido*. Fondo de Cultura Económica de Argentina. Buenos Aires. 2007.
- 6- **Blanchot** Maurice. *El libro por venir*. Madrid. Trotta. 1995.
- 7- **Benjamin** Walter. *La metafísica de la juventud*. Barcelona. Paidós. 1993.
- 8- _____. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Iluminaciones. IV. Madrid. Taurus. 1998.
- 9- _____. *Discursos interrumpidos I*. Madrid. Taurus. 1973
- 10- **Beckett** Samuel. *Watt*. Nueva York. Random House. 1959.
- 11- _____. *Molloy*. Barcelona. Lumen. 1999.
- 12- _____. *Malone Muere*. Barcelona. Alianza. 2002
- 13- _____. *El innombrable*. Madrid. Alianza. 2006.
- 14- _____. *Relatos*. Barcelona. Tusquest. 1997.
- 15- _____. *Proust*. Barcelona. Península. 1989.
- 16- **Borges** Jorge Luis. *Obras completas I. 1923-1949*. Buenos Aires. Emecé.
- 17- **Bloom** Harold. *A Map of misreading*. Oxford. Oxford University Press. 1980.
- 18- _____. *La angustia de las influencias*. Caracas. Monte Ávila. 1976.
- 19- _____. *Los vasos rotos*. México. Fondo de Cultura Económica. 1986.
- 20- **Broch** Herman. *Los sonámbulos*. Barcelona. Lumen. 1993.
- 21- **Buck-Morss** Susan. *El origen de la dialéctica negativa*. México. Siglo XXI editores. 1981.
- 22- **Casals** Josep. *Afinidades Vienesas*. Barcelona. Anagrama. 2003.
- 23- **Camus** Albert. *La peste*. Círculo de lectores. Bogotá. 1977.

- 24- **Cano** Gaviria Ricardo. “La novela colombiana después de Gabriel García Márquez.” En *Manual de Literatura Colombiana*. Tomo II. Bogotá. Procultura. 1993.
- 25- **Calvino** Italo. *Punto y aparte ensayos sobre literatura*. Barcelona. Tusquest. 1995.
- 26- **Cervantes** Miguel. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. RBA. Barcelona. 1999.
- 27- **Deleuze** Gilles. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona. Anagrama. 1971.
- 28- **Ellman** Richard. *James Joyce*. Barcelona. Anagrama. 2002.
- 29- _____. *Cuatro Dublineses*. Tusquest. Barcelona. 1990.
- 30- **Díaz** Villareal William. “Adorno lee a Beckett.” En: *Literatura teoría, historia y crítica*. N. 3. 2001. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.
- 31- _____. “El concepto de crítica literaria en Theodor W. Adorno.” En: *Educación estética*. N. 2. 2006. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.
- 32- **García** Ponce Juan. *Crónica de la intervención*. Barcelona. 2 volúmenes. 1982.
- 33- _____. *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción*. México. Ediciones Era. 1975.
- 34- _____. *El reino milenario*. Valencia. Pre-textos. 1979.
- 35- _____. *La presencia lejana*. Barcelona. Círculo de lectores. 1974.
- 36- _____. *Desconsideraciones*. México. Joaquín Mortiz. 1968.
- 37- _____. *De anima*. Barcelona. Montesinos. 1984.
- 38- **Guillén** Claudio. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona. Tusquest. 2006.
- 39- **Gutiérrez** Girardot Rafael. *Modernismo supuestos históricos y culturales*. Bogotá. Fondo de Cultura Económica- Universidad Externado de Colombia. 1987.
- 40- **Joyce** James. *Ulises*. Introducción de Francisco García Tortosa. Madrid. Cátedra. 2003.
- 41- **Jauss** Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid. Taurus. 1982.
- 42- **Kafka** Franz. *El proceso*. Madrid. Alianza Editorial. 1998.
- 43- _____. *El castillo*. Introducción de Luis Acosta. Madrid. Cátedra. 2000.
- 44- **Magris** Claudio. *El anillo de Clarisse*. Barcelona. Península. 1993.
- 45- **Marcuse** Herbert. *Eros y civilización*. Barcelona. Seix-Barral. 1968.
- 46- **Mann** Thomas. *Doktor Faustus*. Buenos Aires. Editorial Sudamericana. 1977.

- 47- **Menton** Seymour. *La novela colombiana planetas y satélites*. Plasa & Janes. Bogotá. 1978.
- 48- **Musil** Robert. *El hombre sin atributos*. Barcelona. Seix- Barral. 2 volúmenes. 2006.
- 49- _____. *Las tribulaciones del estudiante Törless*. Bogotá. Norma. 1995.
- 50- _____. *Diarios*. Dos volúmenes. Barcelona. Random House Mondadori. 2008.
- 51- **Proust** Marcel. *En busca del tiempo perdido*. Madrid. Alianza. Siete volúmenes. 2000-2008.
- 52- **Paz** Octavio, Villaurrutia Xavier. *Laurel: antología de la poesía moderna en lengua española*. México. Trillas. 1988.
- 53- **Lukacs** Georg. *Historia y consciencia de clases*. Madrid. 2 volúmenes. Sarpe. 1984-
- 54- **Rilke** Rainer Maria. *Las elegías del duino y los sonetos a Orfeo*. Madrid. Cátedra. 2004.
- 55- _____. *Antología*. Introducción de David Jiménez. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia. 2005.
- 56- **Rojas** Fernando. *La celestina*. Introducción de Peter Rusell. Madrid. Castalia. 1991.
- 57- **Salinas** Pedro. *El defensor*. Bogotá. Norma Editorial. 1995.
- 58- **Silva** José Asunción, *Poesía completa y de sobremesa*. Bogotá. Norma. 1996.
- 59- **Silva** Feliciano. *La segunda Celestina*. Madrid. Cátedra. 1988.
- 60- **Wagenbach** Klaus. *La Praga de Kafka*. Barcelona. Península. 1998.
- 61- **Wolin** Richard. *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*. California. University of California Press. 1994.

Aparte de estos textos fue fundamental el apoyo que me brindó la tesis de Maestría en Literatura del Dr. Luis Gabriel Rivas Castaño *Musil y García Ponce: literatura y crisis de la modernidad*. Por amabilidad del autor pude acceder a una copia impresa que me facilitó muchísimo la consulta y el trabajo.