

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS MODERNAS

Die Verwirrungen des Zöglings Törless de Robert Musil.

¿Una novela de iniciación?

Tesis que

para obtener el título de

Licenciado en Lengua y Literaturas Modernas (Alemanas)

presenta

Tomás Quiróz Sodi

Asesora: Dra. Ute Ilse Seydel Butenschön

México 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

1. Introducción	3
1.1. <i>Die Wiener Moderne</i>	5
1.2. Robert Musil y su <i>Törless</i>	13
2. El <i>Entwicklungsroman</i> : un acercamiento	22
2.1. El rito de paso en <i>Die Verwirrungen des Zöglings Törless</i>	36
2.2. El cambio de identidad del protagonista en <i>Die Verwirrungen des Zöglings Törless</i>	48
3. Conclusiones	65
4. Bibliografía	70

1. Introducción

Die Verwirrungen des Zöglings Törless (*Las tribulaciones del joven Törless*, 1906) de Robert Musil (Klagenfurt 1880-Ginebra 1942) es una de las novelas más importantes de la literatura de habla alemana de la primera década del siglo XX, además de ser la obra con la que el autor inició su carrera como novelista.

La novela se inscribe dentro del periodo literario conocido como *Wiener Moderne* (Modernidad Vienesa), a pesar de que Musil no nació en Viena y, en realidad, no perteneció a la misma generación que los demás artistas de ese movimiento literario, ya que éstos tuvieron su mayor producción artística entre 1890 y 1910 y en esos años Musil era aún demasiado joven para participar en las reuniones y revistas del grupo. No obstante, su obra temprana posee muchas de las características propias de la Modernidad Vienesa.

Uno de los rasgos típicos de la literatura de la *Wiener Moderne* es que las obras son creadas libres de cualquier atadura en cuanto a estilo y género, por lo que muchas veces resulta imposible describir un texto con un único término o enmarcarlo en un solo subgénero; *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* no es la excepción: si bien está claro que es una novela por la extensión del texto, el tipo de trama, las descripciones acerca del ser y hacer de los personajes, no es fácil determinar a qué subgénero nos enfrentamos. Intentar determinar con mayor precisión de qué tipo de novela se trata es precisamente uno de los objetivos de este trabajo, por lo que realizo un análisis detallado de la obra y discuto en qué medida puede ser catalogada como *Entwicklungsroman* o novela de iniciación, subgénero que contrasta con otros tipos de

novela como el *Bildungsroman* o novela de formación y el *Erziehungsroman* o novela didáctica.

El objetivo de esta tesis es dilucidar cuáles rasgos comparte la novela *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* de Robert Musil con la novela de iniciación y cuáles no, ya que algunas de las características concuerdan pero otras se alejan del modelo tradicional de la novela de iniciación. Por este motivo, dedico el inciso 2.1 al tema de los ritos de paso, elemento típico en las novelas de iniciación y que en este caso está ligado también con la idea de lo lúdico. Para el análisis de los ritos de paso utilizo trabajos provenientes no sólo de la teoría literaria sino también de la sociología, con la finalidad de proporcionar una visión amplia de la novela de Musil; además de esta visión sociológica, también me dedico a un acercamiento desde los estudios de género que incluyen las teorías *queer*, del feminismo, aportes teóricos sobre la masculinidad, la otredad, así como la identidad, ya que en *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* se trata en particular del proceso de constitución de identidad de un adolescente, Törless.

Es importante destacar que se trata de una lectura en el siglo XXI de una novela de inicios del siglo XX, y esto deja muy en claro que tanto los valores de la sociedad como el mismo concepto de desarrollo han cambiado a lo largo de más de un siglo, por lo que, dada la distancia geográfica y temporal, las identidades (de género, culturales, etcétera) no son las mismas en el México contemporáneo que en la Austria de aquel entonces.

Hacia el final del trabajo cuestiono la inscripción de esta novela en la subcategoría de novela de iniciación basándome en el análisis y las características de esta obra de Musil que discuto en cada capítulo.

1.1 Die Wiener Moderne

A la *Wiener Moderne* o Modernidad Vienesa pertenece un grupo de artistas, la mayoría vanguardistas y contestatarios, que produjeron su obra entre 1890 y 1910 y cuyo centro cultural fue la capital del Imperio Austrohúngaro cerca de su colapso que ocurriría en 1918. Los intelectuales de este círculo – novelistas, ensayistas, poetas, filósofos, músicos, pintores y arquitectos como Hermann Bahr y Arthur Schnitzler– nunca intentaron establecer una corriente o una escuela canónica, es decir que dentro de la *Wiener Moderne* no se puede hablar de una uniformidad de estilos o temáticas, lo que los unía era de distinta índole: un espíritu crítico hacia su época y hacia el contexto en que vivían.

Considero pertinente aclarar, en primer lugar, a lo que se refiere el término “modernidad”, ya que esa denominación no es exclusiva de este periodo, sino que se puede aplicar a muchas épocas en la historia de la literatura y de la humanidad en general. La Modernidad es en cierto modo lo contrario a la Antigüedad porque tiene valores de cambio y se empeña en satisfacer las exigencias de su época¹. En este sentido podemos ver cómo el Clasicismo de finales del siglo XVIII e inicios del XIX rescata valores de la Antigüedad sin renovarlos, mientras que la *Aufklärung* o Ilustración Alemana puso en contraposición lo antiguo con lo moderno y a partir de eso intentó generar nuevos valores y conocimientos que se adaptaran mejor a su momento en vez de ensalzar un pasado imposible de recuperar; en ese sentido, la Ilustración fue un movimiento moderno.

¹ “Im guten Sinn heißt modern sein, sich ganz den Aufforderungen der Gegenwart hingeben, seiner Zeit das zu geben, was sie braucht, was ihr nottut“ (Kralink, 1981: 197) [“En sentido amplio, ser moderno implica entregarse completamente a las exigencias del presente, darle a una época lo que necesita, lo que le hace falta“] (Siempre que no esté indicado lo contrario se trata de traducción propia).

De este modo se puede hablar de “modernidad” en periodos anteriores y posteriores a la Modernidad Vienesa como en el Romanticismo tardío o en la segunda y tercera fases del Expresionismo, en el Realismo Socialista de la República Democrática Alemana y en la Literatura de los Escombros de la postguerra en la República Federal Alemana (*Trümmerliteratur*); todos ellos son periodos en los que se rescataron de alguna manera ideas de otros momentos literarios pero con un toque de renovación y adaptación a la nueva situación política y social, es decir con una actualización y adaptación a la problemática de su tiempo (Schnell, 2000). En este sentido la *Wiener Moderne* no es la excepción.

Los movimientos de la modernidad a lo largo de la historia siempre han surgido como respuesta a algún movimiento conservador (y casi siempre anti-moderno²): la Ilustración es posterior al Barroco así como la Modernidad Vienesa al Realismo. El movimiento al que se contraponen los diferentes momentos de la modernidad determina en parte sus características, pero también influye, en gran medida, el contexto histórico y social durante el que surge.

Para entender la Modernidad Vienesa es necesario conocer las condiciones en las que floreció, tanto en el ámbito político como en el social y artístico/literario, por lo que a continuación describiré brevemente la situación del Imperio Austrohúngaro y de Europa en general en el cambio de siglo, y después me ocuparé de las características particulares de la *Wiener Moderne*.

La atmósfera que se respiraba en Europa hacia finales del siglo XIX no era muy optimista – como en todos los momento finiseculares –, y mucho menos en la

² Anti-modernidad entendida como la oposición a los movimientos innovadores, generalmente encabezada por la Iglesia Católica y en defensa de modelos anteriores, como la Edad Media (pero no la antigüedad clásica por ser pagana), con fines restaurativos y no en tanto a una adaptación al presente (Ullrich, 2000).

Monarquía que paulatinamente se acercaba a su fin. A mediados de ese siglo, Viena ya había sufrido una revolución en 1848 que fue el resultado de varias décadas de un gobierno que provocó creciente descontento; la revuelta comenzó con la huida del ministro Metternich y continuó con las concesiones políticas del emperador Fernando I, quien prometió la creación de un parlamento dedicado a la redacción de la nueva Constitución General. Sin embargo, ese mismo año, el príncipe de Schwarzenberg fue nombrado ministro, y sus primeras medidas fueron sofocar la insurrección separatista de Hungría y disolver el parlamento recién creado, además fomentó la destitución del emperador Fernando I, quien ya había dado muestras de su incompetencia; en su lugar fue nombrado su sobrino Francisco José I, bajo cuyo mando continuó el régimen autoritario (Ramos, 1964: 220-227).

Por si fuera poco, en 1866 estalló una guerra contra Prusia en la que se disputaban los ducados de Holstein, Schleswig y Lauenburg; a pesar de contar con el apoyo de Italia y Francia, la monarquía Austrohúngara fue derrotada por Bismarck y Prusia obtuvo los derechos sobre los tres ducados (Ramos, 1964: 238-241).

Toda esta situación tuvo consecuencias directas en el estado de ánimo de los austriacos, ya que la superioridad de su vecino del norte se había demostrado una vez más; esto hizo que en el contexto financiero austriaco también hubiera secuelas, por demás visibles en la caída de la bolsa de 1872, resultado directo de la creación de la Monarquía Alemana bajo el mando de Bismarck en 1871.

Estos acontecimientos, aunados a la creciente desintegración en el Imperio Austrohúngaro por su gran territorio y la diversidad de grupos étnicos con ideas, costumbres e idiomas propios, hicieron que la desmoralización y la sensación de amenaza se incrementaran; en este sentido es fácil comprender que surgieran

movimientos artísticos enfocados no a la vida social exterior sino más bien volcados hacia lo interior, al alma y a los sentimientos.

No sólo el afán por desligarse de los acontecimientos políticos y sociales dio forma a las tendencias artísticas de la *Wiener Moderne*, sino también la oposición a las corrientes literarias ya existentes: el Realismo y Naturalismo, el primero centrado en la vida de los burgueses y el segundo en la de las clases menos privilegiadas de la sociedad. Claramente, ambos movimientos estaban orientados a la situación social que vivía el sector de la población que representaban, y eran una especie de retratos sociales escritos, emulando los de la pintura, que no contienen en sí una interpretación del autor, pero sí persiguen un fin social: el Realismo pretendía mostrar la idiosincrasia de la burguesía mientras el Naturalismo hacía una denuncia social en defensa de las clases no privilegiadas.

Las primeras reuniones de los artistas que posteriormente formarían parte de la Modernidad Vienesa tenían justamente el objetivo de manifestarse en contra del Realismo y, sobre todo, del Naturalismo, así como de buscar la manera de producir obras completamente diferentes que se alejaran de dichos movimientos o bien se constituyeran en tanto contracorrientes. Estas reuniones se llevaban a cabo en diferentes cafés de Viena, pero principalmente en el Griensteidl, a donde asistían entre otros Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Leopold Andrian, Richard Beer-Hofmann, Karl Kraus y Peter Altenberg bajo la dirección de Hermann Bahr (Wunberg, 1981: 16-19). Gracias a estas reuniones fue posible organizar la publicación de la primera revista anti naturalista: *Die moderne Dichtung* (1890), dirigida por Eduard Michael Kafka y Julius Kulka. Esta publicación no duró más de un año y pronto fue sustituida por *Die moderne Rundschau* (1891). Ambas revistas publicaban textos de “autores jóvenes, quienes se distinguían de los viejos, no por la estética, sino por una nueva visión del

desarrollo del mundo, de la realidad, de la moral y de la sociedad” (Wunberg, 1981: 22).³

De este modo, se puede hacer una clara distinción entre las obras del Naturalismo y Realismo y las de la Modernidad Vienesa con respecto a un aspecto importante: para los autores naturalistas y realistas sólo existe una realidad que es general e idéntica para todos, por eso ellos se dedican a plasmarla en sus obras; para los modernos, por el otro lado, la realidad está sujeta a la percepción de cada persona, y así el mundo puede ser captado, entendido y plasmado en infinidad de formas. Esa es la razón para que los artistas de este movimiento se guiaran bajo el moto “Die Wahrheit, wie jeder sie empfindet”⁴ (Wunberg, 1981: 33-34).

Dicha manera de percibir la realidad llegó a un punto extremo con los simbolistas, también pertenecientes a la *Wiener Moderne*. Para ellos, los seres humanos experimentan las imágenes del mundo exterior a través de los sentidos para llegar al alma, donde se pueden transformar en símbolos claros que ya pueden ser representados en alguna obra artística. En este sentido, el Yo se convierte en la unión entre lo exterior y lo interior, entre el mundo y el alma (Bahr, 1981: 147-148). Esta idea de los símbolos está íntimamente ligada con la interpretación de los sueños de Sigmund Freud, donde se explica que los sueños, expresión involuntaria del subconsciente, reflejan los deseos de la persona, aunque para ello sea necesario representarlos a través de símbolos.

Si bien los aportes de Freud tuvieron grandes repercusiones en la obra de estos autores, no fue la única influencia que la marcó: elementos como el fin de siglo (*fin de*

³ “Von Tag zu Tag tritt es mehr hervor, was die Alten und die Jungen trennt: nicht bloß eine neue Ästhetik, sondern vor allem auch eine Anschauung von der Weltentwicklung, der Wahrheit, der Sittlichkeit und der Gesellschaft“ (hermanos Hart citados en Wunberg, 1981: 22) [“Cada día destaca más lo que separa a los viejos de los jóvenes: no sólo una nueva estética sino sobre todo una interpretación del desarrollo del mundo, de la verdad, de la moral, de la sociedad”].

⁴ “La realidad tal y como cada uno la perciba.”

siècle) y la decadencia del Imperio Austrohúngaro jugaron un papel muy importante. Ambos acontecimientos fueron entendidos por los artistas de la Modernidad de dos maneras diferentes: por un lado eran vistas como eventos apocalípticos que marcaban el término del mundo como lo conocían, y por el otro, fueron acontecimientos que darían pie a la creación de algo nuevo, provocarían una renovación necesaria. Ya sea una u otra interpretación, el resultado fue la creación de obras cuya temática estuvo centrada en la decadencia y el desmoronamiento político y social, se suscitó una crisis de conciencia acompañada de una pérdida de las dimensiones del Yo, una desconfianza ante el lenguaje y una gran incertidumbre en cuanto a lo social y lo personal, obviamente como reflejo de la situación política y económica.

Como ya dije inicialmente, los autores de la Modernidad Vienesa no crearon un solo grupo uniforme, sino que tuvieron muchos estilos, intenciones y temas; por ello, en esta época podemos encontrar artistas con tendencias expresionistas, simbolistas, decadentistas, neo-románticas e, incluso, impresionistas; algunos de estos movimientos proceden de la tradición francesa ya que, hacia el cambio de siglo, París fue un fuerte centro cultural que convocó a muchos artistas con proyectos vanguardistas que tuvieron grandes repercusiones en la vida artística de toda Europa. En el marco del presente trabajo sólo intentaré resumir las características generales de la Modernidad Vienesa: Los artistas modernos se caracterizan por una crítica a la historia y a la sociedad, así como en su fuerte sentimiento de individualidad, lo que hace que no sea raro que Robert Musil, por ejemplo, no esté integrado en el grupo ni frecuente las reuniones de los modernos. Esta individualidad también está presente en la concepción de la realidad como producto de una experiencia personal y no algo generalizado y de interpretación unívoca.

Otro aspecto importante de los modernos es el principio de movimiento, que implica la renovación y revolución: “Wenn die Modernen von heute eine Änderung durchgeführt haben, [werden] die Modernen von morgen das Geänderte sofort wieder zu ändern sich bemühen”⁵ (Burckhard, 1981: 275).

La obra de los autores de la *Wiener Moderne* se caracteriza además por una mayor atención a la forma y no al contenido, por lo que no es extraño encontrar poesía como la de Rainer Maria Rilke o Stephan George en la que existe un nivel muy alto de encriptación y el significado de los versos se logra no sólo a través de las palabras sino también de los sonidos al leerlos en voz alta. Además, la obra de George, por ejemplo, contiene un refinamiento llevado al extremo y que nos recuerda la insistencia de los modernos de evitar cualquier acercamiento a lo popular y crear, por el contrario, un arte sublime, innovador y completamente original.

Un buen ejemplo de esa innovación y del alejamiento de lo popular es el concepto de *colour music*; aunque no fuera algo estrictamente nuevo ni completamente de origen austriaco, la idea de evocar imágenes a través de la música o, en general la combinación de los sentidos como si fuera una especie de sinestesia, es una idea que permeó a muchos artistas de varias disciplinas (Bahr, 1981a: 232-234).

En resumen podemos hablar de la *Wiener Moderne* como un movimiento artístico entre 1890 y 1910 que se opuso a las formas tradicionales del Realismo y Naturalismo con obras innovadoras que estaban liberadas de normas artísticas y obligaciones morales y sociales, es decir, que no eran propaganda de ninguna ideología. Estas obras tuvieron la influencia de importantes acontecimientos de la historia europea como las derrotas del Imperio Austrohúngaro frente a Prusia, así como el paulatino ocaso de la

⁵ “Si los modernos de ayer hicieron algún cambio, los modernos de mañana se esforzarán inmediatamente por cambiar nuevamente lo cambiado.”

Monarquía y la proximidad del fin de siglo, lo que provocó que los artistas centraran su obra en la decadencia que percibían en su contexto político, social y cultural. Dentro de las grandes influencias que tuvo la *Wiener Moderne* están las obras filosóficas de Ernst Mach y Hermann Bahr, las nuevas teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud, así como la teoría del lenguaje de Ludwig Wittgenstein según la cual representamos y comprendemos el mundo a partir del lenguaje.⁶

⁶ Wittgenstein comprendió las limitantes del lenguaje, aunque para él, el lenguaje sigue siendo el medio para darle sentido al mundo: “Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen” [“hay que callar las cosas de las que no se puede hablar”] Cfr. Kanz, 2001: 158.

1.2 Robert Musil y su *Törless*

Para entender cabalmente la novela de Robert Musil *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (*Las Tribulaciones del joven Törless*) no sólo es necesario conocer la situación de la literatura y filosofía en la Viena de cambio de siglo, sino también resulta esencial conocer la vida del propio autor, ya que muchos críticos han estudiado la obra de Musil como autobiográfica. Por lo tanto, en este capítulo hablaré a grandes rasgos su biografía y mostraré los aspectos que hacen de su novela *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* – según algunos críticos – una amplia autobiografía, sin embargo, también cuestionaré esta percepción de la obra del autor austriaco por no ser el único acercamiento posible a su obra.

Con la publicación de *La Muerte del Autor* de Roland Barthes en 1968 quedó abierto el camino a la interpretación de las obras literarias más allá de la biografía de sus respectivos autores, de sus creadores que, si bien es cierto que pueden rescatar algunas experiencias propias para plasmarlas en sus obras, no son el referente absoluto para el acercamiento crítico a un texto. Hablar del punto de vista del autor como punto de partida para aproximarse a una obra implica tomar en cuenta únicamente la biografía de su creador, sus ideas políticas y su filosofía muy personal, o sea su *Weltanschauung* o visión del mundo; esto conlleva el riesgo de considerar al autor como precedente absoluto de su obra y quitarle autonomía al texto que, desde la perspectiva de la teoría de la recepción, no necesita de una temporalidad definida, cada lector asumirá que “no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente *aquí y ahora*” (Barthes, 1987: 68). Por ello, las próximas cuartillas son simplemente un marco,

un contexto que pretende darle mayor significación a la novela, pero nunca limitar la lectura a un análisis simplista a partir de biografías y diarios.

Acerca del carácter autobiográfico de sus obras, el mismo Robert Musil se expresó, aunque no con aceptación rotunda, sí con un cierto escepticismo que disuade a los lectores a limitarse a esa única interpretación: en sus diarios, por un lado, se coloca a sí mismo como autor en un lugar importante de su obra pero, por otro, se niega a ocupar el rol principal dentro de sus propios textos; esto lo rescata Marie Luise Roth con respecto a los diarios de Musil:

«Ich wird in diesem Buche weder der Verfasser bedeuten, noch eine von ihm erfundene Person, sondern ein wechselndes Gemisch von beidem... » An einer anderen Stelle kommentiert er [Musil] seine Erzähltechnik mit folgenden Worten: «Ich erzähle. Dieses ‚Ich‘ ist aber keine fingierte Person, sondern der Romancier. Ein unterrichteter, bitterer, enttäuschter Mensch...» Der Schriftsteller empfindet das Bedürfnis, sich durch sein Werk darzustellen⁷ (Roth, 1960: 13).

A ese respecto también se expresa Cristóbal Cruz Revueltas, quien rechaza la calidad autobiográfica de las obras de Musil, aunque no sin dejar completamente fuera la utilización de las observaciones del autor a la hora de diseñar a sus personajes y concebir la trama de sus obras; a fin de cuentas todo buen escritor debe ser también un buen observador:

...prefiere seguir el principio de economía y sobriedad de una escritura desdramatizada tal y como lo postula la visión clásica. De igual manera

⁷ “En este libro, ‘Yo’ no implicará ni al autor ni a un personaje inventado por él, sino una mezcla de ambos.” En otro pasaje [Musil] comenta su técnica narrativa con las siguientes palabras: “‘Yo’ cuento. Mas este ‘Yo’ no es un personaje ficticio, sino el mismo novelista. Un hombre instruido, amargo y desilusionado...” El autor tiene la necesidad de representarse en su obra.”

desdeña la focalización, propia a una escritura (auto)biográfica, en la singularidad de los acontecimientos. Para evitar las confusiones de algunos de los comentaristas de la obra de Musil, vale la pena detenerse un momento en este punto. A primera vista su obra, desde el personaje del joven Törless hasta el de Anders-Ulrich, parece no expresar sino temas y motivos autobiográficos, lo cual no haría sino situarlo dentro de la tradición literaria, comenzada por Goethe, en la que la literatura no es sino la confesión del gran hombre. La escritura de Musil se encuentra en la antípoda de esta posición. Lo que le interesa en realidad, como lo muestra una lectura atenta de su obra, es lograr la configuración de los *tipos* humanos que representan a la época; y, a través de ella, busca mostrar las formas de relación que puede tener, en nuestros días, el intelecto con el sentimiento (Cruz, s.f.: 46).

Con ayuda de estos dos puntos de vista podemos darnos a la tarea de conocer la vida de Robert Musil y tal vez de buscar similitudes entre su trayectoria y la de sus personajes (principalmente en *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* por ser la novela que aquí nos ocupa), pero siempre teniendo cuidado de no limitarnos a la interpretación de las obras, sus personaje y su psicología como meros retratos del autor y su entorno.

Robert Musil nació en Klagenfurt, Austria, el 6 de noviembre de 1880 en una familia acomodada, su padre fue ingeniero y posteriormente obtuvo un puesto como docente en una universidad austriaca. Durante su infancia, la familia cambió repetidas veces de residencia y el joven Robert visitó la escuela en Steyr, Brünn y Eisenstadt, y el deseo de su padre de que se convirtiera en militar lo llevó a algunos internados como el de Eisenstadt (1892-1894) y Mährisch-Weißkirchen (Hranice) (1894-1897) para ingresar después a la Academia Militar de Viena; sin embargo, renunció a la carrera militar para titularse en 1901 como ingeniero mecánico.

Después de los estudios de ingeniería hizo su servicio militar en el cuerpo de infantería, en Brünn, pero después se trasladó a Berlín para estudiar filosofía y psicología; su campo de especialidad fue la lógica y como trabajo doctoral elaboró un ensayo sobre las teorías filosóficas de Ernst Mach (*Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs*, 1908). Musil desarrolló esta tesis simultáneamente a la redacción de *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, cuya fecha de publicación es 1906; sin embargo, el proyecto de la novela en realidad se remonta a mucho tiempo atrás.

Die Verwirrungen des Zöglings Törless, su primera novela, le dio la confianza para dedicarse a la literatura; a partir de 1910 trabajó como bibliotecario en la Universidad Técnica de Viena y al mismo tiempo colaboró en la edición de la revista literaria *Neue Rundschau* (Berlín). A su primera novela le siguió *Vereinigungen* (*Uniones*, 1911), y posteriormente *Drei Frauen* (*Tres mujeres*, 1924).

Durante la Primera Guerra Mundial, Musil se enlistó entusiasmado y fungió como oficial de reserva en varios frentes; a pesar de esta actividad no abandonó la labor literaria, ya que colaboró en dos revistas militares. Tras la guerra publicó los dos primeros tomos de *Der Mann ohne Eigenschaften* (*El hombre sin atributos*, 1930/31) y trabajó como crítico de teatro para el editor Rowohlt en Berlín. Con la llegada de Hitler al poder, se vio obligado a regresar a Austria, pero la anexión de 1938 lo llevó a dejar este país; se estableció en Zúrich y después en Ginebra. Allí siguió redactando el tercer tomo de *Der Mann ohne Eigenschaften* (*El hombre sin atributos*) que con su muerte, el 15 de abril de 1942, quedó inconcluso y tuvo que ser terminado con ayuda de sus notas.

Durante su vida, Musil recibió los premios *Kleist-Preis* (1923), *Kunstpreis der Stadt Wien* (1924) y *Gerhart-Hauptmann* (1929).

De acuerdo con lo antes señalado, el surgimiento de *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* no data del mismo año de su publicación, sino que la idea de escribirla se puede rastrear de varios años hacia atrás; con la idea me refiero no sólo al proyecto de Musil sino también al material que detonara su concepción.

Ya antes del año 1898 vislumbraba Musil una novela con el conocido argumento, ya tenía algunos personajes planeados y sabía cómo se debía resolver la trama; sin embargo, su inmadurez literaria le impedía atreverse a desarrollar por sí mismo la novela, y por eso había buscado que alguien más le diera vida: “Musil erzählt, dass er die im Roman verwendeten Vorkommnisse schon früher zwei Schriftstellern bekanntgegeben und ihnen freigestellt hatte, daraus etwas zu machen”⁸ (Dinklage, 1960: 212). El hecho de que nadie quisiera escribir sobre esta temática lo llevó a postergar la redacción por varios años, pero siempre permaneció en sus planes como un pendiente: “Diesen dummen Roman, der ganz sicherlich nicht sehr innig zu mir gehört, den zu vollenden ich mir aber nun einmal in den Kopf gesetzt habe”⁹ (Dinklage, 1960: 212); fue la súbita decisión de mudarse a Berlín y asistir a las cátedras de filosofía y psicología (sin aún tener el grado de bachillerato o *Matura* necesario) la que finalmente lo alentó a redactar por sí mismo la novela, ya que en esas cátedras pudo adquirir más conocimientos que le facilitaron la redacción de la novela que, un par de semestres más tarde, le dio el éxito que todos conocemos.

Esos *im Roman verwendete Vorkommnisse* (“sucesos que se utilizaron en la novela”) de los que habla Musil en su diario también se pueden rastrear en su biografía, pues la difícil pubertad del joven, junto con los deseos de su padre de que se volviera

⁸ “Musil cuenta que ya le había dado a conocer a dos escritores los sucesos que están en la obra y les había permitido hacer algo con ellos.”

⁹ “Esa tonta novela que seguramente no me pertenece a mí del todo, pero me he planteado concluir la algún día.”

militar llevaron a Musil a pasar varios años de su infancia en internados. Principalmente los recuerdos de Mährisch-Weißkirchen le resultaban algo diabólico y, cuando sus familiares leyeron *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* y se dieron cuenta de cuáles experiencias había echado mano Musil para su novela, no pudieron más que horrorizarse (Dinklage, 1960: 208).

La novela no sólo refleja el hecho de haber pasado su adolescencia en internados, sino también algunas experiencias liminales dentro de dichos institutos: Musil recuerda en sus diarios la nostalgia que se apoderó de él al poco tiempo de haber llegado a Eisenstadt (“Aber kaum geschehen, packte mich in Eisenstadt das leidenschaftliche Heimweh”¹⁰ [Dinklage, 1960: 208]), justo como a Törless lo acosa el recuerdo de su hogar y su familia en las primeras páginas de la novela y se consuela escribiendo cartas a sus padres. Asimismo, se puede leer en la novela que el protagonista dedica algunos de sus ratos libres a escribir poesía y que era un tanto soñador, pensativo y solitario, lo que algunos biógrafos también describen en Musil: “Das Einsamkeitsmotiv und das Fremdsein in einer kalten, leeren Welt ist ein Hauptthema der Kindheitserinnerungen. Der kleine Robert geht wie der junge Törless in keiner Gemeinschaft auf. Er bleibt bindungslos”¹¹ (Roth, 1960: 14). También en su vida adulta le resulta a Musil complicado encontrar su lugar: de una carrera a otra, y tras concluir ésta la insatisfacción lo lleva a buscar una nueva profesión, del mismo modo que Törless tiene dificultades para encontrar su posición en la sociedad: “Die geistige Situation des jungen Musil ist die des jungen Törless. So erscheint das Leben für den jungen Törless als ein «eiserner Zwang», dem man sich willig unterwirft, ohne Reaktion, «reglos,

¹⁰ “Pero apenas llegado se apoderó de mi una fuerte nostalgia en Eisenstadt.”

¹¹ “El motivo de la soledad y el sentimiento de ser ajeno en un mundo frío y vacío son temas principales de los recuerdos de la infancia. El joven Robert, al igual que Törless, no se siente a gusto en ninguna comunidad, permanece desvinculado.”

gedankenlos, gebannt»¹² (Roth, 1960: 17). Mas no sólo en *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* se encuentran huellas de las experiencias y sentimientos del autor; al contrario, otros héroes de sus novelas también pueden ser comparados con Musil:

Das Problem der Entfremdung des Menschen, der individuellen Einsamkeit und der Introversion durchzieht Musils Werk. Seine Helden, von Törless angefangen, über Thomas, Veronika, Claudine, den Herrn von Ketten, Tonka, bis zu Clarisse, Ulrich und Agathe sind übersensibile, introvertierte, einsame Menschen, die «den Sprung zum anderen Menschen hinüber nicht machen und sich in ein wildfremdes Leben nicht einlassen können». Es sind Wesen, die nicht aus sich herauskönnen, aber nach Erlösung aus dem Ich ins andere Du suchen¹³ (Roth, 1960: 16).

Las relaciones entre la novela y la vida real no sólo se dan en cuanto a la biografía del autor, sino también con respecto a la época de fin de siglo: en *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* existen dos mundos para el personaje, el mundo burgués con valores bien definidos en el que había estado viviendo mientras se hallaba en casa de sus padres, y el mundo que descubre en el internado, donde reinan la crudeza y las hostilidades. Este binarismo es reflejo de una sociedad igualmente bipartita e hipócrita donde la alta sociedad austrohúngara vive como en una esfera de cristal mientras que el resto del imperio se desmorona y los enfrentamientos entre etnias se hacen cada vez más frecuentes; todo esto tiene consecuencias tanto sociales como para las personas/personajes:

¹² “La situación espiritual del joven Musil es también la del joven Törless. Así, la vida le resulta a Törless como una fuerza inamovible a la que uno se somete por obediencia, sin reacción alguna, pasiva, irreflexiva, cautivamente.”

¹³ “El problema de la alienación del hombre, de la soledad individual y de la introversión recorre la obra de Musil. Sus héroes, empezando por Törless y siguiendo con Thomas, Veronika, Claudine, el Señor de Ketten, Tonka y hasta llegar a Clarisse, Ulrich y Ágata, son personajes extremadamente sensibles, introvertidos y solitarios que no dan el salto para llegar a otros hombres, pero tampoco se permiten adentrarse en una vida completamente desconocida. Son seres que no pueden salir de sí mismos pero que buscan la salvación de su propio Yo en el otro Tú.”

So fühlt sich auch Törless «gewissermaßen zwischen zwei Welten zerrissen, einer solid bürgerlichen, in der schließlich doch alles geregelt und vernünftig zugeht, wie er es von zu Hause her gewohnt war, und einer abenteuerlichen voll Dummheit, Geheimnis, Blut und ungeahnter Überraschungen». Diesen Riss in der Persönlichkeit, seine Doppelseitigkeit, deckt Musil nicht nur in sich, sondern auch in seiner Epoche auf¹⁴ (Roth, 1960: 24).

Lo hipócrita y decadente de la sociedad europea no sólo lo trata Musil en su novela, sino que forma parte de un conjunto de obras que versan sobre esta situación de principios del siglo veinte: *Tod in Venedig (Muerte en Venecia, 1912)* y *Buddenbrooks* (1901) de Thomas Mann, *A Portrait of the Artist as a Young Man (Retrato del artista adolescente, 1916)* de James Joyce, *Demian* (1919) de Hermann Hesse, *Sons and Lovers (Hijos y amantes, 1913)* de D. H. Lawrence, *Portrait of the Artist as a Young Dog (Retrato del artista cachorro, 1940)* de Dylan Thomas; “a diversos niveles, estos libros inciden todos objetivamente en la problemática de la decadencia ideológica-estética-política y vital de la burguesía europea de comienzos de este siglo” (Minguez, 1982: 43). Sin embargo, Musil, a diferencia de muchos de sus coetáneos, no ve el derrumbamiento del mundo hasta entonces conocido, de la Monarquía Austrohúngara en el contexto austriaco, como una pérdida; eso lo demuestra claramente el sobrenombre de Kakania¹⁵ con el que se referiría posteriormente al desaparecido Estado, así como la crítica a sus contradicciones: “era al mismo tiempo eclesiástica y liberal, democrática y autoritaria, moderna y conservadora” (Cruz, s.f.: 16).

¹⁴ “De cierto modo también Törless se siente «en cierto modo se sentía desgarrado entre dos mundos: uno burgués, sólido, en el que todo estaba regulado y se desarrollaba razonablemente, como era el mundo de su hogar; y otro mundo fantástico, lleno de aventuras, tinieblas, misterios, sangre e impensadas sorpresas». Esta ruptura en la personalidad, su bipolaridad, la descubre Musil no sólo en sí mismo sino también en su época.”

¹⁵ Derivada de “K. und K.”, abreviatura de *Kaiserliche und Königliche Monarchie* (Monarquía Regia e Imperial).

Si bien encontrar las referencias autobiográficas en la obra de Musil, así como el reflejo de su sentir frente a los vicios y actitudes de su época puede ser muy interesante, no es el único aspecto que le da gran valor a *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, sino que son muchos más los elementos que hacen de Robert Musil para Cristóbal Cruz “el más importante autor de lengua alemana del siglo XX (como lo acordó no hace mucho una encuesta entre los críticos literarios alemanes)” (s.f.: 8), lo que tal vez sea arriesgado, atrevido y excluyente. Sin embargo, sí es indudable su importancia y el gran valor de sus obras en la historia literaria, y por ello me ocupó en este trabajo de su primera novela *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*.

2. El *Entwicklungsroman*: un acercamiento

No cabe duda que *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* es una novela, mas definir a qué subgénero pertenece – *Entwicklungsroman*, *Bildungsroman* o *Erziehungsroman* – es de suma importancia para este trabajo, ya que el mundo diegético de este tipo de novela es el espacio en el que el adolescente se enfrenta con el mundo exterior, es decir que abandona el seno familiar; esto no ocurriría del mismo modo si se tratara de otro tipo de novela, pues el enfoque sería diferente. Así pues, me interesa destacar los rasgos que comparte con el subgénero novelístico *Entwicklungsroman* o “novela de iniciación”, término alrededor del cual existe una gran confusión, no sólo en el mundo de habla hispana sino también en otros espacios lingüísticos como el anglosajón; la razón es que simplemente se habla de *Bildungsroman* intentando incluir muchos otros tipos de novela, pero, como se verá en este apartado, existen muchas diferencias entre estos subgéneros.

La confusión acerca de las palabras alemanas que se refieren a los tipos de novela mencionados no es sino la consecuencia del uso laxo de ellas, pues son utilizadas como si fueran sinónimos a pesar de que cada una se refiere a características muy específicas de cada texto, así mismo existe un problema con respecto a la traducción de los términos, que, por si fuera poco, tampoco están suficientemente claros en el contexto germano-parlante. En este capítulo haré un intento por acercarme lo más posible a una delimitación del concepto de *Entwicklungsroman*, ya que resulta esencial en el presente trabajo por ser el tipo de novela que construye la situación adecuada para que el adolescente se enfrente con el mundo exterior y, a través de esas experiencias, modele su identidad.

Entre las características de la lengua alemana figura la posibilidad de juntar palabras (en este caso sustantivos) para crear conceptos muy exactos y que tienen diferencias muy pequeñas con respecto a otras palabras. Éste es el motivo por el que la ciencia literaria ha tomado muchos términos del alemán para su uso en otras lenguas; tal es el caso de todas las palabras que terminan en *-roman*: *Bildungsroman*, *Erziehungsroman* y *Entwicklungsroman*.

Aunque generalmente no es bueno comenzar por el final, ésta es una excelente oportunidad para romper las reglas: definiré *-roman*, lo que semánticamente une todos estos vocablos. En *Bildungsroman*, *Erziehungsroman* y *Entwicklungsroman*, así como en cualquier otro término alemán que tenga la misma terminación, se trata de una palabra compuesta por dos sustantivos: el primero es el que causa tanta confusión; el segundo, *Roman*, se puede definir con mayor claridad.

Der Roman (plural *die Romane*) se traduce al español como novela, pero de nuevo la lengua crea una dificultad al tratar de separar *Roman* de *Novelle*: esta última se refiere a una narración en prosa en la que se relata UN acontecimiento: una crisis o un cambio en un personaje; mientras que en el *Roman* se pueden relatar MUCHOS acontecimientos en la vida de una persona o grupo de personas. El término *Novelle* proviene del latín “novella”, que significa un cambio en una ley, y por lo tanto se toma por extensión al relato de un cambio en una persona (Pleticha, 2001: 24-25). La palabra *Roman*, por el otro lado, deriva del francés “romanz”, que eran textos escritos hacia el siglo XII en románico (Pleticha, 2001: 63-64); por ello se consideraba una forma inferior de la literatura, pues estaba orientada al público lego que no podía leer en latín.

Sin embargo, la diferencia entre *Novelle*, y *Roman* se hace generalmente a partir de la extensión: el *Roman* es principalmente un texto extenso mientras la *Novelle* no lo

es tanto, y por ello se asemeja más a lo que en español se refiere como “novela corta o cuento largo”. La extensión no es, sin embargo, para nada algo privativo, sino sólo un apoyo para la diferenciación.

Para entender mejor el concepto *Roman* se hace necesario aclarar que se trata de la representación de acontecimientos ficticios o inventados, aunque en algunas ocasiones también pueden tener relación con hechos o personajes de la realidad (Pleticha, 2001: 70-71). Con todas estas características, la definición de *Roman* se acerca bastante al término en español “novela”, ya que ésta se define como un...

relato extenso, narrado, generalmente, en prosa, que da cuenta de una cadena de acciones cuya naturaleza en buena medida es la de la ficción (inclusive cuando el narrador autor afirma lo contrario) y cuya intención dominante consiste en producir una experiencia artística, estética (Beristáin, 2000: 363).

Puesto que los vocablos “*Roman*” – no *Novelle* – y “novela” son equiparables en ambas lenguas, me permitiré utilizar el uno o el otro de manera indistinta a lo largo del presente trabajo.

Al igual que en alemán, en español existen muchos subgéneros de novela, cada uno con características especiales, ya sean de contenido, forma, modo de enunciación, focalización, tipo de personaje, entre otras. Así tenemos, sólo por citar algunos ejemplos, la novela policíaca, la novela epistolar, la novela costumbrista o la novela caballeresca; las características de estos subgéneros se pueden imaginar fácilmente a partir del término mismo. No así en el caso del *Bildungsroman*, *Erziehungsroman* y *Entwicklungsroman*, que no sólo aparecen en una lengua extranjera, sino que además

incluso en su lengua original resultan confusos. Por ello habrá que explicar a qué se refiere cada una de las primeras partes de los términos – *Bildung*, *Entwicklung* y *Erziehung* – y para ello presentaré las traducciones al español, así como los sinónimos en alemán de estos vocablos.

Tabla 1: Formación léxica, traducciones y sinónimos.

BILDUNG (sustantivo)	BILDEN (verbo)	BILD (sustantivo)
<u>Formación</u> , desarrollo, crecimiento, estructura, creación, constitución, instrucción, ilustración, educación, conocimientos	<u>Formar</u> , dar forma, modelar, construir, representar, cultivar, instruir(se), formar(se), desarrollar(se), surgir	Imagen, figura, cuadro, pintura, ilustración, aspecto, idea, noción, metáfora
<i>Entstehung, Erziehung, Gelehrsamkeit, Wissen, Kultur. Aus-, Fort- Weiterbildung</i> (en educación)	<i>Formen, gestalten, (sich) entwickeln, hervorbringen</i>	
ENTWICKLUNG (sustantivo)	ENTWICKELN (verbo)	WICKELN (verbo)
<u>Desarrollo</u> , evolución, desenvolvimiento, formación, generación, producción, exposición	Desenrollar, desenvolver, producir, exponer, desarrollar(se), desplegar, evolucionar, transformarse, convertirse	Enrollar <i>Binden, einpacken</i>
<i>Metamorphose, Veränderung, Wachstum, Werdegang</i>	<i>Entstehen, (sich) herausbilden, (sich) entfalten, Fortschritte machen, erzeugen, hervorbringen, produzieren</i>	
ERZIEHUNG (sustantivo)	ERZIEHEN (verbo)	ZIEHEN (verbo)
Educación, crianza, <u>instrucción</u> , urbanidad, (buenas) maneras, modales <i>Das Erziehen</i>	Educar, criar, preparar <i>Charakter bilden, die Fähigkeiten entwickeln, Entwicklung fördern</i> <i>(ein Erzieher ist ein Pädagoge)</i>	Tirar, arrastrar, remolcar, extraer, fabricar <i>Hinter sich bewegen, schleppen, herausnehmen</i>

(Haensch, 2000; Duden, 2002).

Antes de comenzar a desmenuzar las ideas en el cuadro, será necesario hacer notar que en cada columna aparecen siempre palabras que también están en otras filas, como “desarrollo” y desarrollar(se)”, que aparecen tanto en la columna de *Entwicklung* como en la de *Bildung*; asimismo “*Entwicklung*” aparece también en la definición de *erziehen*. Todo esto hace que, incluso en el idioma original, la delimitación de cada tipo de novela resulte complicada. Sin embargo, el intento de definirlos debe realizarse, primero tratando de conseguir una sola traducción, y posteriormente determinando, con ejemplos, las características de cada tipo de *Roman*.

En primer lugar, *die Bildung* es un sustantivo derivado del verbo *bilden*, y éste a su vez proviene del sustantivo original *das Bild* (plural *die Bilder*). *Bild* se traduce al español como imagen, cuadro o pintura, pero también como forma, de donde se toma el significado para el verbo formar, construir o dar forma aunque también aparece como sinónimo de *erziehen* (educar, criar) en las palabras compuestas con prefijo *Ausbildung* / *ausbilden* (preparación, instrucción), *Fortbildung* / *fortbilden* (perfeccionamiento) y *Weiterbildung* / *weiterbilden* (perfeccionamiento, ampliación de estudios) en el ámbito educativo. De entre todas estas traducciones, la que se toma para el significado de *Bildungsroman* es “formación”, por lo que nos podemos referir a la “novela de formación” como un término equivalente en español.

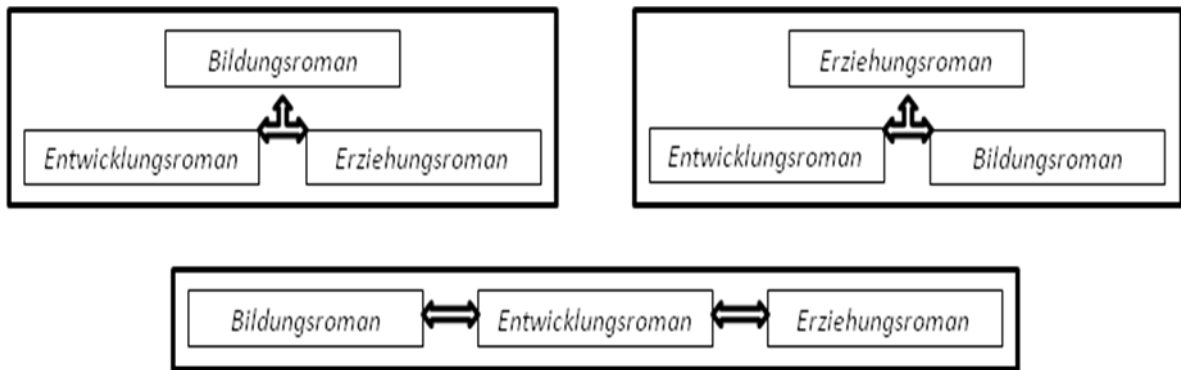
En segundo lugar tenemos el sustantivo *Entwicklung*, derivado de *entwickeln*, que consta del prefijo inseparable *ent* – que generalmente implica separación, desprendimiento o carencia – y *wickeln*, enrollar; esta formación léxica se asemeja a *enrollar-desarrollar* (*wickeln-entwickeln*) en español, por lo que puede dar algunos indicios en la delimitación de las características del *Entwicklungsroman*; al acercarme un poco más a la idea de esta palabra por medio de una traducción, encuentro que, contrario a lo que uno se podría imaginar, el término en español no es “novela de

desarrollo”, como lo indica el origen de la palabra, sino “novela de iniciación”, nomenclatura que utilizaré a lo largo de este trabajo como sinónimo de *Entwicklungsroman*.

Llegando a la tercera fila, se encuentra el verbo *ziehen*, arrastrar o jalar tras de sí, como precursor del verbo con prefijo inseparable *erziehen*, educar o criar; en este ámbito se habla de un *Erzieher* (sustantivo referente a una persona) como un educador o pedagogo, lo que deja ver un poco más claramente en qué sentido se usa la palabra. Así llegamos al sustantivo *Erziehung*, que implica el proceso o resultado del verbo (el sufijo *-ung* se usa para sustantivar verbos y referirse al estado, acción o proceso referente a la acción del verbo), que se traduce como educación, crianza o instrucción, y el término *Erziehungsroman* como “novela didáctica”.

Después de haber establecido equivalencias en español para los términos que se usan en la crítica literaria en alemán, describiré a continuación las características de cada tipo de *Roman*.

Generalmente, los autores y prologuistas hablan de novela de formación para referirse a cualquier novela que abarque un largo periodo de la vida de un solo personaje, ya sea desde su niñez o bien varios años de la edad madura, y manejan los términos *Bildungsroman*, *Entwicklungsroman* y *Erziehungsroman*, o bien como formas sinónimas, o bien como si dos de ellos fueran formas subordinadas al tercero:



Como ejemplo se encuentran las posturas de Annie O. Eysturoy (1996), quien en una nota a la introducción a su libro coloca el *Bildungsroman* como el hiperónimo y los otros dos conceptos como subclases de éste, mientras Kurt Rothmann (1985) hace parecer en su índice de contenidos que el *Entwicklungsroman* fuera la categoría superior y los tres compartieran la mayoría de las características, pues al buscar *Bildungs-* o *Erziehungsroman* hay una llamada para acudir al concepto de *Entwicklungsroman*. Sin embargo, es la misma Uysturoy quien explica que en inglés los tres conceptos se usan de manera sinonímica. Esto pone de manifiesto que aún en el mundo de la especialización literaria existe gran confusión respecto a los tres tipos de novela.

A continuación, mencionaré las diferentes ideas que tienen algunos autores sobre estos tipos de novela y trataré de llegar a una definición precisa.

En primer lugar hablaremos del *Bildungsroman* o novela de formación, pues es ésta la que generalmente se considera el concepto mayor del que derivan los demás. La novela de formación se conoce en inglés como *coming-of-age novel* o *apprenticeship novel* y, según el *E-Dicionário de Termos Literários* de la universidad de Lisboa, fue un término acuñado en 1803 por Karl von Morgenstern, quien planteara por primera vez sus características a partir de *Geschichte des Agathon* (*Historia de Agathon*, 1766-67) de Christoph Martin Wieland, la cual se considera el primer *Bildungsroman*. Esta

novela pertenece a la Ilustración alemana y tiene claros preceptos moralistas y didácticos.¹⁶

La novela de formación tiene como principal peculiaridad el carácter burgués de sus personajes, por lo que es típica del siglo XIX, cuando el Realismo intentaba plasmar los ideales de la burguesía para consolidar así sus valores. De esta forma se pueden mencionar como prototipo las tres novelas de temáticas similares del Realismo pero de diferentes tradiciones literarias: *Madame Bovary* (1857) de Gustave Flaubert, *Ana Karénina* (1877) de Liev Tolstoi y *Effie Briest* (1895) de Theodor Fontane; estas tres obras narran la vida casi completa de un solo personaje, desde su edad temprana hasta la madurez. Todas estas figuras femeninas transgreden las reglas y rechazan los valores establecidos por la sociedad burguesa, por lo que quedan al margen de la misma, es decir que en cierto modo fracasan; además de mostrar que las mujeres que no actúan de acuerdo con los valores de la sociedad burguesa están destinadas al rechazo y se alejan del éxito, estos ejemplos de *Bildungsroman* también tiene la intención de enfatizar el desarrollo vital.

A pesar de esta definición, en la literatura posterior de Francia e Inglaterra el género se amplió para dar cabida a protagonistas femeninos (como en las novelas arriba mencionadas), y no sólo a la burguesía, sino también incluyeron a la clase trabajadora. Sin embargo, el objetivo principal de la novela de formación siguió siendo aportar un ejemplo de *Bildungsideal*, un ideal de formación, según el cual todos los integrantes de la sociedad (burguesa) debían desarrollarse, es decir, un catálogo de valores y preceptos que debían ser universales para todos; esta idea es bastante clara tanto en la ideología de la Ilustración como en la del Realismo.

¹⁶ Uno de los principales objetivos de la *Aufklärung* o Ilustración en las regiones de habla alemana fue la búsqueda de una identidad nacional a partir de la instrucción moral, ya que a partir de valores comunes a todo el pueblo alemán se podría alcanzar la unificación social y política.

En segundo lugar, hablaré del *Erziehungsroman* o novela didáctica o de aprendizaje, a la que en alemán también se le conoce como *Tendenzroman* o novela de objetivo (Sprengel, 1998: 210). Dadas sus características, ambos nombres le hacen justicia, porque el objetivo principal de este tipo de novela no es la narración de un episodio o la vida completa de un personaje como en los otros géneros, sino más bien aportar preceptos formativos y de instrucción (de ahí su carácter pedagógico, *erzieherisch*) que sean válidos para la sociedad de un determinado momento histórico y coadyuven al progreso nacional.

En su *Theorie des Romans*, Georg Lukács se refiere a la novela didáctica como un acercamiento a la sociedad

von der Inadäquatheit von Seele und Wirklichkeit, von Ideal und Wirklichkeit, von Individuum und Gesellschaft aus, eine Inadäquatheit, die erst durch den Erziehungsroman, z.B. in Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, aufgehoben bzw. vermittelt werden kann; durch eine Vermenschlichung der Gesellschaft, durch eine Vergeselligung des Menschen¹⁷ (citado en Kutulas, 1983).

Esto quiere decir que este tipo de novela plantea, en primer lugar, la problemática de la sociedad a partir del enfrentamiento que existe entre el individuo y la realidad de su entorno, y en segundo lugar una propuesta “didáctica” para aleccionar y lograr la reconciliación con su verdadero yo: el *Erziehungsroman* es una “tentativa do homem moderno para reconciliar a existência com a sua essência (o eu verdadeiro)”¹⁸

¹⁷ “Desde lo inadecuado del alma y la realidad, desde el ideal y la realidad, desde el individuo y la sociedad; lo inadecuado que por primera vez se presenta y subraya a través de la novela didáctica, por ejemplo *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* de Goethe, por medio de la humanización de la sociedad, por medio de un proceso de socialización del hombre.”

¹⁸ “Tentativa del hombre moderno para reconciliar su existencia con su esencia (su yo verdadero).”

(Rodrigues, 2005), donde ese “verdadero yo” no es más que la búsqueda de la identidad que, a fin de cuentas, dura tanto como la vida del personaje.

Por todo esto, el ejemplo prototípico de la novela didáctica es *Émile, ou De l'éducation* de Jean-Jacques Rousseau (1762), donde el ilustrado francés propone siete principios pedagógicos que, según él, aseguran la perfecta armonía del individuo con la sociedad.

En tercer lugar, definiré *Entwicklungsroman* o novela de iniciación, en inglés llamada *novel of development*, traducción más cercana al original en alemán. A diferencia de la novela didáctica o la de formación del realismo burgués, la novela de iniciación tiene generalmente la intención de retratar solamente la adolescencia del héroe como un ejemplo de los retos necesarios que éste debe superar para entenderse a sí mismo y su papel en la sociedad; si bien el fin que persigue este subgénero de novela es primordialmente personal, no se puede dejar de lado la parte social porque, a fin de cuentas, el personaje está destinado a incorporarse exitosamente en la sociedad al terminar el proceso de maduración. La novela de iniciación generalmente está marcada por una prosa enfocada en el interior del individuo y se enfatizan sus rasgos psicológicos:

Der Entwicklungsroman schildert die psychologisch folgerichtige Entfaltung eines Menschen aus seinen Anlagen und Erfahrungen. Durch Auseinandersetzungen mit seiner gesellschaftlichen und kulturellen Umwelt reift der oft autobiografische Züge tragende Held

des Entwicklungsromans zu einer harmonischen Persönlichkeit heran¹⁹
(Rothmann 1985: 87n).

Las características de la novela de iniciación se pueden resumir de la siguiente manera:

- Es una novela que contiene generalmente rasgos autobiográficos;
- la narración está centrada en el yo con la ayuda de recursos narrativos como el monólogo interior posteriormente bautizado por Joyce como *stream of consciousness*;
- durante la narración, el personaje, que antes casi siempre era un adolescente de sexo masculino, inicia el proceso de maduración con una actitud pasiva al enfrentarse con el antagonista;
- el héroe está respaldado por un mentor o guía que lo orienta en su búsqueda de una identidad propia, que no obstante sólo se logra definir después de muchas dificultades y fracasos: “The process of emergence is a complicated matter in the novel of development because the protagonist frequently must find his or her own path, making detours and falling into traps along the way”²⁰ (Rogers, 2007: 46).

A pesar de que las novelas de iniciación tuvieron su gran auge durante el periodo de la Modernidad estética a raíz del surgimiento del psicoanálisis, no son exclusivas del inicio del siglo XX, sino que también se pueden encontrar ejemplos anteriores, así como posteriores: *Der grüne Heinrich* (1854) de Gottfried Keller, varias de las obras de

¹⁹ “La novela de iniciación representa el desarrollo consecuente y psicológico de un hombre a partir de sus aptitudes y experiencias. A través del enfrentamiento con el entorno social y cultural, el héroe, que generalmente presenta rasgos autobiográficos, madura hasta lograr una personalidad armónica.”

²⁰ “El proceso del surgimiento es un asunto complicado en la novela de iniciación porque generalmente el protagonista tiene que encontrar su camino haciendo rodeos y cayendo en trampas a lo largo del proceso.”

Hermann Hesse como *Demian* (1919) o *Siddharta* (1922), *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* (1906) de Robert Musil, así como otras obras de tradiciones literarias diferentes a la alemana como *The Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) de James Joyce, *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt, o incluso la saga de *best sellers* *Harry Potter* (1997-2007) de J. K. Rowling.

Muchas de estas novelas tienen como protagonista a un adolescente que se enfrenta por primera vez con el mundo fuera del ámbito familiar e intenta, de ese modo, dejar atrás su niñez para formar parte ahora del mundo de los adultos. Esto lo explica Horst Nitschak a propósito de la novela de adolescencia:

Todos los textos seleccionados aquí tienen un elemento estructural común: se trata de la primera confrontación consciente del adolescente con el mundo, o se trata de la toma de conciencia de la confrontación del joven con un mundo desconocido, nuevo, fuera del ámbito familiar: es el caso de Törless tanto como el de Salomon y los jóvenes de *La ciudad y los perros* en el internado de los cadetes, el Hans Giebenrath de Hesse y Ernesto de José María Arguedas en el internado religioso, el de Herbert Berger de Ernst Jünger en la *Legión Extranjera* [...] Consecuentemente, las novelas y los relatos terminan todos de manera similar: el adolescente ha perdido su ingenuidad infantil. Al no ser más ante todo hijo de familia, estará, ahora, listo para integrarse como sujeto autónomo en el mundo de los adultos. El adolescente cambió de lado: la novela de adolescencia describe este pasaje tumultuoso, a veces dramático y peligroso, del mundo de la infancia al mundo de los adultos: un proceso de iniciación (Nitschack, 1996: 120).

Después de haber indagado sobre el origen de los términos y visto ejemplos de cada tipo de novela para recolectar sus características, se puede condensar la información de

manera esquemática para observar más claramente las diferencias entre éstos. En la siguiente tabla comparativa presento los tres tipos de novela que he analizado y contiene características de los siguientes ámbitos: 1) contenido, 2) periodo o corriente literaria en que predominó, 3) objetivo frente a la sociedad, y 4) enfoque en el mensaje que transmite.

Tabla 2: Comparación entre los tres tipos de novela.

<i>Bildungsroman</i>	<i>Erziehungsroman</i>	<i>Entwicklungsroman</i>
Toda la vida del personaje	Instrucción de una persona	Generalmente adolescencia del personaje, periodo de cambio
Principalmente Realismo, pero también Ilustración, Clasicismo y Romanticismo	Principalmente Ilustración	Mayor producción a inicios del siglo XX pero también otras épocas
Persigue un <i>Bildungsideal</i>	Ejemplo de la educación perfecta de un personaje	No tiene propósitos didácticos
Enfocado en el desarrollo vital, no en el éxito o fracaso del personaje	Enfocado en el éxito dentro de la sociedad	El éxito del personaje es la maduración

No obstante, a lo largo de mi investigación han aparecido otros términos que me gustaría aclarar brevemente en las siguientes líneas, ya que también resultan importantes en relación con los temas de la formación, el desarrollo y el aprendizaje: *Schulroman*, *Berufsroman* y *Künstlerroman*. Éstos son categorías que pueden caber en uno o varios de los subgéneros mencionados: novela de formación, iniciación o didáctica. Así, en vez de conformar un subgénero, el *Schulroman*, *Berufsroman* y *Künstlerroman* se refieren al escenario principal donde se desarrolla la novela o al tipo de personaje principal.

Como su nombre lo indica, el *Schulroman* (*die Schule* = escuela) se desarrollará en una escuela, internado o institución de educación; como ejemplos tenemos *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa (1962) o el mismo *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*. Estas dos bien pueden ser novelas de iniciación al igual que *El juguete rabioso* de Roberto Arlt, por ejemplo, pero la diferencia radica en que éste último no se desarrolla en una escuela. El *Berufsroman* (del alemán *der Beruf* = profesión, o *die Berufung* = vocación) puede tener las características de un *Erziehungsroman* o un *Entwicklungsroman* pero enfocado a la formación vocacional del personaje. Lo mismo ocurre con el *Künstlerroman* (de *der Künstler* = artista), que puede pertenecer a cualquiera de los tres tipos de novela siempre y cuando el personaje sea un artista o se encuentre en una formación para serlo. El ejemplo perfecto es James Joyce y su *The Portrait of the Artist as a Young Man*.

Estas tres subcategorías, por lo tanto, no son privativas sino una manera más específica de definir una novela y no tienen implicaciones en el modo de enunciación, la trama, el objetivo o el mensaje.

2.1 El rito de paso en *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*

Como expliqué en el capítulo anterior, dentro de una novela de iniciación o *Entwicklungsroman* es de vital importancia el proceso de iniciación que frecuentemente se relaciona con una prueba a la que se somete el protagonista para lograr la maduración (psicológica, sexual, social y física), así como la entrada al mundo de los adultos. Este proceso está presente en muchas sociedades y grupos: desde las tribus africanas hasta las sociedades secretas, pasando por los equipos deportivos y las instituciones de educación en las que se practican, por ejemplo, las novatadas.

En este capítulo retomaré las ideas de la sociología y etnología acerca de los ritos de iniciación y detallaré los aspectos de la novela *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* que se asemejan a dichos procesos; para ello recurriré a trabajos especializados en ritos de paso, sociedades tribales, así como sociedades secretas que hablen sobre procesos de iniciación.

Arnold van Gennep, autor de *Los ritos de paso*, una de las obras medulares sobre los ritos de iniciación, propuso agrupar una cierta cantidad de ceremonias y procesos bajo el concepto “rito de paso”, donde están incluidos los ritos de iniciación; su trabajo funciona más bien como un catálogo que explica, con ayuda de ejemplos, todas las prácticas que comparten ciertas características. De este modo, van Gennep habla no sólo de rituales iniciáticos en sociedades cerradas (tribus u órdenes religiosas), sino también en el embarazo y el parto, la entrada a la infancia, la adolescencia y la adultez, así como el matrimonio y los funerales. De esta manera pudo describir los ritos de paso en general como procesos a través de los que un individuo cambia de un estado a otro: “las

secuencias ceremoniales que acompañan el paso de una situación a otra y de un mundo (cósmico o social) a otro” (Gennep, 2008: 25). En un rito de paso, por lo tanto...

Se alcanza no sólo una nueva categoría y visión personal del mundo, sino que se concluye un proceso de descubrimientos y peripecias para ingresar a una nueva forma de vida. Por lo anterior, podemos pensar que los “ritos de paso” son procesos de aprendizaje, madurez, conocimiento, adopción o rechazo de una cultura, y etapas – muchas de ellas ineludibles – que atraviesa un individuo durante su vida (Bustamante, 2009: 92).

Asimismo, Gennep dividió estos ritos de paso en tres tipos: los de separación, representados por las despedidas o los funerales; los ritos de margen como el embarazo o las iniciaciones; y finalmente los de agregación, que tienen como ejemplo el matrimonio. Obviamente éstas no son categorías cerradas, sino que permiten la existencia de ritos que compartan características de más de una categoría.

Al estudiar en general los ritos de paso, Gennep también encontró que están generalmente compuestos por tres fases: preliminar, liminar y postliminar. En la primera etapa ocurre una separación de la vida que el individuo había tenido hasta entonces, en algunas sociedades tribales esto ocurre cuando el futuro iniciado es expulsado del poblado por algún tiempo para desligarlo de su vida anterior. En el caso de la fase liminar se trata de un estado de margen en el que la persona se encuentra en un umbral, ya no pertenece al orden anterior pero aún no forma parte del nuevo: “flota entre dos mundos” (Gennep, 2008: 35); en algunas sociedades se entiende esta etapa como una muerte simbólica o muerte iniciática (Mariel, 2004: 69-70), tras la cual el iniciado renace para formar parte de un nuevo orden; algunas veces esta fase está acompañada por un aleccionamiento en el que se instruye al futuro miembro en las

reglas y el funcionamiento del grupo al que pertenecerá. La etapa postliminar es, por último, la fase en la que el inexperto integrante es recibido en su nueva condición.

Como se puede ver, las etapas de los ritos son muy similares a las tres categorías que encontró Gennep; esto se debe a que los procesos en sí no son unidades completas, sino que se componen de otros ritos. Por ejemplo, en ciertas tribus australianas los jóvenes de entre diez y trece años son separados del grupo de las mujeres y los niños (etapa preliminar) y se les considera muertos (etapa liminar), luego se debilita su cuerpo para que se olviden de su vida infantil y se les enseña los códigos necesarios para las ceremonias (aleccionamiento), y finalmente, en una ceremonia religiosa, se les da la bienvenida al grupo de los adultos (etapa postliminar) (Gennep, 2008: 113). Otras veces, sin embargo, las prácticas pueden estar tan desarrolladas que por sí mismas constituyen un rito independiente (Gennep, 2008: 25); el mejor ejemplo de esto son los funerales.

Ya que un rito complejo puede estar formado por una serie de pequeños procesos rituales, se puede entonces hablar de un sistema ritual compuesto por protocolos cuyo sentido y objetivo dependen del sistema en general (Smith, 1989: 168). Un buen ejemplo es la novela *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, donde, como parte de las acciones encaminadas a una iniciación mayor (con sus tres fases esenciales), se desarrolla una serie de pequeños ritos y ceremonias más o menos dependientes de la iniciación principal. A continuación describiré dichos procesos relacionándolos con las prácticas rituales que aborda Gennep.

El rito principal que se encuentra en la novela y del que trata la totalidad del relato es uno que implica el paso de la infancia a la adolescencia. Al respecto cabe subrayar que, durante la infancia, el individuo es completamente dependiente de sus padres, carece de voz propia y no sufre las consecuencias de sus actos tanto como en la edad

adulta; además es una etapa donde la sexualidad permanece en un plano muy secundario. Por el otro lado, la adolescencia es una etapa de mayor responsabilidad e independencia, aunque aún no tanto como en la edad adulta; además, la adolescencia se caracteriza por ser un periodo de grandes cambios en el que se experimentan conflictos de identidad, así como el despertar de la sexualidad, lo que hace posible lograr una personalidad definida y equilibrada hacia el final de esta etapa.

Este rito principal comienza al inicio de la obra, cuando Törless se despide de sus padres en el internado y concluye al recogerlo su madre de nuevo en la estación de trenes. Este proceso tiene todas las fases descritas por Gennep: en primer lugar está el alejamiento de la sociedad, por ello Törless es enviado al instituto (separación de su vida infantil); allí será aleccionado sobre la vida de los adultos a través de clases, tareas y exámenes (margen entre la vida infantil y la adulta) para, al finalizar su educación y la preparación para los estudios posteriores o la vida profesional, poder integrarse a la vida de los adultos (agregación). Sin embargo, este rito permanece inconcluso, el joven no logra terminar los estudios en el internado y debe volver antes de tiempo a su vida familiar de dependencia de sus padres; a pesar de que parece existir una agregación, lo que realmente ocurre es un simple retorno al seno familiar, por lo que la ceremonia no es exitosa.

Al inicio del rito de paso la situación parece ir de acuerdo a lo esperado, pese a que Törless extraña a sus padres y busca contacto con ellos a través de cartas y visitas en días feriados. Posteriormente, el estudiante efectivamente se olvida de su vida anterior al involucrarse completamente en las actividades académicas (con un particular interés por las matemáticas y la filosofía de Kant, por ejemplo) y con sus compañeros, particularmente al sentirse atraído por los extraños comportamientos de Reiting y Beineberg; sin embargo, termina involucrado en muchas situaciones que lo llevan a

interrumpir su estancia en el internado y regresar al seno familiar, tal vez no para continuar con su vida anterior al instituto, sino para intentar replantearse su adolescencia de una manera diferente, pues sus experiencias en el internado no le permitirían continuar con su vida anterior plenamente.

En este sentido es importante señalar que la escuela no sólo es el territorio donde Törless se encuentra “alejado” de la sociedad y, particularmente, de los adultos de la alta burguesía, sino también un sitio de aprendizaje: tanto en el sentido puramente académico como en el social e incluso sexual; en el internado, los jóvenes aprenden a convivir y se generan jerarquías que emulan el mundo exterior de los adultos organizado también por estratos sociales y categorías. En *Homo Ludens*, Johan Huizinga se refiere a muchas de las actividades humanas como un juego, entre ellas los ritos, pues a través de ellos se “da satisfacción a ideales de expresión y convivencia. [El juego] tiene su lugar en la esfera que se cierna sobre los procesos biológicos de nutrición, procreación y protección” (Huizinga, 2000: 22). Es decir que el juego, y por lo tanto los ritos, tiene una función social orientada a la organización y creación de un grupo. Esto es muy claro en *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, ya que la perspectiva es que a partir de la estancia del personaje en una buena escuela, es decir, a través de un satisfactorio rito de paso a la edad adulta, el joven gozaría de una mejor posición en la sociedad durante su madurez; por otro lado, más allá de la perspectiva de los padres, los rituales de Beineberg y Reiting con Törless y Basini determinan la posición que cada uno ocupará dentro del internado.

En cuanto a su esencia lúdica, dentro del rito también es importante hablar de un lugar y un espacio apropiados para su realización: “se juega dentro de determinados límites de tiempo y espacio” (Huizinga, 2000: 23). De este modo podemos describir la escuela/institución de educación como un cronotopo de aprendizaje y desarrollo

personal y social, siendo el “Konvikt zu W.” un buen ejemplo. Entiéndase el cronotopo en la manera que lo hizo Bajtín, es decir, como una unidad de espacio y tiempo en la que ambos elementos son inseparable y que “sirve, en la novela, de punto de partida principal para el desarrollo de las ‘escenas’; mientras que otros acontecimientos ‘de enlace’, que se encuentran lejos del cronotopo, son presentados en forma de información y comunicación a secas” (Bajtín, 1989: 401). Así, mientras el internado es el espacio consagrado al aprendizaje y al paso entre la infancia y la adolescencia, también el desván será en un inicio el espacio consagrado para los rituales de los alumnos y cualquier asunto relacionado con dichos rituales deberá ser tratado o realizado en este espacio.

El espacio definido para los ritos en general y específicamente de sociedades secretas debe ser consagrado, lo cual, como veremos posteriormente, constituye una fase esencial en las ceremonias de muchos grupos, esto significa que a cada grupo le pertenece un recinto determinado para llevar a cabo sus ceremonias y, por lo tanto, al adentrarse en él se cruza un umbral entre lo profano y lo sagrado (Gennep, 2008: 45). También este umbral es para Bajtín un importante cronotopo, en el que se ven reflejados los encuentros (en ellos se reúnen los miembros de una sociedad), así como la “ruptura vital” (Bajtín, 1989: 199), el paso de un estado a otro, de lo profano a lo sagrado, lo que es claro si pensamos que Törless cambia de rango e ingresa al grupo cerrado después de todas esas ceremonias. En el caso de la novela se trata de un desván y un cuarto oculto con acceso restringido; al adentrarse en dichos espacios “sagrados” cambia completamente la atmósfera, dejando atrás lo profano y acercándose a lo mágico/sagrado; así, el narrador nos cuenta que Törless tiene la siguiente impresión en la buhardilla: “Dann war es auch möglich, dass von der hellen, täglichen Welt, die er

bisher allein gekannt hatte, ein Tor zu einer anderen, dumpfen, brandenden, leidenschaftlichen, nackten, vernichtenden führe“²¹ (Musil, 1960: 45).

Ahora bien, ya que en el internado existe una sociedad cerrada y, hasta cierto punto, independiente del exterior, son necesarias ciertas ceremonias que determinen la identidad, significado y rango de cada individuo dentro de ésta. De este modo, los nuevos integrantes de la sociedad deben someterse, al igual que los novicios en una sociedad secreta, a un rito de adición a través del que se les instruye y asigna un rol dentro del grupo. Dicho rito de adición o agregación está compuesto por varias ceremonias a través de las cuales Törless es puesto al tanto de las prácticas de sus compañeros y líderes del “clan” Reiting y Beineberg; asimismo, a través de esas ceremonias el iniciado tomará su lugar respecto a ambos líderes y respecto al sometido.

Cada uno de los rituales en los que participa Törless tiene un procedimiento especial, ya que ninguna ceremonia puede llevarse a cabo sin ciertas preparaciones y fuera de un lugar específico. Acerca de las etapas de los ritos en las sociedades secretas Pierre Mariel desglosa las ceremonias de iniciación entre los masones y distingue las siguientes fases: 1) Alejamiento de los profanos, 2) Consagración del *templum*, 3) muerte iniciática del neófito, 4) pruebas iniciáticas, 5) resurrección del neófito, 7) juramento, y 8) clausura (Cfr. Mariel, 2004: 77-88).

El conjunto de pruebas que Reiting y Beineberg hacen pasar a Basini y Törless lleva estas partes; sin embargo, las pruebas para Basini son completamente diferentes de las de Törless. La razón es que, en cierto sentido, Basini ya pertenece al grupo aunque no en un rango similar al de Reiting y Beineberg, pues su papel en esa sociedad es el del sometido y humillado; por el otro lado, Törless sí es neófito en el grupo y por ello debe

²¹ “También era posible que del mundo luminoso, sereno, que hasta entonces era el único que había conocido, se abriera una puerta que condujera a otro, sordo, quemante, vehemente, desnudo, anonadador” (Musil, 2005: 58).

atravesar los diferentes ritos iniciáticos necesarios para asumir el cargo que le está designado en una posición de poder sobre Basini aunque nunca con mayor autoridad que Reiting y Beineberg. Aunque Basini tuviera ya mayor antigüedad que Törless, no sería correcto para él tener que someterse a un integrante de menor estatus social. De este modo, el recién ingresado adopta el nivel intermedio entre Beineberg y Reiting, a quienes debe obedecer como dirigentes, y Basini, víctima no sólo de ellos tres sino más tarde también de toda la clase. Törless, joven ingenuo y sobreprotegido por su madre, ostenta sólo por poco tiempo el puesto cercano al liderazgo que le asignan Beineberg y Reiting, ya que todo ese ambiente de crueldad, vicios, perversión y sadomasoquismo es completamente nuevo para él, y la perturbación que esto le provoca dificulta en buena medida su proceso de iniciación en el mundo de los adultos y a fin de cuentas lo llevará a interrumpirlo.

Con la serie de ceremonias a las que Törless asiste va cambiando progresivamente su participación en las mismas. En el primer rito es sólo un espectador que apenas arriesga una pequeña intervención tras observar cómo éste se desarrolla; pero con las subsecuentes se siente más confiado y tiene una mayor injerencia en las prácticas, hasta el punto en que puede imitar a Beineberg y Reiting y dirigir por sí mismo las humillaciones hacia Basini y ser tan crudo como sus superiores, mas respaldándose siempre en su autoridad: “Dich platt da vor mir auf die Erde legen. Lach nicht! Ich befehle es dir wirklich! Hörst du? Wenn du nicht augenblicklich folgst, so wirst du sehen, was dir bevorsteht, wenn Reiting zurückkommt!”²² (Musil, 1960: 104).

Sin embargo, el recién iniciado no logra liberarse de la superioridad de Reiting y Beineberg sino en el momento en que abandona toda intención de seguir participando

²² “Vamos, tiéndete en seguida en el suelo. No te rías. Te lo mando de veras, ¿oyes? Si no obedeces inmediatamente ya verás lo que te espera cuando regrese Reiting” (Musil, 2005: 129).

en sus prácticas contra Basini y, al mismo tiempo, niega la “magia” de todos los ritos en los que se había visto envuelto:

’Ich weiss jetzt nichts von Rätseln. Alles geschieht: das ist die ganze Weisheit [...] nun, diese Weisheit braucht man wohl nicht erst weither zu holen’, schoss daher in ihm ein zorniges Gefühl der Überlegenheit empor und legte ihm harte Worte in den Mund. Für einen Augenblick verachtete er Reiting so sehr, dass er ihn am liebsten mit Füßen getreten hätte²³ (Musil, 1960: 124).

Al rebelarse contra sus superiores no sólo acaba de tajo su participación en los procesos rituales que lo harían parte de esa especie de sociedad secreta y le darían un rango de prestigio entre los alumnos del instituto, sino que además niega absolutamente la atmósfera “mágico-religiosa” que rodea el ritual. En “Aspectos de la organización de los mitos”, Pierre Smith habla sobre un pacto que rodea todos los rituales a través del cual los participantes se entregan ciegamente a las creencias, mitologías o elementos mágicos que supuestamente rodean los cultos; de esa forma, los individuos “creen, o deben creer, o cuando menos deben hacer como si creyesen” (Smith, 1989: 150) para que la simulación que comporta el rito tenga validez. No obstante, Törless, quien siempre tiene sus dudas y escrúpulos acerca de las prácticas de sus compañeros, se presenta ahora escéptico y desestima completamente todos los dogmas que en realidad Beineberg y Reiting tampoco creían ciegamente pero sí fingían creer; eso lo podemos ver en un diálogo entre Törless y Basini:

²³ “‘Ahora no sé nada de enigmas. Todo pasa; he aquí la suprema sabiduría [...] Pues no se necesita ir muy lejos para encontrar esa sabiduría’, surgió en él un airado sentimiento de superioridad que le amontonó duras palabras en la boca. Por un momento despreció tanto a Reiting que tuvo ganas de aplastarlo con los pies” (Musil, 2005: 153-154).

- Er [Beineberg] lässt mich auch grunzen wie ein Schwein und wiederholt mir in einem fort, ich habe etwas von diesem Tiere in mir. Aber nicht, als ob er mich schimpfen wollte; er wiederholt es mir ganz leise und freundlich, um es – wie er sagt – fest in meine Nerven einzudrücken. Denn er behauptet, dass möglicherweise eine meiner früheren Existenzen so gewesen sei und dass man sie hervorlocken müsse, um sie unschädlich zu machen.

- Und du glaubst ihm all das?

- Gott bewahre; ich meine, er selbst glaubt nicht daran (Musil, 1960: 102).²⁴

Dado que Törless demuestra hacia el final de la novela que en realidad no cree en los ritos que llevan a cabo y tampoco finge creer como los demás, se granjea la enemistad de sus otrora superiores y corre el riesgo de sufrir las mismas humillaciones que Basini.

Tanto los ritos como los juegos se basan en un sistema de reglas, y los ritos que atraviesan los alumnos del internado no son la excepción, incluso son un ejemplo de la categoría *ilinx* que Roger Caillois hace de los juegos²⁵: “surge del deseo o se realiza en un estado de embriaguez, lleva al éxito, al delirio y al trance [...]. Por tanto ... podría vincularse con el erotismo y las prácticas sexuales en cuanto a formas de juego entre parejas” (Seydel, 2005: 98). Las prácticas rituales en las que participan Reiting, Beineberg, Basini y Törless son también lúdicas, no en el sentido del juego infantil sino más bien por ser un universo cerrado basado en reglas establecidas que incluso llegan a

²⁴ “- También [Beineberg] me hace gruñir como un cerdo y no deja de repetirme que en mí hay algo de ese animal. Pero no lo dice por insultarme, me lo repite en voz muy baja y en tono muy amistoso, como para, según dice él, metérmelo en los nervios. Porque él sostiene que probablemente una de mis existencias anteriores haya sido la de un animal, que es menester expulsar de mí con alguna artimaña para neutralizar todos sus malos efectos.

- ¿Y tú le crees todo eso?

- ¡Dios me libre de tal cosa! Me parece que ni él mismo cree” (Musil, 2005: 127).

²⁵ Roger Caillois describió las cuatro categorías del juego (*agón, alea, mimikry* e *ilinx*) en su libro *Teoría del Juego* (Cfr. Seydel, 2005: 97-98).

ser perversas y van más allá de lo que los participantes pueden controlar. Al negar la autenticidad de las ceremonias, Törless comete el peor pecado en el ámbito lúdico: es un *Spielverderber*, un aguafiestas. Para Huizinga, el que se sustrae de las reglas del juego es aún más culpable que el que las rompe: el tramposo “hace como que juega y reconoce, al menos en apariencia, el círculo mágico del juego”, mas el aguafiestas, “al sustraerse al juego, revela la relatividad y fragilidad del mundo lúdico”, es decir, “les deshace su mundo” (Huizinga, 2000: 25). Por ello Törless, aún más que Basini, se siente amenazado por sus compañeros tras destruir la ilusión del juego. A pesar de que su decisión sea en cierto modo algo positivo por significar haber adquirido un determinado grado de independencia y madurez, ésta será, hacia el final de la novela, una de las razones que lo llevarán a preferir abandonar el internado y regresar al seno familiar.

Las presiones que ejercieron Beineberg y Reiting sobre Törless tras su separación del grupo, aunadas a la nostalgia que le producía pensar en el hogar y su dificultad para desenvolverse entre sus compañeros, lo obligaron a desertar del proceso de maduración iniciado en el internado. Las circunstancias lo llevarían además a integrarse nuevamente al mundo de los adultos pero no en el papel de uno de ellos sino como un adolescente socialmente reconocido dentro de la burguesía, mas aún requiere experiencias y madurez para convertirse en un adulto independiente frente a los demás miembros de la sociedad. A pesar de aún no poder asumir el rol de adulto independiente, ahora volverá al seno familiar con un mayor nivel de madurez por haberse dado cuenta de las dificultades que enfrentaría si hubiera seguido con los “juegos” de Beineberg y Reiting. De ese modo, el rito de paso quedó inconcluso, mas no por ello regresó el protagonista a su estado original: a lo largo de las ceremonias y pruebas, Törless sufrió un cambio tras

el cual se reintegró a su mundo anterior, pero en un estado de conciencia y madurez muy diferente al inicial.

Esa transformación en el protagonista nos lleva directamente al siguiente apartado, en el que discutiré los procesos sociales y psicológicos que llevan a la transformación de la identidad del personaje; para ello me basaré en diferentes teorizaciones referentes a diferentes aspectos que se conjugan en la construcción de la identidad.

2.2 El cambio de identidad del protagonista en *Die Verwirrungen des Zöglings*

Törless

Como ya planteé en los capítulos anteriores, en el mundo diegético de la novela de iniciación o *Entwicklungsroman* se encuentra el espacio perfecto para representar un cambio de identidad o, más bien, para un replanteamiento de la idea que uno tiene acerca de su propia identidad frente a sí mismo y frente a los demás, lo que generalmente lleva a una nueva postura para con los otros. Esto se debe ciertamente a que se trata de un personaje adolescente que atraviesa ciertos ritos de iniciación – característica de este tipo de novela –; sin embargo, el rito no sólo ocasiona un simple cambio de identidad, ya que son muchos los factores que permiten o favorecen dicha transformación. En este capítulo revisaré algunos de los factores que coadyuvan al devenir de identidad en el personaje de la novela de Robert Musil, pero antes tendré que dedicar algunas líneas a una definición de identidad que sea conveniente al análisis de *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*.

Cuando se habla de identidad, es necesario pensar siempre en personas o grupos en su relación con otros individuos o colectivos, jamás podremos concebirlos individualmente y de forma descontextualizada, y eso se descubre ya desde la etimología de la palabra “identidad”:

La palabra “identidad” se deriva del vocablo latín *identitas*, cuya raíz es el término *idem*, el cual significa “lo mismo”. En su acepción más básica, la identidad incluye asociaciones con, por una parte, los rasgos que caracterizan a los miembros de una colectividad frente a los otros que no pertenecen a la misma y, por otra, a la conciencia que un individuo tiene

de ser él mismo y, entonces, distinto a los demás. Entre lo mismo y lo otro se abre, así, el territorio material y simbólico de la identidad (McKee Irwin, 2008: 138).

Ya sea en la identidad de un grupo o de una persona, en esta definición encontramos que el elemento de la otredad siempre está presente y es indispensable no sólo para la generación de una identidad (individual, nacional, de género...) sino también para su comprensión. Dicho contraste entre dos individuos produce una comparación de sus características: mientras algunas les son comunes a ambos, otras le son propias sólo a uno de ellos; a través de la interacción con el otro se define la propia identidad en tanto única: “las condiciones que rigen la constitución de toda identidad son la afirmación de una diferencia” (Mouffe, 2006: 6).

Sin embargo, alrededor de un individuo (o grupo) existen muchos otros frente a los que se coloca continuamente en contraste, por lo que no podemos hablar de un ‘otro’ sino de ‘otros’ con quienes se da un “continuo mestizaje”²⁶ que no permitirá que la identidad permanezca como algo estático, sino como una categoría cambiante:

No sólo no hay identidades “naturales” u “originales” – dado que toda identidad es el resultado de un proceso de constitución – sino que ese proceso en sí debe considerarse como *un movimiento permanente de mestizaje*. De hecho, la identidad se constituye a partir de una multiplicidad de interacciones y esto no ocurre dentro de un espacio cuyos contornos podrían ser delimitados (Mouffe, 2006: 10. El subrayado es mío).

²⁶ Se entiende aquí mestizaje no en el sentido de la mezcla de razas que se dio por ejemplo en América Latina, sino simplemente en una amalgama que es el resultado de la interacción continua con otros individuos.

En *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* la identidad y, por lo tanto, los roles y actitudes, que asume el personaje en diferentes situaciones son cambiantes: la actitud infantil frente a sus padres contrasta con la postura meditabunda en la escena posterior en la que se encuentra en el cuarto de Bozena dando inicio a su despertar sexual; asimismo resaltan las actitudes sumisas, y posteriormente de compañerismo hacia Beineberg y Reiting en contraste con el dominio que, más adelante, se atreve a ejercer sobre Basini, así como el alejamiento repentino de Beineberg y Reiting hacia el final de la novela.

De este modo podemos hablar de una identidad dinámica e interdependiente con el medio, tanto en cuanto a otras personas como en relación a diferentes espacios. No obstante, la complejidad de la identidad no se limita al exterior, es decir a la relación con los demás, sino que también tiene en sí misma varios ejes: se puede hablar de identidad cultural, identidad nacional, identidad social, identidad racial, identidad sexual o identidad de género, dependiendo del grupo de características que se observen en una persona; todas las líneas confluyen necesariamente en el individuo y no se puede separar, por ejemplo, la identidad de género de la nacional o de la étnica: “...gender is not always constituted coherently or consistently in different historical contexts, and because gender intersects with racial, class, ethnic, sexual and regional modalities of discursively constituted identities”²⁷ (Butler, 1999: 4).

Siguiendo a Judith Butler, podemos aprovechar este punto para unir ambas ideas y observar la identidad no sólo como el punto donde confluyen múltiples elementos (raza, sexo, género, nacionalidad, edad, clase social, etcétera), sino también como una definición cambiante a lo largo del tiempo: cada uno de los elementos que la conforman

²⁷ “...el género no siempre está constituido de manera coherente o constante en diversos contextos históricos y porque el género está intersectado con las modalidades de identidad de raza, clase, etnicidad, sexualidad y región constituidas a partir del discurso.”

se ve afectado por la relación con los demás, así como por el entorno. De este modo podremos observar posteriormente como ejemplo las diferentes facetas identitarias que atraviesa el personaje Törless en *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*.

La identidad no es, por lo tanto, algo fijo sino más bien variable de acuerdo al tiempo, a los espacios y a los individuos con los que interactúa cada persona y, por ende, se puede hablar de identidades nómadas que están en una transformación continua, y esto se acelera cuando el individuo atraviesa, por ejemplo, un rito de paso o iniciación.

Regresando a los primeros elementos de nuestra definición de identidad, quisiera rescatar las ideas en cuanto a la diferencia y el contraste con el otro. A este respecto dice Chantal Mouffe que “una vez que se ha comprendido que toda identidad se establece por relación y que la condición de existencia de toda identidad es la afirmación de una diferencia de la determinación de algún ‘otro’, y que éste funciona como su ‘exterior’, es posible comprender el surgimiento del antagonismo” (2006: 6). Aquí presenciamos entonces la construcción de la identidad a partir de un discurso, y a partir de este discurso se crean esferas de poder que determinan la hegemonía de un discurso o identidad sobre otro. Tenemos ejemplos muy claros en nuestras sociedades occidentales como la imposición del hombre sobre la mujer, de los blancos sobre las personas de otros grupos raciales, o simplemente de los ricos sobre los pobres. Estas relaciones asimétricas de poder pueden tomar varias formas: Sandra Lorenzano rescata las ideas de Marta Lamas y Hortensia Moreno de la introducción al número 14 de la revista *Debate Feminista*; Sandra Lorenzano explica que el enfrentamiento con la otredad en el mundo Occidental ha tenido como consecuencia en algunos casos “desde la ceguera social hasta el genocidio, pasando por la evangelización, la expulsión, la asimilación, la medicalización, la discriminación, la esclavización, la reservación, en fin, todos esos

mecanismos que reflejan la incapacidad para aceptar y respetar” (Lorenzano, 2006: 394-395); varias de estas actitudes están presentes en los enfrentamientos de poder en *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, donde encontramos la expulsión, discriminación, esclavización e incluso la animalización de Basini, o la evangelización metafórica y la posterior reincorporación por las que pasó Törless para poder llegar a una posición privilegiada junto a Beineberg y Reiting dentro del grupo de poder.

Sin embargo, las consecuencias del establecimiento de un discurso hegemónico van más allá de la simple disgregación y separación de personas o grupos, puesto que estos alejamientos son, a fin de cuentas, generadores de experiencias y conocimiento: “Esas formas que empezaron siendo estrategias de sobrevivencia, terminaron siendo un ejemplo del estar dividido del exiliado que, sin duda, tiene una enorme carga de dolor; pero también tiene una dosis importantísima de aprendizaje” (Lorenzano, 2006: 398). Cabe recordar que todo rito de iniciación comienza necesariamente con un proceso de alejamiento, ya sea físico o metafórico. En la novela existen ambos tipos: un alejamiento físico es el alejamiento de Törless de su familia para llegar al internado, y un alejamiento metafórico es el rechazo que sufre primero el protagonista por su reciente ingreso al grupo y luego Basini por el crimen que cometió; si bien ambos procesos fueron bastante dolorosos, es innegable que hacia el final hubo un aprendizaje y, por lo tanto una redefinición de la identidad.

A continuación hablaré de los diferentes estadios identitarios que atraviesa el personaje Törless en la novela y describiré los elementos circundantes que lo llevan a atravesar un proceso de constitución de identidad.

En primera instancia, la familia tiene un papel muy importante en la constitución de la identidad para Törless, ya que son las personas que lo rodean y el ambiente en el

que se desenvuelve hasta su ingreso al internado. Aunque no se habla mucho de ese periodo en la novela, podemos afirmar que es una familia acomodada que disfrutaba de una buena posición en la Monarquía Austrohúngara, puesto que el padre se desempeñaba como consejero. Por esta situación, Törless gozó de una infancia sin preocupaciones en un ambiente burgués con una estrecha unión con sus padres quienes lo protegieron: “Es galt Abschied zu nehmen. Und es fiel ihr [seiner Mutter] schwer, ihr einziges Kind nun wieder auf so lange Zeit unter fremden Leuten lassen zu müssen, ohne Möglichkeit, selbst schützend über ihren Liebling zu wachen”²⁸ (Musil, 1960: 8). Sin embargo, su infancia se vio marcada por una incertidumbre en lo que concierne a su identidad de género. Esto nos cuenta el narrador sobre los recuerdos de Törless:

In seiner Haut, rings um den ganzen Körper herum, erwachte dabei ein Gefühl, das plötzlich zu einem Erinnerungsbild wurde. Als er klein war, – ja, ja, da war’s, – als er noch Kleidchen trug und noch nicht in die Schule ging, hatte er Zeiten, da in ihm eine ganz unaussprechliche Sehnsucht war, ein Mäderl zu sein. Und auch diese Sehnsucht saß nicht im Kopfe, – oh nein, – auch nicht im Herzen, – sie kitzelte im ganzen Körper und jagte rings unter der Haut umher. Ja es gab Augenblicke, wo er sich so lebhaft wie ein kleines Mädchen fühlte, daß er glaubte, er könne gar nicht anders sein. Denn er wußte damals nicht von der Bedeutung körperlicher Unterschiede, und er verstand es nicht, warum man ihm von allen Seiten sagte, er müsse nun wohl für immer ein Knabe bleiben. Und wenn man ihn fragte, warum er denn glaube, lieber ein Mäderl zu sein, so fühlte er, daß sich das gar nicht sagen lasse²⁹ (Musil, 1960: 86).

²⁸ “Era una despedida y le pesaba [a su madre] dejar otra vez a su único hijo durante tanto tiempo entre gentes extrañas y no tener siquiera la posibilidad de brindar ella misma su vigilante protección al hijo querido” (Musil, 2005: 10).

²⁹ “Por toda la piel se le deslizó una sensación que repentinamente se convirtió en la imagen de un recuerdo. Cuando era muy pequeño, sí, eso era, cuando todavía llevaba vestiditos y no acudía aún a la escuela, tenía momentos en los cuales experimentaba el inexpresable deseo de ser una nenita. Y tampoco aquel deseo se albergaba en la cabeza; oh, no, ni tampoco en el corazón. Le escocía todo el cuerpo y le recorría toda la piel. Sí, había momentos en que se sentía tan vívidamente una niña que él pensaba que no

Aquí vemos cómo el personaje no se siente satisfecho con su sexo ya que le resulta difícil construir a partir de él su identidad de género, pero la sociedad en la que está inmerso no le da la posibilidad de saber por qué estaba destinado a llevar ese rol de hombre y qué funciones se vería forzado a jugar en la sociedad cuando fuera adulto. Todo eso lo aprenderá, de una manera bastante agresiva, a lo largo de los meses que estará en el internado. Además, dentro del seno paterno, tiene muy poco contacto con otros muchachos de su edad o con otros grupos de la sociedad, y la falta de posibilidades para comparar las similitudes y diferencias con el “otro” es una de las razones por las que no le era posible llevar a cabo la reflexión acerca de su identidad como hombre.

El siguiente estadio en el devenir de la identidad de Törless inicia en el colegio, donde sufre un gran shock al pasar de un ambiente cuyas reglas, valores y funcionamiento le eran conocidos y en el que sabía de antemano su posición, a uno en el que se siente ajeno y donde no puede encontrar su papel frente a los demás:

Er fühlte sich gewissermaßen zwischen zwei Welten zerrissen: Einer solid bürgerlichen, in der schließlich doch alles geregelt und vernünftig zugeht, wie er es von zu Hause her gewohnt war, und einer abenteuerlichen, voll Dunkelheit, Geheimnis, Blut und ungeahnter Überraschungen. Die eine schien dann die andere auszuschließen³⁰
(Musil, 1960: 41).

podía ser de otra manera. Porque entonces nada sabía de lo que significaban las diferencias de sexo y no comprendía por qué todos le decían que debía seguir siendo un hombrecito. Y cuando le preguntaban por qué creía que era mejor ser una nena, se daba cuenta de que no podía explicarlo...” (Musil, 2005: 107-108).

³⁰ “En cierto modo se sentía desgarrado entre dos mundos: uno burgués, sólido, en el que todo estaba regulado y se desarrollaba razonablemente, como era el mundo de su hogar; y otro mundo fantástico, lleno de aventuras, tinieblas, misterios, sangre e impensadas sorpresas. Uno parecía excluir al otro” (Musil, 2005: 52).

En ese nuevo mundo debe granjearse su lugar a través de las nuevas realidades que descubre en sí mismo y que son la consecuencia de un nuevo espacio y nuevos “otros” frente a quienes se (re-)definirá su “yo”, su identidad. En ese proceso sufrirá cambios no sólo en el ámbito de lo social y cultural, sino también en el de identidad de género. De este modo se supone que el personaje pasará desde un estadio de inmadurez total (“Es schien damals, daß er überhaupt keinen Charakter habe“³¹ Musil, 1960: 13) hasta el punto de estar firmemente anclado en su nueva comunidad con una personalidad y rol específicos para poder egresar del internado como un ciudadano con valores que le permitan desarrollarse satisfactoriamente con los demás. Sin embargo, este proceso queda interrumpido por la conjunción de diferentes factores: por un lado inmadurez del personaje para manejar las situaciones nuevas y por el otro la tortura, crueldad e intriga en las que se ve envuelto:

Törless wußte um all dies, aber er verstand es nur bis zu einem gewissen Punkte. Er war einige Male sowohl Reiting als Beineberg auf ihren eigenwillen Wegen gefolgt. Das Ungewöhnliche daran hatte ihm ja gefallen. Und auch das liebte er, hernach in die Tageshelle zu treten, unter alle Kameraden, mitten in die Heiterkeit hinein, während er in sich, in seinen Augen und Ohren, noch die Erregung der Einsamkeit und die Halluzinationen der Dunkelheit zittern fühlte“³² (Musil, 1960: 40).

Una de las primeras experiencias que Törless tuvo fuera del hogar fueron sus primeros encuentros con mujeres, hacia quienes algunas veces siente atracción, otras

³¹ “Por lo demás, en esa época Törless no parecía tener ningún carácter” (Musil, 2005: 16).

³² “Törless conocía todo aquello, pero lo comprendía sólo hasta cierto punto. Algunas veces había seguido a Reiting y a Beineberg en sus caprichosas andanzas. Lo inusitado en ellas le había gustado. Y también le había gustado volver a la luz del día y a la alegría serena de todos sus camaradas, mientras tenía aún los ojos y los oídos excitados, temblorosos, por la soledad y las alucinaciones de las tinieblas” (Musil, 2005: 50).

repulsión y otras más indiferencia. Por ejemplo, en el pueblo con las muchachas a las que sus camaradas les gritan piropos o con la prostituta Bozena. Con las primeras, Törless se siente ajeno, quizá sea porque se acaba de despedir de sus padres o por su inmadurez como lo explica el narrador:

Törleß beteiligte sich nicht an dieser übermütigen, frühreifen Männlichkeit seiner Freunde.

Der Grund hierzu lag wohl teilweise in einer gewissen Schüchternheit in geschlechtlichen Sachen, wie sie fast allen einzigen Kindern eigentümlich ist, zum größeren Teile jedoch in der ihm besonderen Art der sinnlichen Veranlagung, welche verborgener, mächtiger und dunkler gefärbt war als die seiner Freunde und sich schwerer äußerte³³ (Musil, 1960: 17).

Bozena, por el otro lado, le provoca una gran repulsión a pesar de que sus visitas son recurrentes: “Božena erschien ihm als ein Geschöpf von ungeheuerlicher Niedrigkeit und sein Verhältnis zu ihr, die Empfindungen, die er dabei zu durchlaufen hatte, als ein grausamer Kultus der Selbstaufopferung”³⁴ (Musil, 1960: 30).

Esta variedad de posturas frente a las mujeres demuestra la gran confusión e inmadurez de Törless a la hora de enfrentarse con el sexo opuesto, lo cual a su vez manifiesta una identidad masculina aún no bien definida que él todavía requiere tiempo para poder devenir en una personalidad estable y madura.

³³ “Törless no participó en estas orgullosas, tempranas, manifestaciones de virilidad de sus amigos. La razón de ello estaba acaso en parte en cierta timidez frente a las cuestiones sexuales, como le ocurre a la mayor parte de los adolescentes; pero, sobre todo, en la naturaleza especialmente sensual de Törless que tenía colores más escondido, vigorosos y oscuros que los de sus camaradas y por lo tanto se manifestaban con mayor dificultad” (Musil, 2005: 21).

³⁴ “Bozena se le representaba como una creatura de tremenda vileza y las relaciones que mantenía con ella, las sensaciones que con ella había conocido, como un horrendo culto en el que él mismo era la víctima de la inmolación” (Musil, 2005: 37).

Es con esta misma personalidad débil con la que Törless entra al internado y se trata de integrar al grupo de sus camaradas. En un principio ingresa a este grupo como un total extraño alejado completamente de la esfera de poder, mas durante su acercamiento a Beineberg y Reiting comienza a aprender y entender las reglas de su nuevo entorno y toma el papel de un aprendiz que, si bien no pertenece todavía al grupo hegemónico, es más cercano a éste que a los individuos inferiores como Basini.

Al hablar de grupos de poder y hegemonía se hace necesario explicar la relación que esto tiene con la idea de masculinidad hegemónica, lo que se puede entender a partir de la siguiente afirmación de McKee Irwin:

El poder es fuerza y relación. Es una relación de fuerzas. Es *fuerza en relación con otras fuerzas*, energía actuante que recorre el campo social de un punto a otro. No es una forma (p.e. el Estado) sino que se expresa en toda relación; no puede ser entendido como simple represión, no sólo prohíbe sino que también incita, suscita, seduce, induce, facilita o dificulta, amplía o limita (McKee Irwin, 2008: 209. El subrayado es mío).

La dominación a través del poder es una de las características propias de la masculinidad hegemónica que se basa en el falocentrismo y que está presente en la mayoría de los sistemas sociales y comparte una posición privilegiada junto con otros elementos claramente identificables en la novela:

Alarde riguroso de la fortaleza física; capacidad de aguantar condiciones adversas (tanto físicas como sociales); agresividad; despreocupación por los riesgos y las consecuencias de las acciones; defensa meticulosa del honor propio; inseguridad; imponer (a veces violentamente) los deseos

propios a los demás, en particular a las mujeres; competitividad con otros hombres; afirmación de la superioridad; temor a la ternura y la vulnerabilidad; profundo desprecio hacia las mujeres, aliado con evitar la feminidad; represión absoluta de cualquier desvío de la heterosexualidad (Millington, 2007: 45).

Si revisamos estas características que Millington agrupa como “reglas del machismo”³⁵ encontramos en Beineberg y Reiting muchas de estas características, mientras que Törless las va adquiriendo a lo largo de la novela y Basini siempre quedará alejado de dichos rasgos. La agresividad, inconsciencia con respecto a los riesgos, la imposición de la voluntad propia, la competitividad y el deseo de superioridad del “grupo de poder” del internado (Beineberg, Reiting y posteriormente Törless) contrastan tajantemente con la feminización de Basini, que consiste, en primer plano, en la carencia de las características citadas por Millington, pero por otro lado también en el hecho de que él es el sujeto dominado. Basini, por no provenir de una clase social privilegiada como los demás alumnos del internado, se ve obligado a someterse a la dominación como único recurso contra la soledad y el aislamiento y, por lo tanto, no le resulta fácil alejarse de sus verdugos, que son ahora sus únicos compañeros. Esta dominación es ejercida de diferentes maneras: socialmente en forma de amenazas y cuando lo quieren entregar a los otros alumnos del internado para que lo castiguen; somática al ser conejillo de indias para todos los experimentos físicos y mentales; sexual porque Basini termina siendo un instrumento para la satisfacción y realización de los deseos sexuales de Reiting y Beineberg.

El proceso de feminización de Basini va de la mano con la masculinización de Törless, mientras uno cae en una situación de dominación, el otro se une al grupo del

³⁵ El autor entiende machismo como “masculinidad excesiva” (Millington, 2007: 45).

poder para acceder a la dominación y a las demás características del machismo. Esto tendrá un nuevo impacto en la conformación de la identidad del personaje ya que, al ejercer dominio sobre Basini, Törless pretende definirse frente a sí mismo y frente a los demás como un hombre que actúe de acuerdo con las expectativas de la sociedad, sin importar que lo haga a través de una efímera relación homoerótica con Basini. Recordemos aquí el pasaje en el que Basini se acuesta en la cama con Törless: podría decirse que Basini tiene aquí el rol activo porque es el que toma la iniciativa de seducir a Törless pero sometiéndose a él como lo hace con Beineberg y Reiting (*Cfr.* Musil, 1960: 106-107). Dentro de las características dadas por Millington respecto a la masculinidad hegemónica se encuentra la dominación tanto sobre mujeres como hombres y, a pesar de los momentos homoeróticos, Törless (al igual que Beineberg y Reiting) no pierde su identidad masculina porque es él quien ejerce la violencia y lleva el rol dominante frente a Basini y nunca es al revés.³⁶

En este punto hay dos conceptos que juegan un papel fundamental en el devenir de la identidad; por un lado, la adolescencia como la etapa en la que los jóvenes están en la búsqueda de una identidad propia y, por lo tanto, la atracción que tienen hacia lo prohibido que los lleva a experimentar situaciones fuera de lo regulado:

Al llegar a la adolescencia temprana los estereotipos de género se flexibilizan, pero muy poco tiempo después – en la adolescencia media y tardía –, vuelven a radicalizarse por la tremenda presión que ejercen los iguales durante la pubertad para que la persona se ajuste al rol de género

³⁶ “Los atributos que distinguen a los varones están sostenidos y reforzados por mandatos sociales que pasan a formar parte de su identidad. Expresan esa masculinidad dominante que es su referente, que no necesariamente pueden exhibir o ejercer en los diferentes ámbitos de su vida; por el contrario, su exhibición y ejercicio dependerá de los recursos que posean o hereden, del contexto social en el que vivan, de su sensibilidad y de la exitosa aprobación de las pruebas de iniciación que les permitan reconocerse y ser reconocidos como hombres” (Olavarría, 2006: 116).

que le ha sido asignado. La intolerancia de las y los adolescentes ante las transgresiones del rol de género tiene su origen en un proceso de intensificación del género característico de esta etapa evolutiva a partir del cual se ha de producir el proceso de reconstrucción de la identidad sexual que tuvo lugar, en su primera fase, durante la primera infancia (Espinosa Bayal, 2005: 5).

Estas situaciones, por el otro lado, pueden llegar a la conformación de identidades *queer*,³⁷ entendiendo este término como una forma que está más allá de lo sexualmente ortodoxo sexualmente. En este sentido, el personaje Törless rompe con la regulación heterosexual para acercarse a lo prohibido en un efímero encuentro homoerótico.

Al salir de la normatividad de la sexualidad reproductiva, Törless se acerca a la perversión como la entendía Freud, “donde perverso significa no patológico, sino más bien no heterosexual o normativamente heterosexual” (Lauretis, 1995: 36-37, citada en Seydel, 2005: 108). En *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Freud explica varios tipos de perversión, entre los cuales el sado-masoquismo³⁸ es el que más claramente podemos ver en *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* por los actos de sometimiento y humillación a los que Basini es sometido y en los que, de cierto modo existe un goce en lugar de placer.

³⁷ Este término, que originalmente tenía un significado peyorativo, se ha subvertido y “se ha empleado desde principios del siglo veinte para referirse también a la homosexualidad, o más bien a lo sexualmente heterodoxo en general [...] El vocablo inglés ‘queer’, cuya definición básica se traduce al español como ‘extraño’, ‘excéntrico’, ‘misterioso’, ‘sospechoso’ o, en su uso más común, ‘raro’” (McKee, 2008: 164) engloba las identidades de intersticio de las que habla Marta Lamas en su artículo “Usos, dificultades y posibilidades de la categoría ‘género’” (1991).

³⁸ “Die Neigung, dem Sexualobjekt Schmerz zuzufügen, und ihr Gegenstück, diese häufigste und bedeutsamste aller Perversionen, ist in ihren beiden Gestaltungen, der aktiven und der passiven, von v. Krafft-Ebing als Sadismus und Masochismus (passiv) benannt worden. Andere Autoren ziehen die engere Bezeichnung Algolagnie vor, welche die Lust am Schmerz, die Grausamkeit, betont, während bei den Namen, die v. Krafft-Ebing gewählt hat, die Lust an jeder Art von Demütigung und Unterwerfung in den Vordergrund gestellt wird“ (Freud, 1971: 67) [“La inclinación a causarle dolor al objeto sexual, así como su contraparte es la más frecuente e importante de todas las perversiones y v. Krafft-Ebing ha llamado sus dos formas, la activa y la pasiva, sadismo y masoquismo (pasivo). Otros autores prefieren el término algolagnia, el cual enfatiza tanto el placer causado por el dolor como la crueldad, mientras que el nombre de v. Krafft-Ebing acentúa el placer ocasionado por cualquier tipo de humillación y sometimiento”].

Sin embargo, cuando los adolescentes se involucran en situaciones como ésta pueden actuar de dos maneras: como lo dijo Espinosa, generalmente existe una censura por parte de la sociedad que los hace alejarse de dichos comportamientos o reprimirlos hasta una edad posterior; por otro lado también es posible que dejen la reprobación de lado y busquen ser auténticos desde un inicio. Dada la situación social al inicio del siglo XX, cuando lo sexualmente heterodoxo no tenía una aceptación tan amplia como la que existe en la actualidad, el camino más común era el primero; y así también Törless decide autocensurarse y alejarse de cualquier práctica homoerótica, así como de Beineberg, Reiting y del internado hacia el final de la novela.

Antes de alejarse del internado y estando ya inmerso en el grupo de poder conformados por estos últimos, Törless comienza a sentirse insatisfecho con la situación y busca respuestas en la filosofía (Kant) y las matemáticas (conceptos como el vacío y los números imaginarios). La búsqueda por comprender su entorno lo llevan a una serie de conflictos internos por los que, a fin de cuentas, decide abandonar el grupo de poder que compartía con Reiting y Beineberg; éstos, al sentir amenazados su poderío y reputación en el internado, vuelcan sus amenazas también hacia el protagonista, quien se siente acorralado y decide abandonar el instituto.

Al tomar esa decisión, Törless no sólo abandona el grupo de poder del internado sino que también reniega de muchas de las características del machismo que había adquirido. Su renuncia al poder y el regreso al mundo femenino (tanto en el sentido de retomar los valores tradicionales femeninos como la ternura y la comprensión como en el de regresar a la casa materna) quedan representadas metafóricamente con el final de la novela: mientras que al inicio el lector atestigua cómo ambos padres se despiden de su hijo en la estación de trenes cercana al internado, al final es sólo la madre quien lo recoge. Estos dos eventos, que constituyen un gran paréntesis dentro de la novela

(Reich-Reinick, 2003), muestran el fracaso del rito de iniciación en el que Törless debía dejar atrás su infancia – en la que permaneció en el ámbito de las mujeres dentro del hogar – para, a través de las diferentes experiencias y el aprendizaje en el internado, formarse como un hombre independiente que ya no necesitaría la protección de su madre; sin embargo, a pesar de que el rito queda inconcluso, es imposible que Törless pueda volver a casa y continuar con su vida como era antes de estar en el internado, ya que todas las experiencias extremas como las de haberse sentido atraído hacia el sadismo, la dominación y el poder de la humillación no transcurren sin dejar consecuencias en la psique del individuo.

Asimismo, esta última escena también es una muestra de la autocensura del personaje frente a sus experiencias *queer*, ya que prefiere callarlas e ignorarlas; asimismo, se sujeta firmemente a la protección materna aunque en realidad su vida tras regresar a la casa de sus padres no podrá ser igual:

So kam es, daß er still und nachdenklich auf den Abschied wartete.....

Seiner Mutter, die geglaubt hatte, einen überreizten und verwirrten jungen Menschen zu finden, fiel seine kühle Gelassenheit auf.

[...]

Törless erinnerte sich da, wie unvorstellbar ihm das Leben seiner Eltern gewesen war. Und er betrachtete verstohlen von der Seite seine Mutter.

«Was willst du, mein Kind?»

«Nichts, Mama, ich dachte nur eben etwas.»

Und er prüfte den leise parfümierten Geruch, der aus der Taille seiner Mutter aufstieg³⁹ (Musil, 1960: 140).

³⁹ Y así fue cómo al llegar el momento de la despedida se halló pensativo y sereno...

A la madre, que esperaba encontrar a un joven sobreexcitado y confundido, le sorprendió el frío abandono de su hijo.

[...]

Sin importar el término del rito de iniciación en *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, en esta novela hay un claro ejemplo de los cambios a los que está sometida la identidad de una persona dependiendo del entorno en el que se encuentre, así como de las personas con las que esté conviviendo, por lo que se puede concluir que la identidad es algo complejo donde incluyen muchos aspectos como la sociedad, el grupo étnico, la sexualidad, el género, entre otros, y que además está expuesta a cambios naturales que se dan a través del tiempo: “As a shifting and contextual phenomenon, gender does not denote a substantive being, but a relative point of convergence among cultural and historical specific sets of relations”⁴⁰ (Butler, 1999: 14).

Además, específicamente la adolescencia, edad en la que se encuentra el personaje, es un momento importante para la formación de una identidad (aunque ésta seguirá cambiando a lo largo de su vida ininterrumpidamente) y por eso es de gran importancia abordar el tema de la identidad en una novela de iniciación o *Entwicklungsroman*:

La adolescencia es quizá una de las etapas de la vida de los varones en que las encrucijadas se presentan con más fuerza, porque es el periodo de las pruebas iniciáticas que les permiten el paso a la adultez. Los mandatos de la masculinidad dominante/hegemónica comienzan a

Törless recordó cuán inconcebible le había parecido en casa de Bozena la vida de sus padres. Y entonces observó furtiva y oblicuamente a la madre.

- ¿Qué quieres, hijo?

- Nada mamá. Estaba pensando en algo.

Y Törless absorbió el aroma, ligeramente perfumado, que exhalaba el corpiño de la madre (Musil, 2006: 172-173) [En la versión en español se agrega “en casa de Bozena”].

⁴⁰ “Como un fenómeno conceptual y cambiante, el género no denota una cosa sustantiva sino un punto relativo de convergencia dentro de conjuntos de relaciones culturales e históricamente específicas” (traducción tomada de Millington, 2007: 10).

encarnar conscientemente y los impelen a probarse frente a ellos mismos y frente a los otros/as (Olavarría, 2006: 124).

3. Conclusiones

Tras analizar la novela *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* de Robert Musil desde diferentes puntos de vista y desde diferentes perspectivas llego a las siguientes conclusiones.

A pesar de que Musil no fue un miembro activo dentro de la *Wiener Moderne* o Modernidad Vienesa, su novela *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* contiene muchas de las características de la literatura de dicha época como son la decadencia y el presentimiento de un fin próximo, así como, en cierta medida, la ruptura de las reglas clásicas de la literatura. Esto último se aprecia con las dificultades que se tienen al momento de tratar de reducir la obra a un solo género; la teoría de los géneros literarios dice a ese respecto

...dass eine Gattung einereits nur dann diesen Namen verdient, wenn die ihr zugeordneten Texte in einer Vielzahl von Merkmalen übereinstimmen, dass aber andererseits das einzelne Werk nicht alle diese Merkmale aufweisen muss, um der Gattung zugerechnet werden zu können, sondern nur so viele, dass man seine Familienzugehörigkeit erkennt. Ein Werk kann auch an den Merkmalen mehrerer Gattungen partizipieren und deshalb wahlweise der einen oder der anderen bzw. beiden Gattungen zugeordnet werden⁴¹ (Wenzler, 2000: 170).

⁴¹ "Por un lado, un género obtiene su nombre sólo cuando los textos que se inscriben en él contienen varias de sus características; mas por el otro lado, algunos trabajos no mostrarán todas las características para ser incluidos en él, pero sí las suficientes para reconocer la pertenencia. Una obra también puede poseer características de varios géneros y por ello se le incluirá de manera opcional en uno, en el otro o incluso en ambos."

Si consideramos que los límites entre los subgéneros plantean una problemática similar a la que existe entre los géneros literarios, ello puede servirnos como base para discutir la pertenencia de *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* de Robert Musil al subgénero del *Entwicklungsroman* o novela de iniciación. Dicha discusión retoma, en primer lugar, la definición de la novela de iniciación para, posteriormente, observar cuáles elementos de ésta se encuentran presentes en la obra y cuáles no.

Como explicamos en el segundo capítulo, un *Entwicklungsroman* o una novela de iniciación es una narración larga centrada en el “yo” que puede contener rasgos autobiográficos; el personaje generalmente es un adolescente que atraviesa por un proceso de iniciación en que debe lograr dejar atrás su etapa infantil para formar parte del mundo de los adultos; el proceso de iniciación le ayudará entonces a desarrollar una personalidad independiente y con valores bien definidos, así como a hallar su verdadero rol dentro de la sociedad.

El primer elemento que, de acuerdo con la definición clásica de novela de iniciación, negaría la pertenencia de *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* a este subgénero se encuentra ya en la misma definición, pues en este subgénero es común esperar un resultado positivo del rito de paso, es decir que el objetivo de la novela de iniciación es mostrar cómo un adolescente supera las pruebas necesarias para entrar al mundo de los adultos, y se da por hecho que dicho proceso debe ser concluido. En el caso de la novela de Musil jamás vemos la conclusión del rito de iniciación, ya que el joven Törless interrumpe el proceso al decidir abandonar el internado a causa de las experiencias tan terribles que vivió en él, así como por las presiones de Beneberg y Reiting de darle el mismo trato que a Basini si no hacía lo que ellos querían. Tras abandonar el internado, el adolescente regresa a la protección de sus padres (especialmente de su madre quien lo recoge personalmente en el internado). Al basarme

en la idea de que esta novela tiene un desenlace diferente al establecido y esperado por la teoría del *Entwicklungsroman*, deberíamos entonces entender *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* como una *Anti*-novela de iniciación o *Anti-Entwicklungsroman*.

La partícula *anti* no se referiría en este caso completamente a la antinovela sartreana porque no niega la esencia de novela que posee la obra; *anti* está calificando aquí más bien todo el constructo *novela de iniciación* y hace hincapié en la subversión de algunas de las características que le son propias a este subgénero literario como la interrupción del rito de paso y la definición identitaria. En su época, posiblemente sí hubiera permanecido como una *anti*-novela de iniciación porque el objetivo no se cumplió; sin embargo, visto desde una perspectiva del siglo XXI, el fracaso del rito de iniciación no es sinónimo de un fracaso también en la búsqueda de identidad, ya que, a pesar de no superar todas las pruebas, el joven Törless tuvo un avance en lo que se refiere a la definición de su personalidad.

Además, si se observa más ampliamente la novela *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, saltan a la vista varias características que hablan a favor de su pertenencia al subgénero de novela de iniciación o *Entwicklungsroman*.

Dentro de las características del *Entwicklungsroman* que sí incluye la novela de Musil está el tipo de personaje principal, ya que el joven Törless es un personaje masculino en la pubertad que intenta atravesar el difícil proceso necesario para convertirse en un adulto. Por otro lado, el escenario también coincide con lo descrito por la teoría del *Entwicklungsroman*, puesto que la escuela, en este caso representado por el internado, es uno de los lugares típicos donde se desarrolla este tipo de novela y funciona como un cronotopo del cambio y el aprendizaje.

Los ritos de paso también son una característica fundamental en las novelas de iniciación; como vimos a lo largo de este trabajo, estos ritos cumplen la función primordial de, por un lado, coadyuvar a la inclusión del personaje Törless dentro del internado y, por el otro, a su transición desde la infancia hacia una etapa más avanzada y madura en su desarrollo. Si bien es cierto que el rito principal de la novela no concluye de manera satisfactoria, también es innegable su existencia, y la mera presencia de un rito de iniciación como elemento fundamental dentro de la trama de la novela ya es una razón válida para poder obtener el título de novela de iniciación.

Por si fuera poco, estos ritos juegan un papel fundamental en el devenir de la identidad del personaje; al principio de la novela, es decir al momento de ingresar al internado, vimos a un joven inocente y neófito en su relación con el mundo; durante el transcurso de la novela atestiguamos cómo el adolescente estuvo en conflicto con su identidad sexual y de género, y sufrió una serie de traumas que lo acosarán por varios años hasta que supere la adolescencia y se forme como un ser completo e independiente (*Cfr.* Musil, 1960: 111). Sin embargo, hacia el final de la novela el joven Törless da un paso muy importante hacia la madurez por una razón: la ingenuidad infantil que lo caracterizaba ha quedado ahora en segundo plano dejando lugar a una forma más integral de ver los acontecimientos y entender lo que sucede a su alrededor; por eso mismo es capaz de entender que lo que ha estado haciendo con Basini en compañía de Beineberg y Reiting va más allá de los valores que aprendió en casa, mas este alejamiento de los valores familiares tal vez se deba a que, a diferencia de lo que ocurre en otras novelas de iniciación, el personaje Törless no cuenta con un guía o mentor en el internado que lo asesore acerca de los valores y actitudes positivos y negativos (*Cfr.* Rogers, 2007: 46). La comprensión del mundo que logra Törless le permite más

adelante tomar la decisión de alejarse de sus camaradas y del internado, y esto denota la gran madurez adquirida durante sus meses en el instituto.

Esto nos lleva al siguiente punto a favor de entender esta novela como un *Entwicklungsroman*: el cambio identitario. Como se puso de manifiesto en el capítulo 2.2, un objetivo importante de la novela de iniciación es describir el devenir de identidad en el personaje; con la nueva personalidad del estudiante Törless más enfocada hacia la responsabilidad y madurez, podemos hablar claramente de un cambio en su identidad. Si bien no completó el rito de paso exitosamente y regresó al final de la novela al seno materno, no podemos ignorar este cambio identitario que, sin duda es mucho más importante que la exitosa superación de pruebas sociales, pues el objetivo fue alcanzado de cualquier manera.

Dado que son muchas más las características que la novela *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* de Robert Musil comparte con la definición de *Entwicklungsroman* o novela de iniciación de las que la alejan de ella, podemos concluir que sí se puede incluir esta obra dentro de dicho subgénero, ya que, como vimos más arriba en la cita de Peter Wenzler, no es necesario que absolutamente todos los rasgos de un género o subgénero estén presentes en una obra dada para que ésta pueda ser incluida en esta categoría.

Bibliografía

- Augé, Marc (2008). *Los no lugares. Espacios anónimos. Una antropología de la sobre modernidad*. Barcelona: Gedisa.
- Bahr, Hermann (1981a). "Colour music" en Wunberg, Gotthard y Johannes J. Braakenurg (ed.). *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam. P. 232-234.
- (1981b). "Das unrettbare Ich" en Wunberg, Gotthard y Johannes J. Braakenurg (ed.). *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam. P. 147-148.
- Bajtín, Mijail M. (1989). "Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela" en *Teoría y estética de la novela*. Trad. Vecente Cazcarra y Helena Kriuvova. Madrid: Taurus. P. 393-409.
- Barthes, Roland (1987). "La muerte del Autor" en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, p. 65-71.
- Beristáin, Helena (2000). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Burckhard, Max (1981). "Modern" en Wunberg, Gotthard y Johannes J. Braakenurg (ed.). *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam. P. 274-276.
- Bustamante Bermúdez, Gerardo (2009). *Rasgos autobiográficos en Rito de Iniciación de Rosario Castellanos*. Tesis de maestría del Posgrado en Letras Mexicanas: Facultad de Filosofía y Letras/Instituto de Investigaciones Filológicas.
- Butler, Judith (1999). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge: London.
- Cruz Revueltas, Juan Cristóbal (s/a). *Robert Musil y su tiempo. Estudio sobre la identidad moderna*. México: Claves.
- Dinklage, Karl (1960). "Musils Herkunft und Lebensgeschichte" en Dinklage, Karl (ed.). *Robert Musil. Leben, Werk, Wirkung*. Viena: Rowohlt. P. 187-264.

- Duden (2002). *Das Bedeutungswörterbuch*. Mannheim: Duden.
- Espinosa Bayal, Ma. Ángeles (2005). *Roles de género y modelos familiares*. Donostia-San Sebastián: SARE. Memorias del congreso, URL: http://www.sare-emakunde.com/media/anual/archivosAsociados/Espinosa.M_05_es.pdf (abril 2011).
- Eysturoy, Annie O. (1996). “Introducción” en *Dauthers of Self-Creation: The Contemporary Chicana Novel*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- Freud, Sigmund (1972). *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* en *Studienausgabe Bd. 5: Sexuelleben*. Fischer: Frankfurt am Main.
- Gennep, Arold van (2008). *Los ritos de paso*. Trad. Juan Aranzadi. Madrid: Alianza Editorial.
- Guiraud, Pierre (2008). *La Semiología*. Trad. María Teresa Poyrazian. México: Siglo XXI Editores.
- Haensch, Günther *et al.* (2000). *Langenscheidts Handwörterbuch Spanisch*. Barcelona: Oceano-Langenscheidt.
- Huizinga, Johan (2000). *Homo ludens*. Trad. Eugenio Imaz. Madrid: Alianza Editorial.
- Kanz, Christine (2001). “Literaturbewegungen um 1900” en *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag. P. 355-366.
- Kralink, Richard von (1981). “Was ist modern?” en Wunberg, Gotthard y Johannes J. Braakenurg (ed.). *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam. P. 197-198.
- Kutulas, Asteris (1983). “Die Utopie des Epos. Überwindung des entfremdeten Zeitalters. Versuch zu Georg Lúkacs ‘Theorie des Romans’“. <<http://s221292458.online.de/Sites/Theorie-des-Romans.php>> [Consulta: noviembre de 2009]
- Lamas, Marta (1995). “Usos, dificultades y posibilidades de la palabra ‘género’” en *La ventana. Revista de estudios de género*. Núm. 1. P. 10-61.

- Lorenzano, Sandra (2006). “De otredades y extranjerías” en *Identidades, Debate Feminista*. Año 7, Vol. 14. México: Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM. P. 392-400.
- Madrigal Devesa, Pedro (1987). *Robert Musil y la crisis del arte*. Madrid: Tecnos.
- Mariel, Pierre (2004): *Rituales e iniciaciones en las sociedades secretas*. Trad. José Matas Bohigas. Madrid: Espasa Calpe.
- McKee Irwin, Robert, Mónica Szurmuk (coord.) (2008). *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores.
- Millington, Mark (2007). “Introducción: Ficciones precarias” en *Hombres invisibles. La representación de la masculinidad en la ficción latinoamericana, 1920-1980*. Bogotá: FCE. P. 11-53.
- Minguez, José-Miguel (1982). *Musil*. Madrid: Barcanova.
- Mouffe, Chantal (2006) “Por una política de identidad nómada” en *Identidades, Debate Feminista*, Año 7, Vol. 14, pp. 3-14.
- Musil, Robert (1960). *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*. Hamburg: Rowolt, 1960.
- (2005). *Las tribulaciones del estudiante Törless*. Trad. Roberto Bixio. México: Ediciones Coyoacán.
- Nitschack, Horst (1996). “El héroe adolescente en las literaturas alemanas y latinoamericanas” en Dieter Rall, Marlene Rall (eds.), *Letras comunicantes. Estudios de literatura comparada*. México: UNAM. P. 117-150.
- Olavarría, José (2006). “Hombres e identidad de género: algunos elementos sobre los recursos de poder y violencia masculina” en Careaga, Gloria y Salvador Cruz Sierra (coord.). *Debates sobre masculinidades. Poder, desarrollo, políticas públicas y ciudadanía*. México: Programa Universitario de Estudios de Género - UNAM. P. 115-130.
- Pleticha, Heinrich (Ed.). (2001). *Dtv junior Literatur-Lexikon*. Berlin: dtv-Cornelsen.
- Ramos-Oliveira, Antonio (1964). *Historia social y política de Alemania*. México: Fondo de Cultura Económica. (Breviarios 71 Tomo 1).

- Reich-Reinick, Marcel (2003). "Robert Musil" y "La ruina de un gran narrador" en *Siete precursores. Escritores del siglo XX*. Trad. José Luis Gil Ariste. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores. P. 153-204.
- Rodrigues Flora, Luísa Maria (2005). "Bildungsroman" en Ceia, Carlos (coord.). *E-Dicionário de termos literários*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. <<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/B/bildungsroman.htm>> [Consulta: octubre de 2009]
- Rogers, Juliette M. (2007). "Chapter 2: Literary Contexts: Bildungsroman, Erziehungsroman, and Berufsroman" en *Career Stories: Belle Epoque Novels of Professional Development*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press. P. 43-78.
- Roth, Marie Luise (1960). "Robert Musil im Spiegel seines Werkes. Versuch einer inneren Biographie" en Rinklage, Karl (ed.). *Robert Musil. Leben, Werk, Wirkung*. Viena: Rowohlt. P. 13-48.
- Rothmann, Kurt. (1985). *Kleine Geschichte der deutschen Literatur*. Stuttgart: Reclam.
- Schnell, Ralf (2000). "Moderne, literarisch" en *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart*. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag. P. 345-347.
- Seffner, Fernando (2006). "Masculinidad, bisexualidad masculina y ejercicio de poder: tentativa de comprensión, modalidades de intervención" en Careaga, Gloria y Salvador Cruz Sierra (coord.). *Debates sobre masculinidades. Poder, desarrollo, políticas públicas y ciudadanía*. México: Programa Universitario de Estudios de Género - UNAM. P. 89-113.
- Seydel, Ute (2005). "Múltiples final/idad/es del juego: Cristina Pieri Rossi y Julio Cortázar" en Domenella, Ana Rosa, Luzelena Gutiérrez de Velasco y Graciela Martínez-Zalce (editoras). *Femenino / masculino en las literaturas de América. Escrituras en contraste*. México: UAM-Iztapalapa. P. 97-121.
- Smith, Pierre (1989). "Aspectos de la organización de los ritos" en Izard, Michel y Pierre Smith. *La función simbólica*. Trad. Adolfo García Martínez. Madrid: Ediciones Júcar (Serie Antropología). P. 147-179.

- Sprengel, Peter (1998). *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertswende*. München: Beck. Tomo 10.
- Ullrich, Wolfgang (2000). "Antimoderne" en Schnell, Ralf (ed.). *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart*. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag. P. 24-25.
- Wenzler, Peter (2000). "Literarische Gattung" en Schnell, Ralf (ed.). *Metzler Lexikon Kultur der Gegenwart*. Stuttgart/Weimar: Metzler Verlag. P. 169-170.
- Wunberg, Gotthard (1981). "Einleitung" en Wunberg, Gotthard y Johannes J. Braakenurg (ed.). *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart: Reclam. P. 11-79