



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
Colegio de Letras Modernas

LA ÉPICA EN LO MINÚSCULO: UN ENSAYO LITERARIO EN  
TORNO A *MICROCOSMI* DE CLAUDIO MAGRIS

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS  
MODERNAS  
(LETRAS ITALIANAS)

P R E S E N T A :

AMELIA MONTSERRAT HERNÁNDEZ GONZÁLEZ



DIRECTORA DE TESIS:  
LIC. MONTSERRAT MIRA MOSSO

Ciudad Universitaria, CDMX

2018



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.









M. Fuentes



## Agradecimientos

A la Vida, por serme siempre un sitio habitable; a todos aquellos que forman parte significativa de ella; a todos los lugares que también forman parte de mi camino vital; a los libros, paseos e instantes en que ha adquirido pleno sentido mi existencia; y a la mujer –quien desde muy joven cultivó el desvelo, la fuerza natural y la pasión– por renacer, en los momentos más oscuros, a través de aquella luz ambarina.

### **A mi familia:**

A mis abuelos, por ser los árboles mayores de la familia: a mi Abuelo por enseñarme con una de las formas más difíciles de la enseñanza, el ejemplo, aquello que muchos años después sabría que se llama *Persuasión*, es decir: "disfrutar la Vida más plena, en el presente, sin querer sacrificarla al pasado y mucho menos al futuro"; a mi Abuela por el amor con que siempre me recibe en su casa (sitio al que le debo mucha de la alegría con la que ahora vivo) y también por su amor en la cocina y por ser siempre una mujer profundamente apasionada.

A mis padres por amarme de la manera en que aman: para mi Papá por ser toda su vida un hombre muy trabajador para así ofrecernos siempre lo mejor a mis hermanas y a mí, por ser un hombre muy amoroso (de particular manera), por cuidarme siempre (hasta por procurar que nunca me falte el café en casa), por hacerme mis librerías, por recordarme siempre cuando compra libros (a él le debo en gran medida mi amor por los libros) y sobre todo, por creer en mí, de una u otra manera; a mi Mamá por amarme como lo hace, por ser la persona a la que más admiro, por ser mi compañera espiritual (en ésta y en otras vidas), por confiar siempre en mis sueños, por acompañarme en todas mis locuras y por enseñarme a leer. Gracias porque con ello pude ofrecerme en la Vida la posibilidad de "vivir otras tantas veces", así como todo apasionado lector puede permitirse.

A mi hermana Ale por ser mi cómplice de aventuras, por las risas que hemos compartido, por cuidarme, por estar siempre conmigo, por ofrecerme su casa, por la unión a la hora de molestar a nuestra madre (no habrá vínculo más leal que éste) por enseñarme muchas cosas... Gracias por todo lo que con tu vida me ofreces.

Para mi hermana Adriana, por los antiguos días en Navidad y también por eso a Dany, Kia y Ariadna.

Para Gala (Guadalupe) y para Sabina ( la niña que no llora porque es guapísima) por ser dos de las mujeres que más amo: a ustedes con nada menos que toda la fe en el porvenir humano, por la

alegría con que inundan mis días, por ofrecerme a diario una razón más para afirmar la legitimidad de la Existencia.

Para mis tíos (incluido está Toby) y para mis primos por haber contribuido de una manera muy valiosa a hacer de mi infancia un sitio muy feliz; y a mi "príncipe Madiba", Carmelo, Dominga y todos los amigos de suave lomito que ya no están conmigo físicamente, pero que en cada uno de mis días todavía me acompañan.

### **A mis compañeros de vida:**

A Fátima, *ágape*, por ser mi " tovarichenka" más antigua de viaje, por la juventud que hemos compartido, por la vejez de la que hemos especulado, por los libros, por el XIX ruso, las terrazas de café, los martes; pero sobre todo, gracias por el amor y la paciencia para ir "nombrando juntas las cosas en este mundo". Gracias por ayudarme a pintar "La bóveda". Te quiero profundamente, y te admiro, Tovarichenka.

A Flora, por creer en mí de todas las formas en que uno puede confiar en alguien, por tus consejos, regaños, por estar siempre presente a pesar de la lejanía, por ser mi Madre Salvaje.

A Scherezada, por las caminatas ciudadinas que nos hemos ofrecido, por creerme y por confiarme, por los cafés "capuchinitos". Por amar conmigo las palabras.

A Talia, por tu paciencia, por ser una persona que se esfuerza en mejorarse a sí misma cada día, por enseñarme muchas cosas, por compartir el sentido del humor (mula) y por abrir tu corazón siempre conmigo. Gracias por todas las veces que has recorrido la ciudad sólo para venir a verme, por las pláticas maravillosas que hemos tenido, ya fuera en la Facultad como en los jardines de la casa Frissac (mi futura casa, no lo olvides)

A Nelly por ser tan estupenda lectora, por ayudarme siempre en mis proyectos mal planeados jaja, por aventarte conmigo a mis locuras, por la confianza con que me abres tu vida, por tus trazos (literalmente), por el azul en que ambas nos perdemos en el silencio más fecundo, por ser lo mejor y más valioso de haber ido a Catalán. Con gratitud especial por ayudarme a pintar "El café San Marcos". Te quiero y admiro mucho. Y gracias por soportar que sea un perico.

A Pablo por el camino espiritual que hemos compartido, por los paseos y por la ternura y dedicación que le pones a nuestro vínculo. Por las canciones que juntos hemos entonado. Gracias por acompañarme tan amorosamente a lo largo de este proceso de escritura. Te quiero muy

profundamente, Cigala de mi corazón (ya desde otras vidas te quería muy profundamente) Te abrazo como un "chuave lomito" que soy.

Gracias, Kely por ayudarme a pintar "El jardín público", pero sobre todo, gracias por la amistad que me has brindado, por tu generosidad, por los cafés que hemos compartido (en el Chairó café) y por tu confianza. Te quiero, Kely y admiro mucho la fortaleza con que tomas día a día tu propia vida.

A Lily, por tu alegría y por tu confianza, por ser quien eres sin pretender otra cosa. Gracias, amiga.

A Andrea por la profundidad marina de su alma, por su eterna danza, por su andar ligero por el mundo y con ello enseñarme que no es bueno ir cargando tanta vida en los hombros. Por los cafés, Andrea, también por ello muchísimas gracias.

A Rena por ser una gran amiga, por formar parte tan significativa de mi vida, por escucharme, por confiar en mí, por las muchas veces que nos hemos reído (sí, dice). Por ser la mujer que es y por ser siempre amorosa conmigo.

A mi querido Pepe, por mantenerse siempre al tanto de este proceso.

A Iliana por su ternura, su comprensión, su apoyo siempre. Te quiero mucho, muchacha.

A Diego, joven Werther, por los desvelos de pláticas profundas en los que muchas veces me ayudaste a trazar este trabajo y por "bogar en la obscuridad" a pesar de que lo creías una tontería (jaja)

Con gratitud para Joyce por recordarme que somos mujeres "en perpetua controversia con el mundo" y por dejarme ir creciendo junto con ella. Con mucho cariño por esta amistad "bergmaniana" que nos estamos ofreciendo.

Con gratitud y cariño para Luis porque me ayudó incondicionalmente durante este proceso.

Con cariño y gratitud también para el otro Luis, "Capitán Salgari" por los cafés, pláticas extraordinarias y la motivación durante todo este proceso.

Con gratitud también (sí, a pesar de todo) para Ale, de Trieste, por la ayuda que, antes de enloquecer, me brindó.

Para Jorge (Quaglia de mi corazón) por lo mucho que compartimos en la carrera y por lo mucho que también compartimos después, por recibirme con amor, y dulces, en tu oficina.

Alex, también a ti con gratitud te recuerdo por leerme, por la confianza que tuviste conmigo para ser como realmente eres.

Y para el otro Diego (padre Nazario) por el interés en este proyecto y, sobre todo, por los cafés en Tlalpan.

Y a todos aquellos amigos a los que, tal vez por cuestiones de la vida o por nuestra poca constancia, fui perdiendo de vista poco a poco, pero que me enseñaron en su momento el profundo valor de la amistad... Y a Nydia "que ya no está, pero estará siempre". Gracias.

También a: B. por las cartas de juventud en las que ya se escondía mucho de mi amor a las palabras; Martín, por el Mar que también se esconde en tu nombre y por haber sido siempre, durante los años que compartimos la vida, un hombre generoso. Por todo el amor que nos ofrecimos mutuamente y por haberme acompañado en aquella época de la vida, gracias a ti y a tu familia.

Y a Karla, por el pasado, por los no pocos milagros que en esta Vida compartimos y por "el porvenir que nunca cesa": "¡Que muy solo te encuentras en el hermoso mundo, amado mío, siempre me aseguras! Mas no sabes..."

También especial reconocimiento merecen las personas que se suman a mis paseos cotidianos y que han hecho que mi manera de percibir el arte del caminar sea tan rica y profunda: señor César, señor Hugo y su esposa Blanquita, Don Toño de los dulces, Noé, mis vagabundos de confianza tlalpenses y todos aquellos, de todos lados, que siempre con una sonrisa y sus mejores deseos acompañan mis paseos walserianos cotidianos.

### **A mis alumnos:**

A todos y cada uno de ellos –desde los más pequeños Uriel y Pau hasta el más "viejo" Isaac pasando por todos y cada uno de los chicos del ICTE– por enseñarme siempre tantas cosas, por acompañarme en el camino mientras este trabajo se gestaba, por su paciencia, por el brillo que todos ustedes llevan en el rostro.

### **A mis maestros:**

A la primera gran maestra de la que yo llevo memoria, Liliana, por la *saudade* de tus ojos, por el amor con que hacías tu trabajo, por ser también mi amiga, por haberme regalado aquello que toda la vida te agradeceré: la posibilidad de habitar mi imagen...

A la maestra Angélica por decirme que escribiera.

A la maestra Karla Flores no sólo por ser estupenda y crítica revisora de este proyecto, sino también por alegrarme cuando tomé clase con ella y por hacerme ver que hay otras formas, siempre amorosas y apasionadas, de enseñarle a las personas. Con gratitud, admiración y un muy profundo cariño, querida Karla.

Con especial agradecimiento para la maestra Raffaella De Antonellis por revisar con paciencia y empeño este proyecto y con gratitud también a Adriana Tovar, quien con infinita generosidad me ayudó a lo largo de todo este proyecto. Muchísimas gracias por la generosidad de su tiempo.

Con gratitud para el Dr. Fabrizio Cossalter, por la ayuda que me brindó en su momento al compartirme algunas de las lecturas que conforman este proyecto.

Para Sabina Longhitano por haberme acompañado durante toda la carrera. Gracias, Sabina por todo lo que has hecho por mí (que no ha sido poco) y por haber confiado en el primer proyecto de Consolo y por también confiar en éste.

Para Leoni por las profundas clases de poesía que me dieron más de cuanto yo podría agradecerte, por acogerme en el ICTE, por confiar en mí y sobre todo, gracias por las tardes que compartimos y por todo aquello que me enseñaste en ellas. Gracias por haberme ayudado cuando yo más lo necesité en la vida.

Para mi querida Pilar, no sólo por ayudarme a revisar esta tesis, sino por la alegría que nos daba en cada una de sus clases de italiano. Gracias por la paciencia que me tenías en italiano; gracias por ser también mi amiga, por cantar siempre en la vida, a pesar de las dificultades que ésta te ha mostrado. Gracias, Pilar. Te quiero y admiro profundamente.

A mi amigo, maestro (más allá de las aulas) y cómplice Alberto. Gracias por lo mucho que nos diste en tus clases, por confiar en mí para ser tu adjunta, por confiar en mí para ser tu amiga. Gracias por todo lo que me ofreciste en tu breve, pero siempre apasionada, vida. Gracias por apoyarme para articular esta tesis, por apoyar mi decisión, por ser paciente conmigo siempre y por hacer fecundas nuestras diferencias. Que donde estés, tengas respuestas; que donde ahora elijas habitar, sea un sitio en que la serenidad y el ímpetu permitan que, armónicamente, alcances la plenitud hacia la que siempre tendió tu alma. Te quiero para siempre, mi amigo.

### **A los cafés y a las personas que les otorgan significado:**

Porque "lo prometido es deuda" les agradezco por estar siempre al tanto de este proceso, por ofrecerme un espacio cálido en el que se redactó todo este proyecto, por ser también mis amigos:

para el señor Jaime, por el primer café para leer a solas; para Gabriel de *La selva* por tu amabilidad, tu amistad, tu estupenda memoria y para Josué por tu ternura y por tu interés en este proyecto; para los chicos del café Borola, Miguel y Fernando, por su paciencia siempre; para Alex y los miembros de la *Casa de Juan* por acompañarme en esto; para Gaby, Fer y todas las mujeres amorosas de *Katsina* por ser mis amigas, por su confianza, por preguntarme siempre por este trabajo, por apoyarme a terminarlo; gracias también a los chicos del *Beneficio* por su generosidad; para Giovanni por acompañarme, de una u otra manera, en este proyecto y por ofrecerme tu café, *Ipatlán*, como un sitio especial para mi escritura; para Luis Luna por hacerme reír tanto y para Jessica Arias por estar tan al tanto de mi tesis. Recuerdo, con mucho amor, los meses que me ofrecieron un lugar para escribir durante horas, las pláticas que tuvimos, la alegría con que me abrieron su espacio.

Agradezco también a las cálidas personas del café *Gradios*, quienes siempre han sido amorosas y atentas en medio de todo este proceso.

También con gratitud y muchísimo cariño para todos los chicos del café del Fondo (incluido mi querido Víctor, que siempre se deja sonsacar con mis locuras), por también ayudarme a buscar muchos de los libros que conforman esta tesis. Con especial gratitud para Alejandro Vences, por abrirme algo tan valioso de su alma, por las eternas pláticas en tu cuarto de pintor, por los paseos, por cambiar el alcohol por el café (¡sólo él sabe cuánto debió costarle!) y por los días extraordinarios de aquella época de nuestras vidas.

Finalmente un especial agradecimiento para Montserrat Mira, asesora de esta tesis. Con gratitud no sólo por contribuir de manera tan valiosa en la lectura y crítica de esta tesis, sino por ser una mujer siempre generosa, paciente y apasionada. Gracias, Montse, por aventurarte conmigo en esto y gracias por todo el apoyo que me brindaste en la articulación de este proyecto.

[...] Un grave espíritu surge al interior de lo diverso.  
Y tan simples y sagradas son las imágenes  
que uno teme describirlas.  
Los Celestes, empero, siempre benignos,  
tienen todo a la vez, como quien es rico, virtud y felicidad.  
Es válido que el hombre los imite.  
¿Es lícito, si la vida es puro cansancio, que un hombre se asome a mirar y  
diga: así quiero ser también?  
Sí. Hasta que la gentileza, pura, se conserve en su corazón,  
el hombre no se mide infelizmente con la divinidad.  
¿Es desconocido Dios?  
¿Es manifiesto como el cielo? Esto creo, más bien.  
Del hombre es la medida.  
Colmado de méritos, pero poéticamente, reside el hombre sobre esta tierra.  
Pero la sombra de la noche con las estrellas no es más pura,  
si me es dado decirlo, que el hombre, que imagen de la divinidad es  
llamado.

Fragmento de "En el amable azul", Hölderlin, traducción de José  
Manuel Recillas



## Índice

Preámbulo p. 9

1. Algunas consideraciones teórico-críticas en torno al "gran estilo de la épica". Georg Lukács. Epopeya y novela: El círculo metafísico y la época sin dioses

1.1 La noción de *épica* concebida en el análisis de las formas literarias de *Teoría de la novela* p.23

1.2 La forma de la epopeya como una tendencia del alma hacia las totalidades conclusas p. 25

1.3 La forma de la novela como una tendencia nostálgica y utópica del alma en busca de las totalidades conclusas p. 31

2. Claudio Magris: Disgregación de la totalidad, "gran estilo", Nueva Épica de la Inocencia y nostalgia irónica

2.1 Nociones fundamentales para la articulación del sentido p. 46

2.2 Disgregación de la totalidad: Contextualización histórica p. 50

2.3 Hugo von Hofmannsthal p. 57

2.4 Joseph Roth p. 67

2.5 Robert Musil p. 75

2.6 Elementos esenciales de la "Nueva Épica de la Inocencia" y de la "nostalgia irónica" p. 90

3. Análisis de *Microcosmi* de Claudio Magris como posibilidad dialógica con el gran estilo de la épica

3.1 *Microcosmi* como posibilidad dialógica con la épica a través de la nostalgia irónica p. 108

3.2 Contraposición héroe íntegro y héroe disgregado p. 134

3.3 Contraposición tiempo lineal y tiempo mítico p. 157

3.4 Contraposición viaje y paseo p.177

3.5 Motivaciones del tentativo autobiográfico en *Microcosmi* y la escritura como tentativo para recomponer la propia unidad p. 198

4. Conclusiones: "Habita el hombre poéticamente sobre la tierra" p. 206

5. Apéndice: "Claudio Magris, *Microcosmi*", un ensayo de Alfonso Berardinelli p. 211

Bibliografía p. 217



## Preámbulo

### I

El primer acercamiento que tuve a la obra de Claudio Magris fue a través de un ensayo. Éste se titulaba "La libertad según Dostoievski".<sup>1</sup> Recuerdo que dicho ensayo me interesó no tanto por lo que mi lectura de la obra de Dostoievski compartía con él, sino por cuánto difería de éste. De inmediato Claudio Magris llamó mi atención. El escritor nacido en Trieste, aquella tarde me había ofrecido una de las posibilidades más grandes que un autor puede ofrecernos: la posibilidad de confrontarnos a nosotros mismos con nuestras propias ideas. Ya decía Kafka que la verdadera literatura no es aquella que simplemente nos hace felices, sino aquella que quiebra irremediablemente "el mar helado dentro de nosotros mismos"; aquella que nos hace sentirnos "desterrados a las junglas más remotas"; ésa que "nos obliga a despertarnos como un mazazo en el cráneo".<sup>2</sup>

Conforme fui leyendo la obra de Magris –comenzando por la parte ensayística y después acercándome también a la pieza teatral *La exposición*– fui hallando puntos que me resultaban interesantes: el particular estilo, la versatilidad, los principales intereses abordados desde ángulos de visión distintos (como si de esta forma buscara explorar al máximo una sola idea). Sin embargo, no fue sino hasta que leí *Danubio* y *Microcosmos* que las dudas comenzaron a suscitarse. Estos dos libros –si bien tratan de cuestiones, aparentemente, muy distintas– me interesaron por la similitud que encontraba en ellos. Sentía que uno era la contraparte del otro. Notaba, además, que en estas dos obras existía una constante –a veces hasta obsesiva– repetición de temas; pero, lo más interesante, es que dicha repetición no tenía lugar solamente al interior de cada uno de estos dos libros, sino que la repetición se hallaba también al exterior de estos, pues en ellos confluía una constante alusión a temas ya esbozados en otras obras: en *Danubio*, me percataba, tenía lugar aquello que ya en otros ensayos había sido explorado, como por ejemplo: el tema de la frontera, el tema de la *Mitteleuropa*, la guerra, el mito habsbúrguico, el tema de la "imposibilidad" del lenguaje, entre otros; y en *Microcosmos* –libro que desde el principio me atrajo con mayor fervor debido al tono más personal y, si cabe, más “íntimo” de la escritura– el autor volvía sobre el tema de la memoria, sobre el tema de la escritura como forma de salvar del olvido la propia vida (y tal vez más importante aún, para Magris, la vida de los otros), la importancia de los lugares vistos

---

<sup>1</sup> Claudio Magris, "La libertad según Dostoievski" en *El tallo entre las piedras*, selección y traducción de María Teresa Meneses, Cal y arena, México, 2007, p. 280.

<sup>2</sup> Cfr. Franz Kafka en Alberto Manguel, *Una historia de la lectura*, Alianza, Madrid, 2001, p. 138.

también como textos, el diálogo con los otros —a pesar de las diferencias—, la relevancia de plantearnos la pregunta del sitio que ocupa el Hombre actualmente dentro de la historia, entre otras tantas ideas. Sentía que tanto *Danubio* como *Microcosmos* eran los dos libros en los que el autor buscaba reunir todo aquello que en otros textos apenas iba trazando; era como si estos dos textos le sirvieran a Magris como "fuerzas centrípetas" que atraían hacia sí, con la finalidad de darle orden, la serie de ideas que pululaban a lo largo de toda su obra.<sup>3</sup> Sin embargo, consideraba que en *Microcosmos* era todavía más evidente el afán por volver continuamente sobre estos temas.

Pero, ¿realmente eran así las cosas? ¿eran estas dos obras eso que los críticos suelen llamar "textos especulares"? y lo más importante: si fuera cierto, ¿qué sentido tendría hacerlo? Decidí, a partir de ese momento, concluir la lectura de la obra completa de Claudio Magris, esperando de esta manera poder aclarar las dudas que tanto *Danubio* como *Microcosmos* me habían suscitado. No imaginaba entonces que el haber notado la repetición en la obra, no era sino el principio del viaje que había iniciado aquella tarde al leer el ensayo sobre Dostoievski.

Continuar con la lectura de la obra del escritor triestino implicaba no solamente centrarme en sus propios libros, sino también dialogar de continuo con otros autores y con otras tradiciones literarias: pasaba de Magris a Hofmannsthal y de éste a Tolstói, para volver a Canetti y después ir hasta Borges, no sin antes haber leído a Sábato. Magris desplegaba continuamente, ante los ojos del lector, una serie de lecturas que formaban parte no sólo de su trayectoria como intelectual, sino de su propio camino de vida. Para Claudio Magris, el diálogo constante con otros autores va más allá de una evidente muestra de erudición: para él, tanto los libros como los autores, forman parte

---

<sup>3</sup> Por aquel entonces, siguiendo "el hilo de Ariadna", hallé cinco temáticas principales: el agua, el tiempo, la escritura, el viaje y la historia. Si bien podría resultar interesante analizar detenidamente cada una de éstas, no es tema de esta tesis hacerlo. Mencionar estos cinco temas esclarece algunas cuestiones acerca de la repetición en la obra del autor; sin embargo, mi interés radica —más allá que en precisar en cada uno— en observar el *porqué* de dichas alusiones. Como veremos a lo largo de esta tesis, el tema de la repetición (al menos el que a mí me interesa) apunta a otros terrenos. Si al lector le interesa profundizar en "los temas de Magris" puede consultar, a modo de sugerencia, en los siguientes ejemplos: el agua es uno de los temas que con mayor insistencia aparece a lo largo de toda la obra de Magris; sin embargo, baste por el momento y a manera de ejemplo, **el agua** que aparece como metáfora principal en el relato "Il Conde" ["El conde"] (1993) y, desde luego, el agua que es el hilo conductor, literalmente, a lo largo de la novela más emblemática del autor, es decir, *Danubio* (1986); **el viaje** será el tema primordial de los ensayos agrupados en la antología *L'infinito viaggiare* [*El infinito viajar*] (2005). Otro tipo de viaje, mítico, tendrá lugar en *Lei dunque capirà* [*Así que Usted comprenderá*] (2006); una reflexión acerca del **tiempo** fungirá como tema en el breve relato "Essere già stati" ["Ya haber sido"] (2005) y no podemos olvidar al tiempo, aquí entendido como persuasión de la vida, que se vuelve el eje sobre el cual gira la trama de *Un'altro mare* [*Otro mar*] (1991); **la escritura**, otra de las grandes obsesiones de Magris, puede verse como tema principal en algunos ensayos de *Dietro le parole* (1978): como por ejemplo, en el ensayo homónimo o en el ensayo "L'inesauribile catasto del frammentario"; finalmente, **la historia** aparecerá en *Utopia e disincanto* [*Utopía y desencanto*] (1999), *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna* [*El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna*] (1963) y también en *La storia non è finita* [*La historia no ha terminado*] (2006)

significativa de la vida y ésta no puede ser concebida sin aquellos. Más allá de hablar directamente sobre su propia vida –en realidad muy pocas veces lo hace de forma directa– Magris continuamente hace referencia a algún momento vital a partir de un libro o de un autor. Pero, no es que la obra o el personaje sean meros pretextos, en realidad el movimiento que hace Magris es de índole muy distinta: lo que busca es evocar –a partir de un motivo concreto– una serie de elementos que trasciendan ese plano y se dirijan a lo que concierne a todos los hombres. El interés del autor –según él mismo lo ha expresado– radica más bien en lo objetivo "por más lirismo, sentimiento y estados subjetivos que entren en juego".<sup>4</sup>

La lectura paulatina de la obra me permitió no sólo conocer a los principales autores con los que Claudio Magris dialogaba, sino también profundizar en el motivo por el cual la repetición "obsesiva" me había interesado. Si bien era cierto que al principio solamente había notado la manera en que ésta se articulaba en *Danubio* y en *Microcosmos*, eventualmente comprendí que si dicha repetición había llamado mi atención era porque en ella existía algo más que una "simple reiteración temática". Me parecía que ésta apelaba, fundamentalmente, a dos cuestiones: por un lado, Magris pretendía trazar un mapa narrativo circular en el que el lector regresara continuamente al punto de partida, creando de esta forma un efecto estilístico –al interior de toda la obra– muy particular: el lector vuelve una y otra vez a una idea –o a un frase, o a un autor, o a una obra– que ya encontró algunos libros atrás y enriquece así la visión que, tal vez inicialmente, tuvo sobre aquello; por el otro lado, si el autor insiste sobre estos temas es con el fin de seguir la progresión que estos van tomando, con la finalidad de darle seguimiento a la propia evolución de pensamiento.<sup>5</sup>

Recordé entonces lo que alguna vez había leído en *El tiempo vivido: acerca de "estar"* de Ramón Xirau. En este libro, él escribe que realmente contadas ideas tenemos a lo largo de nuestra vida. El filósofo considera "ideas" a esos pensamientos que buscan llegar hasta el fondo de su propio origen; pensamientos que conforme pasan los años no nos abandonan sino que, al contrario,

---

<sup>4</sup> Cfr. "Entrevista a Claudio Magris" por Blas Matamoro en <http://www.thecult.es/entrevistas/entrevista-con-claudio-magris.html> (Consultado el 18 de julio 2016).

<sup>5</sup> En este sentido, coincido con Yvonne Aversa quien en su libro dedicado al estudio de las fronteras en la obra de Claudio Magris, menciona que lo que mejor describe el pensamiento de Magris es el movimiento: "La mejor síntesis que, de alguna manera, se aproxima a la reflexión del autor es la de 'pensamiento en movimiento' ya que resulta imprescindible subrayar esa característica en su obra, fruto de una reflexión que nunca se para en una estéril y peligrosa autocomplacencia". Cfr. Yvonne Aversa, *Claudio Magris: La escritura en la frontera*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Castilla-La Mancha, 2004, p. 149.

se intensifican; pensamientos que se vuelven nuestras más íntimas obsesiones.<sup>6</sup> Y, suponiendo que Xirau no se equivocaba y que realmente contadas ideas tenemos a lo largo de nuestra vida, tal vez ya había encontrado cuáles eran las "ideas" u "obsesiones" (en el sentido que el barcelonés da a la palabra) del autor de *Danubio*; sin embargo, el "hallazgo" no me satisfacía por completo, pues todavía me faltaba comprender el motivo real por el cual regresaba a cada instante sobre el mismo punto; me faltaba entender qué quería comunicar (tanto al lector como a él mismo) con este gesto. Comprendía que existía un motivo ulterior, pero no vislumbraba siquiera la complejidad intrínseca. Concluí la obra completa y releí algunos textos, pero la respuesta no aparecía. Sentí que todas las cosas que hasta entonces había afirmado no eran sino elucubraciones "inocentonas" construidas a partir de una equívoca lectura de la obra: ¿cómo era posible que hubiera leído todos los libros y no hubiera encontrado la respuesta que realmente me interesaba? ¿me había equivocado desde el principio y había formulado mal la pregunta? ¿no eran sino visiones aquello que yo, firmemente, llamaba "constantes magrisianas"? Tal vez valdría la pena releer todo desde el principio pero, aunque así fuera, ¿qué pasaría si aún así no hallaba la respuesta y sólo seguía girando en esa obra en la que todo volvía sobre lo mismo?

Recuerdo que seguí buscando artículos publicados en *Il corriere della sera* (periódico en el que Claudio Magris es columnista desde hace ya varios años); conociendo a otros autores que escribieran acerca de la obra de Magris, pero no fue sino hasta que leí *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*<sup>7</sup> que toda la búsqueda hasta entonces realizada adquirió pleno sentido.

En este libro, Alfonso Berardinelli dedica un particular y breve ensayo a Claudio Magris. Éste se titula "Claudio Magris, Microcosmi". En este ensayo nada es arbitrario, todo apela a un motivo ulterior. Alfonso Berardinelli no se ciñe exclusivamente al análisis de *Microcosmi*: lo que realmente hace, sirviéndose de algunos elementos de esta novela, es analizar las constantes –temáticas, ideológicas, estilísticas– presentes a lo largo de la obra completa del autor triestino.

Sin embargo, si Berardinelli pretende centrarse en esta novela es porque en ella ve confluir –con mayor precisión y claridad que en los libros precedentes (desde *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna* hasta *Danubio*)– los elementos más característicos de la obra de Claudio Magris: el afán por crear un mito autobiográfico; el interés por darle voz a las vidas

---

<sup>6</sup> Cfr. Ramón Xirau, "Introducción" en *El tiempo vivido: acerca de "estar"*, Siglo veintiuno editores, 2da edición, México, 1993, p. 9.

<sup>7</sup> Alfonso Berardinelli, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venecia, 2002.

anónimas y por contar una historia acerca de elementos muy concretos (una planta, una montaña, un animal, etc.); el estilo fluido y englobante (que no pocas veces provoca "embotellamientos" en algunas páginas, debido a las continuas digresiones que el autor efectúa); la concreción y precisión al servicio de cualquier detalle histórico-geográfico; el eterno gusto por los sitios limitados (más que por los ilimitados) así como también el amor por los viajes que son siempre retornos (porque "el Magris de Berardinelli" no busca huir, sino más bien volver) y sobre todo, Alfonso Berardinelli percibe –a partir de esta novela– el tentativo de Claudio Magris por dialogar, en época postmoderna y en forma ensayística, con el "gran estilo de la épica".<sup>8</sup>

Después de todo, la percepción que tuve de la obra de Claudio Magris no era tan errada. Aquello que en principio me había cuestionado adquiriría pleno sentido: el continuo volver sobre el mismo tema tenía relación, en gran medida, con lo que Berardinelli escribía acerca de la predilección de Magris por "los viajes que son retornos";<sup>9</sup> lo que en su momento llamé "idea" u "obsesión" (siguiendo a Xirau) en la obra del triestino, para Berardinelli no eran sino esos "sentimientos y principios ideales"<sup>10</sup> presentes a lo largo de todo este libro; y finalmente, no era sino hasta *Microcosmos*, que el autor llevaba a cabo con determinación el objetivo de unir armónicamente los temas esbozados a lo largo de toda su obra. De tal forma que considerar entonces *Microcosmos* como una "fuerza centrípeta" resultaba legítimo.

Sin embargo, surgió otra duda. Si bien era cierto que *Microcosmos*, según Alfonso Berardinelli, era el texto en que aparecían con mayor claridad y precisión las constantes estilísticas y temáticas de la obra completa de Claudio Magris ¿por qué el crítico literario, a partir de esta novela, concluye diciendo que Magris realiza, en forma *ensayística* y en época postmoderna, el tentativo del "gran estilo de la épica"?

Releí el breve ensayo y la novela. Eventualmente comprendí que todo lo antes esbozado –desde el "hallazgo" de la repetición, pasando por la noción de "idea" de Xirau, hasta la confirmación de *Microcosmos* como "fuerza centrípeta" en medio de toda la producción de Claudio Magris– apuntaba hacia otros terrenos, dialogaba con otros elementos, pretendía dar cuenta de una postura, inclusive ética, en la que la forma estilística adquiriría también otros significados.

---

<sup>8</sup> Para todo este párrafo: Cfr. Alfonso Berardinelli, "Claudio Magris, Microcosmi" en *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venecia, 2002, pp. 222-225.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 223.

Si el ensayo de Alfonso Berardinelli me interesó, no fue solamente por la exhaustiva lectura que el crítico literario hace de la novela, sino también por la particular, y sutil, manera en que pone a dialogar ésta con otras obras del autor de Trieste.

Hay un momento en el ensayo, en el que Alfonso Berardinelli menciona: "Entrando dentro ognuno di questi mondi specifici che in sequenza o in ricorrenza ciclica formano "il mondo di 'Magris'", sappiamo subito che il mondo è abitabile, nonostante tutto è amabile, nonostante ogni prova in contrario".<sup>11</sup> En esta parte, al mencionar que "el mundo de Magris" es un sitio habitable, el crítico literario busca entablar un diálogo directo con otra de las obras de Claudio Magris: *L'anello di Clarisse*.

En esta compilación ensayística hay un texto (el primero del libro) que se titula "Grande stile e totalità". En éste, Magris inicia con la pregunta –suscitada desde Nietzsche y retomada, en sus diarios, por Musil– de si la vida demora, o no, en la totalidad. A lo largo del extenso análisis –en el cual se ponen en contacto obras de diversos autores europeos, se discute acerca de las limitaciones del lenguaje, así como también se analiza el nihilismo en el que, a partir de la modernidad, la humanidad se ha sumergido– Magris llega a la conclusión de que, en realidad, aquella pregunta actualmente, termina más bien por traducirse en la pregunta de si la vida es o no es habitable; o en el caso extremo, termina por traducirse en si dicho cuestionamiento merece o no la pena ser realizado: "La domanda se la vita dimori o no nella totalità si traduce nella domanda se la vita stessa sia o no abitabile, o può anche tradursi, all'estremo, nel dubbio se quella stessa domanda abbia ancora un senso".<sup>12</sup>

Como se puede apreciar, al crear este puente –entre *Microcosmi* y *L'anello di Clarisse*– Alfonso Berardinelli buscaba algo más que dar cuenta de su meticulosa, atenta y profunda lectura de la obra de Claudio Magris. El crítico no solamente se interesaba en narrar su propia lectura de la novela, sino también, de una u otra manera, buscaba responderle a Magris la pregunta que éste se hace en el ensayo "Grande stile e totalità": a lo largo de *Microcosmi* se lleva a cabo el tentativo de

---

<sup>11</sup> *Idem*. ["Entrando en cada uno de estos mundos específicos —que en secuencia o en recurrencia cíclica forman "el mundo de Magris"— sabemos de inmediato que el mundo es habitable, a pesar de todo es amable, a pesar de que todo demuestre lo contrario"]

<sup>12</sup> Claudio Magris, "Grande stile e totalità" en *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino, 1999, p. 28. ["La pregunta de si la vida demora o no en la totalidad, se traduce en la pregunta de si la vida misma sea o no habitable, o también puede traducirse, al extremo, en la duda de si esa misma pregunta tiene todavía un sentido"]

replantearse aquella pregunta –parece enfatizar Berardinelli– con la finalidad de responder que la vida, pese a todo, es un sitio verdaderamente habitable.

Habiendo notado esto, no resulta curioso recordar que sea de la vida de lo que habla Berardinelli a lo largo de todo su ensayo: para el crítico, más allá de los elementos formales que destaca en la obra de Magris, la vida ( la real siempre antes que la representada) es la verdadera protagonista de su obra: "Microcosmi, dice il titolo. Ma forse il vero protagonista di questo libro è il Macrocosmo Vitale, è lo sconfinato grembo materno che tutto accoglie, tutto distrugge e cancella, tutto, alla fine, oscuramente preserva".<sup>13</sup>

En gran medida, gracias a la lectura tan personal de la que Alfonso Berardinelli da cuenta y gracias también al puente que traza, de obra a obra, pude ir construyendo mi propia lectura de la obra de Claudio Magris. Ya veremos, a lo largo de "La épica en lo minúsculo: un ensayo literario en torno a *Microcosmi* de Claudio Magris", cómo se articulan a profundidad ambas lecturas; hacia qué sitio nos conducen; y finalmente, veremos también por qué he decidido retomar específicamente a este Claudio Magris que se propone dialogar, ensayística y novelísticamente, con el "gran estilo de la épica".

## II

Esta tesis se articula en dos partes. En la primera parte –correspondiente a los capítulos uno y dos– se contienen todas las aproximaciones teóricas y críticas con respecto al "gran estilo de la épica" y en la segunda parte –que corresponde al capítulo tres– se contiene exclusivamente el análisis literario de *Microcosmi*.

Por lo que concierne a la primera parte, decidí poner en diálogo el pensamiento de Claudio Magris junto con el de Mijaíl Bajtín y Georg Lukács.

Sé que puede objetarse, legítimamente, el hecho de que no considere dialogar –al menos no de manera directa– con textos fundamentales de la tradición literaria occidental, tales como la *Poética* de Aristóteles o la de Horacio, cuando lo que busco, en gran medida, es realizar un análisis genérico. Sin embargo, mi decisión no es arbitraria. Ésta responde a que mi interés radica en el estudio de la disgregación genérica y en el estudio de determinadas causas extraestéticas por las

---

<sup>13</sup> Berardinelli, *op.cit.* p. 223. ["Microcosmos, reza el título. Pero quizás el verdadero protagonista de este libro es el Macrocosmos Vital; es el ilimitado regazo materno que todo contiene, todo destruye y cancela, que todo al final oscuramente preserva". La traducción es mía]

cuales –o, mejor dicho, *a causa* de las cuales– dicha disgregación se lleva a cabo. Es decir, me interesa estudiar por qué entran en una profunda desarmonía estas formas literarias, aparentemente fijas. Por tanto, como ya puede advertirse, estudiar poéticas como la de Aristóteles o la de Horacio no nos conduciría al sitio que verdaderamente interesa destacar en este análisis, debido a que, como ya señalaba Mijaíl Bajtín, aquellas "grandes poéticas del pasado –la de Aristóteles, la de Horacio, la de Boileau– están impregnadas de la profunda idea de que la literatura es un conjunto unitario, y de que en ese conjunto se da una combinación armónica de todos los géneros".<sup>14</sup>

Para comenzar con este estudio de la disgregación genérica, partiremos desde el análisis de las formas literarias concebido en *Teoría de la novela* por Georg Lukács. Merece la pena mencionar desde ahora que a lo largo de este primer apartado de bases teórico-críticas me referiré, exclusivamente, a la primera parte de la obra de Georg Lukács –a la que pertenece tanto *El alma y las formas* como *Teoría de la novela*– por tres razones.

La primera razón es por la manera en cómo concibe este primer Lukács la *totalidad*: en esta primera parte de su obra, Lukács todavía relaciona a "la totalidad" con la aspiración nostálgica hacia el sentido inmanente de la vida; a diferencia del Lukács posterior –aquél que mencionaba haber ya superado la primera parte de su obra y que terminaría finalmente por adherirse al marxismo<sup>15</sup>– para el que la totalidad ha dejado de vincularse con la aspiración de los hombres hacia aquel sentido, para convertirse, más bien, en una realidad socioeconómica.<sup>16</sup> Ya veremos a lo largo de esta primera parte, cómo se irá articulando el concepto de *totalidad* en *Teoría de la novela*; sin embargo, es importante subrayar desde ahora que, en adelante, al hacer referencia a la *totalidad* me ciño, exclusivamente, a la forma en que ésta se concibe en la primera parte de la obra de Lukács.

La segunda razón por la cual me interesa este primer Lukács es por la manera en que el filósofo húngaro logra resignificar el vínculo existente entre la forma de la epopeya y la forma de

---

<sup>14</sup> Cfr. Mijaíl Bajtín, "Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico", en *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, trad. Helena S. Kriútova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989, p. 451.

<sup>15</sup> Georg Lukács expresó abiertamente no sentirse conforme con la primera parte de su obra. En realidad, ya para 1917, fecha en que se adhiere al marxismo, el filósofo húngaro declarará haber superado por completo esta primera parte. Cfr. Lucien Goldmann, "Introducción a los primeros escritos de Georg Lukács" en Georg Lukács, *Teoría de la novela*, trad. Juan José Sebreli, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1974, p. 155.

<sup>16</sup> Este Lukács —al que he decidido no retomar para este análisis literario— es el de *Historia y conciencia de clase*. Para éste, la totalidad ya no tiene nada en común con aquella presente todavía en la primera parte de su obra, sino que se transforma en una realidad socioeconómica: "Por eso, la sentencia de Marx acerca de que "las relaciones de producción de toda sociedad constituyen un todo" pasa a ser el punto de partida de la nueva metodología lukacsiana". Cfr. Sultana Wahnón, "Ética y determinismo en el pensamiento de Georg Lukács (Sobre la relación entre la sociedad y la literatura)" en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/154627.pdf> (Consultado: 19/09/2016).

la novela. Es verdad que esta noción de epopeya y novela entendidas como formas comunes derivadas de la épica es de herencia hegeliana; sin embargo, considero que no será sino hasta Lukács que dicha vinculación genérica adquiera mayor complejidad: en la estética de Hegel esta correlación entre novela y epopeya se analiza, más bien, desde la perspectiva de los condicionamientos históricos,<sup>17</sup> mientras que en Lukács esta misma correlación se estudiará más bien a partir de las condiciones filosófico-subjetivas.<sup>18</sup> De tal manera que considero que aquel vínculo genérico planteado ya desde Hegel, termina por problematizarse más en la obra de Lukács.<sup>19</sup> Si me interesa retomar este vínculo genérico —pero ya partiendo desde Lukács— es porque considero que en su análisis de las formas se traduce de manera más clara la discordancia entre el alma y el mundo, entre exigencia interior y posibilidad de cumplimiento; y, sobre todo, se advierte con mayor claridad el momento crítico por el que transitan los géneros mayores, en este caso, la epopeya.

La tercera razón por la cual nos concentraremos, únicamente, en el estudio del primer Lukács tiene que ver con su inclinación por la forma del ensayo. Retomo a este Lukács ensayista porque allá donde él veía una limitación,<sup>20</sup> yo encuentro una virtud: si filosóficamente Lukács encuentra fallido<sup>21</sup> el tentativo de construir en *Teoría de la novela* un análisis metodológico<sup>22</sup> para

---

<sup>17</sup> Cfr. Lukács, *op.cit.*, pp. 15-16.

<sup>18</sup> Sobre este punto es importante mencionar que Georg Lukács consideraba haber efectuado un análisis de las formas literarias basado todavía, de cierta forma como a la manera hegeliana, en categorías históricas-filosóficas: "Entre la epopeya y la novela - las dos objetivaciones de la gran literatura épica- la diferencia no está en las disposiciones interiores del escritor, sino en los datos histórico-filosóficos que se imponen a su creación". Cfr. *Ibid.*, p. 52. Sin embargo, como ya ha destacado la crítica, no es verdad que este análisis de las formas literarias se ciña a cuestiones históricas (por ejemplo, la concepción que este primer Lukács tiene de Grecia no podría considerarse bajo ningún motivo como objetiva-histórica). En todo caso, cuando analizamos este estudio de las formas literarias propuesto por Lukács, podemos hablar de un análisis filosófico-subjetivo. Desde esta última perspectiva es que, en adelante, analizaremos *Teoría de la novela*. Cfr. Sultana Wahnón, *op.cit.* p. 7.

<sup>19</sup> Éste es uno de los puntos más polémicos con respecto a *Teoría de la novela*. Sin embargo aún cuando la crítica ha hecho hincapié en que, a pesar de que Lukács lo creía, no existe en *Teoría de la novela* una adhesión como tal al pensamiento hegeliano (Véase para este tema: Parkinson, *George Lukács. El hombre, su obra, sus ideas*, Grijalbo, Barcelona, 1973) me parece oportuno destacar que Lukács no se muestra ingenuo sobre las profundas diferencias que su análisis de las formas literarias tenía con la estética de Hegel. En realidad Lukács no buscaba ser un "hegeliano ortodoxo y exclusivo", sino más bien buscaba trazar un análisis que abrevara tanto de Hegel, como de diferentes elementos de la tradición alemana: "Seguramente el autor de *Teoría de la novela* no era un hegeliano ortodoxo y exclusivo. Los análisis de Goethe y de Schiller, las teorías de Goethe en la segunda parte de su vida (la demoníaca), las ideas estéticas del joven Frédéric Schlegel y de Solger (la ironía como medio moderno de estructuración) completan y concretan los rasgos de un conjunto hegeliano". Lukács, *op.cit.*, p. 16.

<sup>20</sup> En su severo "Prólogo", el filósofo húngaro consideraba que el fracaso de esta obra se debía, al menos en gran medida, a que permanecía exclusivamente en la forma del ensayo: "*Teoría de la novela* ha permanecido en el nivel del ensayo, tan desdichado en su proyecto inicial como en su ejecución" Cfr. *Ibid.*, p. 17.

<sup>21</sup> Lukács mismo declaraba fallido su intento de análisis de las formas literarias, debido a que éste se "sujetaba" más bien a cuestiones puramente abstractas y no a realidad concretas: "[el método] sigue siendo, no obstante, de muchas maneras —y justamente en lo que concierne a muy importantes correlaciones— abstracto en el más alto grado,

el estudio de las formas literarias; ensayísticamente –y tal por ello tal vez con mayor libertad– la motivación central de esta obra cumple su objetivo: no es sino este Lukács, el ensayista, el que "en ocasión"<sup>23</sup> de algunos motivos concretos, como son las formas literarias, trasciende ese plano puramente estético y evidencia el conflicto que se estaba gestando en la vida real, no solamente en la representada: el conflicto del hombre para el que el sentido –anteriormente inmanente– de la vida se había vuelto un problema. No en vano sería precisamente este primer Lukács al que Claudio Magris retomaría al momento de replantearse con urgencia aquella pregunta acerca del sentido de la existencia:

I grandissimi saggi del giovane Lukács –*L'anima e le forme* e *La teoria del romanzo*, aparsa del 1920– individuano con acutezza incomparabile il divario che s'è aperto, per l'individuo contemporaneo, fra la vita e il suo significato inafferrabile, fra l'anima e la parola, fra

---

separado de las realidades concretas, sociales e históricas. Y por eso conduce muy a menudo, como se lo ha demostrado, a construcciones arbitrarias". *Idem*.

<sup>22</sup> Si bien es cierto que, como ya hemos visto, Lukács se mostraba muy crítico con respecto a la falta de "rigor metodológico" presente en *Teoría de la novela*, también es verdad que aquella aparente "falta de rigor metodológico" se desprendía más bien de una tendencia que imperaba en aquellos años y que nacía de las "ciencias del espíritu". No debe olvidarse que, a pesar de la influencia hegeliana, *Teoría de la novela* es un producto de las "ciencias del espíritu": "*Teoría de la novela* es efectivamente un producto típico de las tendencias de las 'ciencias del espíritu'. Cuando en Viena, en 1920, conocí a Max Dvorak, éste me declaró que consideraba mi libro como la más importante producción nacida de esta corriente". *Ibid.*, p. 13.

Lukács mismo menciona que en los años en que *Teoría de la novela* se gestaba (esbozado en 1914 y redactado entre ese mismo año y 1915) él seguía siendo fiel deudor de la obra de Dilthey ( para este punto Cfr. *Ibid.*, pp. 12-13). A propósito de éste y de la "dudosa" metodología que la crítica había subrayado, Lukács escribe: "Pienso, por ejemplo, en la fascinación que ha podido ejercer el libro de Dilthey *Erlebnis und Dichtung (Vida y Poesía)* (Leipzig, 1905), que, en muchos aspectos, parecía abrir la vía hacia nuevas tierras. Esas tierras se nos presentaban entonces como un mundo mental hecho de síntesis grandiosas, tanto en el plano teórico como en el dominio de la historia. No nos dábamos cuenta hasta qué punto esos nuevos métodos estaban poco fundados en los hechos. (Cuántos hombres de gran talento habían llegado a resultados sólidos, no gracias a ese método sino a pesar de él, lo que escapaba entonces a nuestra juventud) Estaba de moda partir de algunos rasgos característicos de una orientación, de un periodo, etcétera, si bien esos rasgos eran captados muy a menudo de manera intuitiva; crear sintéticamente conceptos generales a partir de los cuales se descendía deductivamente hasta los fenómenos singulares, con la pretensión de alcanzar así una grandiosa visión de conjunto. Tal fue también mi método en *Teoría de la novela*". *Ibid.*, p. 13.

<sup>23</sup> Según Lucien Goldmann, quien sigue al propio Lukács en su definición de ensayo como forma autónoma entre la filosofía y la literatura, paradójicamente el ensayo no puede plantear conceptos, pues esto pertenece exclusivamente al terreno de la filosofía. Puede hacerlo, en todo caso, "en "ocasión" de una realidad individual y concreta; y como los problemas conceptuales no pueden ser planteados sino a partir de la maraña compleja e inextricable de la vida cotidiana, el ensayista debe hacerlo en ocasión de esos aspectos privilegiados que son las "formas". Los grandes ensayistas, Platón, Montaigne, liberan formas a partir de la vida empírica real (la de Sócrates o la del propio Montaigne); los ensayistas de menor talla plantean problemas a partir de esas formas ya depuradas y coherentes que son las grandes figuras de la literatura universal. El ensayo es así necesariamente una obra irónica de dos dimensiones. Parece tratar de tal o de cual libro, de tal o cual personaje o realidad concreta; de hecho, libro, personaje o realidad no son sino "ocasiones" que permiten al autor plantear, en el plano conceptual, los problemas fundamentales de la existencia humana. Pero por eso mismo, todas esas "formas" representan para el ensayista realidades privilegiadas y en parte positivas" Cfr. Lucien Goldmann, en *op. cit.* pp. 154-155. Por eso, insiste Goldmann, "[Lukács es] también un gran ensayista; lo que significa que no se limita a estudiar de manera positiva y científica un cierto número de estructuras significativas cualesquiera, sino que elige aquellas en las que el estudio puede constituir "la ocasión" de plantear, en el plano conceptual, los problemas que le parecen los más urgentes". Cfr. *Ibid.*, p. 156.

l'essenza e i fenomeni, fra la totalità perduta dell'epos, che nasceva da un mondo unificato da valori e nessi ideali, e la disgregata dispersione del romanzo moderno, che abbandona l'individuo alla casualità e all'insensatezza.<sup>24</sup>

Ahora bien, por lo que respecta al estudio de Mijaíl Bajtín en esta primera parte, hago algunas precisiones. El análisis del ensayo "Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico" se hará a la par del análisis de las formas literarias concebido por Lukács. Es decir, se estudiarán en el mismo apartado tanto al filósofo húngaro como al crítico ruso. La razón por la cual decidí hacerlo de esta manera, estriba en que verdaderamente Mijaíl Bajtín no aporta una nueva visión con respecto al tema de la correlación entre la epopeya y la novela. En realidad, el crítico ruso sigue estudiando esta vinculación desde el mismo sitio en que ya Lukács —último en hacer algunas diferenciaciones con respecto a la visión hegeliana— la había analizado.<sup>25</sup> Sin embargo, aún cuando no consideré dedicar un apartado exclusivo para el estudio del ensayo de Mijaíl Bajtín, sí me interesó retomar éste debido a las fundamentales aportaciones que hace con respecto al estudio de "los rasgos estructurales básicos del más plástico de los géneros".<sup>26</sup>

Desde mi perspectiva, la importancia de la contribución de Mijaíl Bajtín en el tema de la épica, no radica en el planteamiento de nuevas posturas, sino en el soporte que brinda a las ya existentes. Por tanto, decidí su retomar su ensayo con el afán de no permanecer absolutamente en el terreno de lo abstracto (en el cual por supuesto Lukács sí permanece) sino también indagar en algunas de las características estructurales tanto de la epopeya como de la novela.

Finalmente, todavía en este primer apartado de orientación teórico-crítica, llegaremos a las nociones con respecto al tema de la épica, presentes sobre todo —aunque por supuesto no exclusivamente— en la faceta ensayística de Claudio Magris. He hecho una selección de los textos —tanto de los ensayos como de las novelas<sup>27</sup>— en los cuales Claudio Magris hace referencia a algún elemento en torno al "gran estilo". Mi interés radica en comprender de qué forma el escritor nacido

---

<sup>24</sup> Claudio Magris, "Lukács e il demone della totalità" en *Itaca e Oltre*, Garzanti, Milán, 1999. p. 125. ["Los grandísimos ensayos del joven Lukács — *El alma y las formas* y *Teoría de la novela*, publicada en 1920— individualizan con agudeza incomparable la diferencia que se ha abierto, para el individuo contemporáneo, entre la vida y su significado inaferrable; entre el alma y la palabra; entre la esencia y los fenómenos; entre la totalidad perdida de la épica, que nacía de un mundo unificado en valores y nexos ideales, y la disgregada dispersión de la novela moderna, que abandona al individuo a la casualidad y a la insensatez". La traducción es mía.]

<sup>25</sup> No debe olvidarse el diálogo directo que existía entre Bajtín y Lukács, al ser Bajtín traductor de *Teoría de la novela*. Cfr. Sultana Wahnón, *op.cit.* p. 10.

<sup>26</sup> Cfr. Mijaíl Bajtín, *op.cit.* p. 456.

<sup>27</sup> Además de *Microcosmos*, haré mención de algunas otras consideraciones en torno a la épica presentes en otras novelas (como por ejemplo *Danubio* y *Otro mar*).

en Trieste concibe la épica y de qué manera dialoga con ella en su propia obra. En este último apartado de la primera parte, analizaré qué es la épica según Claudio Magris, cuáles son sus características, qué relación tiene la llamada "prosa del mundo" con esta disgregación genérica y cuáles son sus consecuencias. Finalmente, me centraré en analizar cuál es la particular "propuesta" de Claudio Magris con respecto al posible diálogo con la épica y qué función tiene *Microcosmos* en este posible diálogo. Hasta aquí con la primera parte de consideraciones teórico-críticas.

En la segunda parte de esta tesis me centraré, como ya he mencionado, propiamente en el análisis de *Microcosmos*. El inicio de esta segunda parte tiene una estrecha relación con el final de la primera parte: si la primera parte concluía con la "propuesta" de Claudio Magris con respecto a la posibilidad dialógica con el "gran estilo de la épica", el inicio de esta segunda parte rescata aquella idea y profundiza en las motivaciones del autor por llevar a cabo dicho tentativo.

Inicialmente me interesa analizar algunos de los elementos más importantes de *Microcosmos*. Para esto, primero, me centraré en analizar el papel que desempeña esta novela dentro de toda la producción de Magris: qué importancia tiene este libro en medio de su obra, por qué elige "un viaje menor" después de aquel "gran viaje" que es *Danubio* (su obra más representativa), cuáles son las características más representativas de su poética y cómo se articulan en *Microcosmos*, y por qué sostengo que esta novela puede leerse como una "fuerza centrípeta".

Eventualmente enfatizaré las maneras en que *Microcosmos* dialoga con la épica: con qué elementos de ésta "juega" el autor en esta novela para así, sutilmente, ir articulando su propia "propuesta" con respecto al "gran estilo". Enfatizaré también en las constantes alusiones, presentes en esta novela, con respecto a otros autores épicos o con respecto a otras formas en que la épica puede articularse y también destacaré los puntos en los que "las constantes magrisianas" –presentes en otras obras del autor– vuelven a replantearse ahora en esta novela.

Después, ya concentrándome en la idea de la "nostalgia irónica", me dedicaré a hacer un análisis a partir de una serie de contraposiciones temáticas. Como veremos a lo largo de este análisis literario, Claudio Magris hará referencia la ironía en el momento en que conciba a ésta como una posibilidad de diálogo, a partir de la modernidad, con la épica. Sin embargo, la postura de Magris es todavía más compleja, pues no sólo supone a la ironía un "recurso dialógico", sino que a partir de ella traza un propio mapa narrativo. Ya profundizaré en esto a lo largo del análisis. Por el momento, baste mencionar que en este apartado me dedicaré al estudio de las siguientes

contraposiciones: contraposición viaje y paseo; contraposición tiempo lineal y tiempo cíclico; y contraposición héroe íntegro y héroe disgregado.

También en la segunda parte, me interesa analizar el papel que desempeña la memoria en esta novela. Es bien sabido el papel que desempeñaba la memoria en la épica,<sup>28</sup> así que basándome en dicha importancia, rastrearé las maneras en las cuales el autor de *Microcosmos* acude a ella para dar cuenta de uno de sus principales intereses: hacer el intento por "salvar", a pesar del inevitable fracaso, la vida de los demás así como también la propia.

Para finalizar la segunda parte de esta tesis, retomaré una de las principales motivaciones de *Microcosmos*: reasignarle a la vida, a través de la escritura, aquello que en virtud de la "prosa del mundo" ha perdido. Me centraré en este tentativo –y en esta postura ética de la forma– al final de este análisis literario.

Ya para las conclusiones analizaré de qué manera se articula en la obra de Claudio Magris la "idea hölderliniana" del "habitar poético del hombre en la tierra". Veremos qué significado tiene esta noción para Magris y qué papel desempeña la misma en *Microcosmos*.

Debido a la relevancia que tiene el ensayo de Alfonso Berardinelli en la articulación de mi propia lectura de la obra de Claudio Magris, decidí anexarlo al final de esta tesis. A manera de apéndice incluyo la transcripción del ensayo en su lengua original y ofrezco al lector una traducción al español del mismo.

Por lo que respecta a otro tipo de traducciones, me interesa hacer algunas aclaraciones. Decidí no solamente ofrecerle al lector la traducción del ensayo "Claudio Magris, *Microcosmi*", sino también la traducción al español de todas las citas en italiano. Por lo que respecta al ensayo de Berardinelli, la traducción es mía. En cuanto a la traducción de las obras citadas de Claudio Magris, consultaré las traducciones existentes (tanto de Anagrama como de otras posibles editoriales). El lector podrá encontrar las traducciones a pie de página, entre corchetes y justo al lado de la referencia bibliográfica de la cual se extrae la cita. Las traducciones de otras posibles obras consultadas, se citarán bajo el mismo criterio.

Me resulta también indispensable mencionar que en esta tesis el lector no hallará precisamente un perfil biográfico de Claudio Magris. Esta decisión tampoco es un hecho arbitrario.

---

<sup>28</sup> Era a partir de la memoria que el rapsoda tenía acceso a la historia que iba a recitar. A propósito también de esto, Bajtín menciona: "La relación del mundo representado con el pasado, su implicación en el pasado, es el rasgo constitutivo formal de la epopeya en tanto que género. La epopeya nunca ha sido un poema sobre el presente, sobre su tiempo (convirtiéndose sólo para los descendientes en un poema del pasado). La epopeya que conocemos como género preciso ha sido, desde el principio, un poema acerca del pasado". Mijaíl Bajtín, *op.cit.* p. 458.

Desde luego me interesa la vida del autor y creo firmemente que en muchas ocasiones, acudir a un momento vital puede ayudar a enriquecer la lectura de una obra (con las debidas precisiones y el debido cuidado); sin embargo, lo que en realidad me interesa de la poética de Claudio Magris es aquello que ya Alfonso Berardinelli resaltaba: la idea de ir "borrando" el "yo" con el afán de ir creando "un mito autobiográfico".

Sé que Claudio Magris es consciente de las barreras que nos separan de los otros; sin embargo, también creo que a lo largo de su obra ha buscado entablar un claro diálogo con los hechos que no solamente son subjetivos, sino que buscan trascender de ese plano puramente personal, para insertarse en otro mayúsculo. A partir de esto, decidí no dedicar ningún apartado específico para escribir una biografía. Me interesó más bien hacer el intento por crear un "perfil biográfico" construido a partir de las lecturas y a partir de los autores a los cuales el escritor regresa de continuo. Gran parte de mi interés por su obra se debe al hecho de que Magris acude con insistencia a otras historias literarias, a otras obras, a otros autores, con la finalidad de ir esbozando su propio mapa como lector. Por tanto, a lo largo de "La épica en lo minúsculo: un ensayo literario en torno a *Microcosmi* de Claudio Magris", el lector podrá encontrar referencias hacia algunos de los autores a los que Magris dedica algunos de sus ensayos más esenciales: Joseph Roth, Tolstói, Robert Walser, Carlo Michelstaedter, Elías Canetti, Musil, Robert Louis Stevenson, Italo Svevo, Umberto Saba, Joyce, entre otros.

Es ésta la faceta de Claudio Magris que me interesa estudiar en esta tesis. Desde luego, retomaré algunos de sus momentos vitales, pero siempre en virtud de aquella búsqueda –la que realmente al autor le interesa destacar en su obra– de lo que concierne también a los otros, de lo que busca ser compartido, objetivo y común al género humano. Ya el mismo Claudio Magris, refiriéndose a la lírica de Biagio Marin, escribió:

No se trata en ningún caso de honrar a un individuo ni a su poesía, a sus cualidades tomadas de prestado, como cualquier otro atuendo que se ha llevado en la existencia, sino de lo que trasciende al individuo y a su misma poesía que tiende hacia esa trascendencia.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Claudio Magris, *Microcosmos*, Anagrama, Barcelona, 1999, pp. 83-84.

# 1. Algunas consideraciones teórico-críticas en torno al "gran estilo de la épica". Georg Lukács. Epopeya y novela: El círculo metafísico y la época sin dioses

## 1.1 La noción de *épica* concebida en el análisis de las formas literarias de *Teoría de la novela*

Georg Lukács comienza su *Teoría de la novela* haciendo una alabanza hacia los tiempos en que la completud no se hallaba exclusivamente en la forma artísticamente representada, sino que era "percibida como una realidad existente":<sup>30</sup>

¡Bienaventurados los tiempos que pueden leer en el cielo estrellado el mapa de los caminos que les están abiertos y que deben seguir! ¡Bienaventurados los tiempos cuyos caminos son esclarecidos por la luz de las estrellas! Para ellos todo es nuevo y no obstante familiar; todo significa aventura y no obstante todo les pertenece. El mundo es vasto y, sin embargo, ellos se sienten cómodos, pues el fuego que arde en sus almas es de la misma naturaleza que las estrellas. El mundo y el yo, la luz y el fuego se distinguen netamente y jamás, empero, se vuelven definitivamente extraños el uno al otro, porque el fuego es el alma de toda luz y todo fuego se viste de luz. Así, no hay ningún acto del alma que no tenga plena significación y termine en esta dualidad: perfecto en su sentido y perfecto para los sentidos: perfecto porque su obra se separa de ella y porque, devenida autónoma, encuentra su propio sentido y le traza una especie de círculo a su alrededor.<sup>31</sup>

Como se puede apreciar –ya desde este primer párrafo con que comienza el análisis de las formas literarias– hay en Georg Lukács una inclinación nostálgica hacia los tiempos antiguos, que no son otros sino los de la Grecia helénica.<sup>32</sup> Si Lukács inicia su análisis de las formas literarias a partir de esta nostalgia es porque encuentra en esta época<sup>33</sup> el único sitio fecundo capaz de dar lugar a la épica.

Sin embargo, –y sobre este punto me interesa enfatizar, pues a éste sujetaremos nuestro análisis de las formas literarias presentes en *Teoría de la novela*– cabe mencionar que para Lukács la épica será entendida no precisamente como la forma artísticamente representada, sino como la

---

<sup>30</sup> Éste es uno de los puntos más importantes del análisis de las formas literarias de Lukács. Para él la forma de la epopeya, no hacía sino emular una realidad que era percibida, antes que en la representación, en la vida. Cfr. Sultana Wahnón, "Ética y determinismo en el pensamiento de Georg Lukács (Sobre la relación entre la sociedad y la literatura)" en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/154627.pdf> (Consultado: 19/09/2016).

<sup>31</sup> Georg Lukács, *Teoría de la novela*, trad. Juan José Sebrelli, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1974, p. 27.

<sup>32</sup> Para Lukács la época, por excelencia, de la totalidad concebida como un "todo orgánico y concluso" es la Grecia de Homero. Para el filósofo húngaro los poemas de Homero son los únicos que, *esencialmente*, constituyen la epopeya. En estos, resalta Lukács, la temática verdadera es la vida; en estos también se plantea la pregunta "¿cómo puede la vida devenir *esencial*?". Lukács también se interesa en Grecia porque en ella, según cree, se habían hallado las respuestas (las respuestas sobre el sentido inmanente de la vida) antes siquiera "que el desarrollo histórico del espíritu permitiera formular la pregunta". Cfr. Lukács, *op.cit.*, pp. 28-30. (Las cursivas son mías)

<sup>33</sup> Es importante recordar que en *Teoría de la novela* se seguirán relacionando las "transformaciones del mundo" a las "transformaciones estéticas"; sin embargo, en esta obra no se vincularán a categorías sociales, sino a épocas en la historia de la filosofía. Cfr. Sultana Wahnón, *op.cit.* p. 5.

tendencia del alma hacia "la totalidad extensiva de la vida".<sup>34</sup> Es decir, la épica será concebida para Lukács como la inclinación del alma hacia la visión del mundo en la cual éste se supone total y concluso; hacia la visión en la cual no existe verdadera escisión entre la Naturaleza y los hombres. De ahí que el filósofo húngaro pueda llevar a cabo el análisis que se propone en su *Teoría de la novela*: un análisis en el que el verdadero conflicto no radica en la diferencia genérica,<sup>35</sup> sino en la imposibilidad del alma por llevar a cabo plenamente su objetivo.<sup>36</sup> Pero, precisemos sobre este punto, con la finalidad de no permanecer en una aparente suposición.

Georg Lukács seguirá estudiando el vínculo "por dependencia u oposición mutua"<sup>37</sup> entre la forma de la novela y la forma de la epopeya de la misma manera en que ya Hegel lo había planteado; es decir, Lukács sigue colocando al mismo nivel a estas dos formas literarias. Y si permanecen en el mismo nivel es porque verdaderamente Georg Lukács no supone en ningún momento un cambio genérico entre estas dos formas literarias. No se puede hablar de un cambio de género entre novela y epopeya porque, según Lukács, para que un nuevo género naciera, tendrían que cambiar inicialmente las "disposiciones del espíritu del autor" y, como vemos a lo largo de *Teoría de la novela*, un cambio de tal naturaleza no existe.<sup>38</sup> Para Georg Lukács, entre la forma de la epopeya y la forma de la novela, las "disposiciones del espíritu del autor" siguen encaminándose hacia el mismo sitio: la idea de una totalidad implícita en la vida.

De tal forma que para Lukács la verdadera diferencia entre la forma novelesca y la forma de la epopeya, radicaría más bien en la manera en que cada una de estas dos formas literarias da cuenta de esa tendencia del alma hacia la totalidad supuesta en la vida: mientras que en la epopeya

---

<sup>34</sup> Cfr. Lukács, *op. cit.*, p. 43.

<sup>35</sup> Porque en realidad Lukács, siguiendo a Hegel, no consideraba a la novela y a la epopeya *géneros* distintos, sino dos *formas* diferentes de un ancestro común: la épica.

<sup>36</sup> Al leer *Teoría de la novela*, podremos darnos cuenta de que, verdaderamente, la épica no es para Lukács una forma estética, sino una tendencia del alma hacia determinada visión del mundo; en este caso, hacia la visión del mundo como un todo concluso. Lo novedoso de la forma novelesca será que, aun cuando sigue apuntando hacia la totalidad de la vida, ya no podrá hacerlo sino en vías, *exclusivamente*, de la representación. Es decir, en la novela el alma busca todavía la totalidad que le es natural pero, al ser la novela hija de la fractura del mundo, ya no podrá hallarla. En esto radica el conflicto novelesco. No en vano, para la creación tipológica de las novelas, Lukács considerará al alma un elemento decisivo: "En la tipología de las formas novelescas, la alternativa que juega un papel decisivo es saber si, con relación a lo real, el alma del personaje principal es demasiado estrecha o demasiado amplia". Cfr. Georg Lukács, "Prólogo" en *op.cit.*, pp. 13-14. Por ejemplo: En la *novela del idealismo abstracto*, el alma del personaje es demasiado estrecha para la complejidad del mundo (aquí se puede hablar de *Don Quijote* o de *Rojo y Negro*); luego, en otro tipo de novela, *la psicológica*, el héroe tiene un alma muy amplia como para adaptarse al mundo (como *La educación sentimental*). Para esta síntesis de las tipologías novelescas de Lukács: Cfr. Lucien Goldmann, "Introducción a los primeros escritos de Georg Lukács" en Georg Lukács, *op. cit.*, p. 160.

<sup>37</sup> Cfr. Lukács, *op. cit.*, p. 16.

<sup>38</sup> "No pensamos aquí en un cambio de disposición de espíritu susceptible de involucrar la aparición de nuevos géneros". Cfr. *Ibid*, p. 37.

aquella "totalidad extensiva de la vida" no es sino emulación de una realidad ya presente en la vida objetiva; en la forma de la novela esta totalidad solamente podrá ser concebida en términos de absoluta búsqueda nostálgica de aquello ya no existente en la realidad objetiva. La radical diferencia entonces –diferencia de la que se nutre el análisis del húngaro– estriba en que mientras la epopeya *puede*, sin mayor esfuerzo, dar cuenta de una "totalidad de la vida acabada en sí misma";<sup>39</sup> la novela *debe* "buscar y edificar la totalidad secreta de la vida".<sup>40</sup> Por tanto, como ya se percibe, realmente la épica no es en sí la forma literaria, sino la manera en que el alma se orienta hacia determinada visión del mundo.<sup>41</sup>

Desde esta noción de épica, comencemos entonces a profundizar en la manera en que el alma se orienta en las formas literarias de la epopeya y de la novela.

## 1.2 La forma de la epopeya como una tendencia del alma hacia las totalidades conclusas

En *Teoría de la novela* la forma de la epopeya corresponderá a la épica de las civilizaciones conclusas; es decir, la epopeya será la forma artística que da cuenta del mundo homogéneo en el que el alma puede llevar a cabo, plenamente, su objetivo:

Entonces no hay ninguna interioridad porque no hay ninguna exterioridad, ninguna alteridad para el alma [...] Tal es la edad de la epopeya [la de] la perfecta conformidad de los actos a las exigencias interiores del alma, exigencia de grandeza, de cumplimiento y plenitud.<sup>42</sup>

Esta concepción homogénea de la vida –que según Lukács es parte del misterio sobre el cual reposa la helenidad<sup>43</sup>– permite captar el mundo "a través de una sola mirada",<sup>44</sup> pues al ser tal su perfección conclusa no hace falta sino "levantar el velo"<sup>45</sup> y observar la significación que corresponde a cada uno de los elementos particulares presentes en este mundo. Pero, aun cuando en este mundo cada particular adquiera relevancia, la homogeneidad no podrá ser jamás destruida

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>40</sup> *Idem.*

<sup>41</sup> A este respecto, Lucien Goldmann mencionará que "en la literatura *épica* las "formas" son la expresión de relaciones múltiples y complejas que comunican al alma con el mundo, que deviene de ese modo, al lado del alma y al mismo nivel que ella, su fundamento esencial e indispensable". Cfr. Lucien Goldmann, *op.cit.* p. 156.

<sup>42</sup> Cfr. Lukács, *op.cit.*, p. 28.

<sup>43</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 29.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>45</sup> *Idem.*

ni en virtud de la distinción entre hombre y mundo, ni en virtud de la oposición entre el Yo y el Tú.<sup>46</sup>

A esta visión del mundo, en la que "los contornos del alma no se distinguen esencialmente del contorno mismo de las cosas"<sup>47</sup>, Lukács también la llamará círculo metafísico griego. En éste supuesto círculo –que no era sino la realidad objetiva en la que según Georg Lukács habitaban los griegos– no había espacio propiamente para el peligro, pues los límites "eran más estrechos".<sup>48</sup> Es precisamente debido a esto que la epopeya se percibe como la forma literaria en que la seguridad de los héroes no se encuentra de ninguna forma comprometida, pues en este universo los héroes "tienen a los propios dioses como compañeros de ruta":<sup>49</sup>

[...] ya encuentren, al término del viaje, el resplandor del desastre o el estallido del triunfo, o los dos juntos, jamás van solos, son siempre guiados. De ahí la profunda seguridad de su marcha; pueden, abandonados por todos, en islas desiertas, verter lágrimas de desolación, pueden, extraviados por el peor enceguecimiento, titubear hasta las puertas del infierno; no dejan jamás de bañarse en una atmósfera de seguridad: la del dios que traza de antemano la senda del héroe y lo precede en su camino.<sup>50</sup>

Debido a esta seguridad de la que se reviste la epopeya, la aventura en este mundo se nos presentará de manera muy distinta:<sup>51</sup> desde el inicio de la trama sabemos que el héroe "está destinado a triunfar en cuerpo y alma",<sup>52</sup> los dioses que "han trazado de antemano su senda" no podrían jamás "no darle ventaja sobre los demonios, lo que la mitología hindú llama `divinidades del obstáculo`".<sup>53</sup> El héroe triunfa, pues la "aventura" hacia la cual se "encamina" consiste, paradójicamente, en aceptar su pasividad.<sup>54</sup> Al no existir necesidad de búsqueda –este héroe, a

---

<sup>46</sup> Cfr. *Idem*.

<sup>47</sup> Aún cuando Lukács parece concebir dichos contornos como "difuminados", también aclara que el alma "traza líneas netas y seguras, pero no separa sino de una manera relativa, en función de un sistema de homogeneidad y equilibrio" Cfr. *Idem*.

<sup>48</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 31

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 79. En este sentido, Bajtín considera que en la epopeya el héroe no sólo va acompañado por los dioses en su marcha, sino que entre estas dos figuras existe una vinculación muchísimo más estrecha: "Ni siquiera los dioses están separados de los hombres por una verdad especial: tienen el mismo lenguaje, la misma concepción, el mismo destino y la misma proyección total hacia afuera". Mijaíl Bajtín, "Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico", en *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, trad. Helena S. Kriútova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989, p. 480.

<sup>50</sup> Lukács, *Idem*.

<sup>51</sup> Georg Lukács acierta cuando menciona que este universo épico excluye la aventura. La excluye al menos en los términos estrictos del término, pues si desde el inicio sabemos que el héroe de este mundo está destinado a triunfar, sabemos también que no hay verdaderamente nada comprometido. Cfr. *Ibid.*, p. 82.

<sup>52</sup> *Idem*.

<sup>53</sup> *Idem*.

<sup>54</sup> Con "pasividad" Lukács no quiere decir que el héroe de la epopeya no deba hacer absolutamente nada. A lo que se refiere es al hecho de que se muestra pasivo *con respecto* al héroe de la novela, quien sí debe someterse a un proceso

diferencia del posterior héroe novelesco, no debe buscar el sentido immanente de la vida, pues confía en que éste esté impreso "de una vez por todas" en cada uno de los elementos que forman parte de su mundo— el héroe de la epopeya no deberá sino limitarse a cumplir el designio que le ha sido encomendado: convertirse en el centro alrededor del cual se despliega el movimiento rítmico y natural de aquel mundo homogéneo.<sup>55</sup> Entonces, aceptará incondicionalmente el "largo camino que se abre frente a él, pero no lo lleva a ningún abismo":<sup>56</sup>

En tanto que el alma no conoce aún en sí ningún abismo que pueda llevarla a la caída o impulsarla hacia las cimas,<sup>57</sup> en tanto que la Divinidad que rige el Universo y dispensa los dones desconocidos e injustos del destino se mantiene frente al hombre, incomprendido pero conocido y próximo, como el padre frente a su pequeño hijo, no hay acción que no sea para el alma una vestimenta conveniente. Ser y destino, aventura y acabamiento, existencia y esencia son entonces nociones idénticas.<sup>58</sup>

En gran medida, es gracias a esta seguridad hacia la cual se "dirige" irremediabilmente el héroe de la epopeya, que esta forma derivada de la épica adquiere su perfección. Sin embargo, existe otro elemento intrínseco de la epopeya, gracias al cual también esta forma literaria se nos presenta como perfecta: la manera en como se concibe la temporalidad en este género elevado.

Según Mijaíl Bajtín —quien sigue considerando, como Hegel y Lukács, la forma de la novela y la epopeya como variantes comunes de la épica— uno de los rasgos distintivos esenciales de la epopeya es el uso de aquello que él llama "distancia épica absoluta".<sup>59</sup>

Como ya menciona el crítico ruso, "[la epopeya] ha sido, desde el principio, un poema acerca del pasado";<sup>60</sup> sin embargo, lo más importante no es el hecho de que el pasado sea uno de sus rasgos distintivos, sino la complejidad que éste adquiere a lo largo de este universo diegético.

---

de búsqueda. En realidad, con "pasividad" Lukács buscará referirse al hecho de que el héroe de la epopeya no debe ir en busca de su esencia, pues ésta ya está dada desde el inicio. No es su identidad lo que se muestra comprometido en la trama. En todo caso, si hay algo verdaderamente comprometido en el destino de este héroe, no tendrá que ver con su propia persona, sino con el destino común. Por eso Lukács menciona que: "Rigurosamente, el héroe de la epopeya no es jamás un individuo [ya que lo verdadero importante] no es un destino personal, sino el de una comunidad" Cfr. *Ibid.*, p. 61.

<sup>55</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 82.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>57</sup> En este sentido, Mijaíl Bajtín también concuerda con el hecho de que si bien en la epopeya el alma no conoce la "caída", tampoco podrá conocer "la cima" —aquí "cima" entendida como una superioridad del alma con respecto a la verdad que ella misma "está llamada a ser"— ya que en la epopeya el héroe es idéntico a sí mismo de principio a fin, o sea, que a lo largo de toda la trama se mostrará como todo aquello que ya podía llegar a ser; se mostrará, exclusivamente, como todo aquello en que ya se convirtió. Por tanto, no habrá en ningún momento algún tipo de superación de sí mismo a lo largo de la historia. Cfr. Mijaíl Bajtín, *op.cit.* p. 479.

<sup>58</sup> Lukács, *op. cit.* p. 28.

<sup>59</sup> Cfr. Mijaíl Bajtín, *op.cit.* p. 458.

<sup>60</sup> *Idem.*

Para Mijaíl Bajtín, la manera en cómo se concibe la temporalidad en la epopeya se articularía de la siguiente manera: el rapsoda y el oyente permanecen en el mismo plano, es decir, se hallan –además de vinculados por la tradición nacional– tanto en el mismo nivel jerárquico como valorativo; mientras que el mundo narrado –aquí también entendido como "palabra épica"– se encuentra completamente distanciado de aquel vínculo trazado entre rapsoda y oyente: esta "palabra épica" forma parte de un universo por completo distinto, tanto en valor como en jerarquía, al universo en el que viven el rapsoda y el oyente.<sup>61</sup> Si la epopeya se remite siempre hacia el pasado es porque:

El pasado absoluto es una categoría valorativa (jerárquica) específica. Para la concepción épica del mundo, el "comienzo", "el mejor", el "fundador", el "antepasado", "el que existió antes", etc., no son categorías puramente temporales, sino valorativas y temporales; se trata de un grado superlativo, valorativo y temporal, que se realiza con respecto a todas las cosas y fenómenos del mundo épico: todo está bien en ese pasado, y todo lo que es esencialmente bueno (es "lo primero") sólo se encuentra en ese pasado.<sup>62</sup>

Como ya puede apreciarse, esta "concepción épica del mundo" que analiza Mijaíl Bajtín, tiene una estrecha relación con la manera en que Georg Lukács también la percibe: tanto en el análisis de las formas literarias del húngaro, como en el análisis de los elementos estructurales del crítico ruso, el universo épico se concibe como un mundo circular, perfecto, homogéneo y acabado. En este universo de la epopeya, "no hay lugar para lo imperfecto, para lo imposible de resolver, para lo problemático".<sup>63</sup> Por tanto, en este universo no puede tener cabida el conflicto humano –por eso los héroes de la epopeya, de acuerdo a Lukács, no conocen verdaderamente una "aventura" que supusiera siquiera el menor asomo de un conflicto– así como tampoco puede tener cabida la

---

<sup>61</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 459. Si recordamos los versos iniciales de la *Odisea*, podemos percibir cómo en ese universo verdaderamente las distancias existen: "Háblame, Musa, del hombre de múltiples tretas que por muy largo tiempo anduvo errante, tras haber arrasado la sagrada ciudadela de Troya, y vio las ciudades y conoció el modo de pensar de numerosas gentes. Muchas penas padeció en alta mar él en su ánimo, defendiendo la vida y el regreso de sus compañeros. Mas ni aun así los salvó por más que lo ansiaba. Por sus locuras, en efecto, las de ellos, perecieron, ¡insensatos!, que devoraron las vacas de Helios Hiperión. De esto, parte al menos, diosa hija de Zeus, cuéntanos ahora a nosotros". Homero, *Odisea*, versión de Carlos García Gual, segunda reimpresión, Alianza, Madrid, 2015, p. 45. Como observamos, rapsoda y oyente se encuentran en el mismo nivel, tanto jerárquico como temporal ("cuéntanos ahora a nosotros"); mientras que discurso, o bien "palabra épica", se halla en un universo por completo distinto, también jerárquico y temporalmente, del de aquellos ("del hombre de múltiples tretas que por muy largo tiempo anduvo errante, tras haber arrasado la sagrada ciudadela de Troya, y vio las ciudades y conoció el modo de pensar de numerosas gentes. Muchas penas padeció en alta mar él en su ánimo, defendiendo la vida y el regreso de sus compañeros. Mas ni aun así los salvó por más que lo ansiaba. Por sus locuras, en efecto, las de ellos, perecieron, ¡insensatos!, que devoraron las vacas de Helios Hiperión"). De ahí entonces que el rapsoda pueda tener acceso a este "mundo de los dioses" exclusivamente a través de la invocación a la Musa ("Háblame, Musa"/ " De esto, parte al menos, diosa hija de Zeus, cuéntanos ahora a nosotros")

<sup>62</sup> Bajtín, *op.cit.* p. 460.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 461.

problematicidad que implicaría la admisión de diversos "puntos de vista y de valoraciones individuales":<sup>64</sup> si el mundo diegético de la epopeya alcanza la máxima perfección conclusa se debe también –además de al efecto estilístico de perfección cerrada que se obtiene gracias al uso de la frontera temporal infranqueable– al hecho de que en él, el ángulo de visión que conocemos es exclusivamente uno:<sup>65</sup> el ángulo de visión épico que ignora por completo la posibilidad de cualquier tipo de escisión en la vida; el ángulo para el que la totalidad se supone todavía homogénea.

Comprendemos entonces por qué Bajtín insistirá en la "distancia épica absoluta". Un mundo como el que exige la epopeya –basado en su perfección acabada, "inmutable como hecho real, como sentido y como valor"<sup>66</sup>– no podría considerar, bajo ninguna circunstancia, entrar en contacto con la "imperfeción" que presupone el presente:

[..] cuando el presente se convierte en el centro de la orientación humana en cuanto al tiempo y al mundo, el tiempo y el mundo pierden su perfección, tanto en su conjunto como en cada una de sus partes. El modelo temporal del mundo se modifica radicalmente: se convierte en un mundo en donde no existe la primera palabra (de comienzo ideal), y lo que sigue no ha sido pronunciado todavía. Para la conciencia ideológico artística, el tiempo y el mundo se convierten por primera vez en históricos: se revelan –aunque al principio sin claridad, confusamente– como proceso de formación, como movimiento constante hacia el futuro real, como proceso unitario, completamente abarcador y no terminado. Todo acontecimiento –sea cual sea–, todo fenómeno, toda cosa, en general todo objeto de representación artística, pierde la perfección, el carácter totalmente acabado e inmutable que le eran propios en el mundo del pasado épico "absoluto", protegido por una barrera invencible del presente no acabado, que continúa. El objeto, mediante el contacto con el

---

<sup>64</sup> "El universo épico del pasado absoluto es, por su naturaleza, inaccesible a la experiencia personal y no admite puntos de vista ni valoraciones individuales" *Ibid.*, p. 462. En el universo de la epopeya la exclusión de los puntos de vista no supone siquiera un problema pues, como también Bajtín señala, los héroes de este mundo podrán estar diferenciados de otros personajes ya sea por destino o situación, pero jamás por "verdad". Todos aceptan incondicionalmente la "validez universal" de esta verdad con la cual conviven en este mundo y a ésta, únicamente, se limitan. Cfr. *Ibid.*, p. 480.

<sup>65</sup> Mijaíl Bajtín menciona que este universo "no puede ser observado desde *ningún* ángulo, no puede ser verificado, analizado [...]" (Cfr. *Ibid.*, p. 462). Sin embargo, en este sentido, yo difiero de él. Desde mi perspectiva, no es que no exista un ángulo de visión, sino que el ángulo "con que se nos pide" mirar este universo diegético es el de la misma perspectiva "que tiene el alma en este mundo" (basándome, en este punto, en lo que he mencionado con respecto a la concepción de "épica" presente en el análisis lukacsiano de las formas); es decir, "se nos pide" mirarlo atendiendo al sentido plenario de homogeneidad sobre el cual reposa este mundo. Considerar que verdaderamente no existe ningún ángulo, entonces implicaría concebir este mundo de la epopeya como "rígido" y "unidireccional", lo cual también implicaría, posiblemente, que el rapsoda se viera limitado a comenzar a cantar la historia desde el mismo sitio siempre. Sabemos, Mijaíl Bajtín también indaga en esta cuestión, que en el mundo de la epopeya el rapsoda tiene la máxima libertad de comenzar o terminar la historia de la manera que convenga, pues ni los inicios ni los finales afectan de alguna manera el sentido de completud presente en este mundo épico. Cfr. *Ibid.*, p. 476.

<sup>66</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 462.

presente, es introducido en el proceso no acabado de formación del mundo, cayendo sobre él la marca de la imperfección.<sup>67</sup>

Sin embargo, "de la lejana imagen épica del pasado absoluto no ha quedado nada".<sup>68</sup> El "círculo metafísico" en que, de acuerdo a Lukács, habitaban los griegos, se ha quebrado para siempre, "nosotros no podemos jamás encontrar allí nuestro lugar".<sup>69</sup> Los límites no volverán a ser estrechos, se han ampliado y por tanto hay cabida para el peligro.

Lejanos ya de aquellas civilizaciones teológicas,<sup>70</sup> nacerá una nueva visión del mundo. De esta naciente visión surgirá así mismo una nueva forma literaria. En ella todo está investido de conflicto –Lukács mismo dirá que esta nueva forma literaria es la "épica de las civilizaciones problemáticas"<sup>71</sup>– pues al no poder volver a franquear aquella frontera temporal que le daba perfección a la epopeya, deberá entrar en contacto directo con la imperfección implícita del presente. Además, en este "nuevo mundo", en el que "ser hombre es estar solo",<sup>72</sup> los héroes deberán abandonar aquella pasividad a la que podían entregarse inocentemente en la epopeya, pues esta "épica de las civilizaciones problemáticas" muy pronto les demostrará que en este universo su esencia sí se halla comprometida: el conflicto en este universo radica precisamente en la búsqueda del hombre por el conocimiento de sí mismo. Aunque, paradójicamente, este héroe sabe también desde el inicio que irremediablemente no podrá llegar sino a conocer "un máximo de aproximación"<sup>73</sup> de su esencia. Aquello que en la epopeya se "daba de una vez por todas", en la nueva forma literaria se encontrará para siempre escindido.

Desde entonces, el nuevo héroe –el héroe de la novela– deberá encaminarse hacia la eterna búsqueda de aquello que en la epopeya ni siquiera se planteaba como un conflicto: el sentido inmanente de la vida.

---

<sup>67</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 474-475.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 471.

<sup>69</sup> Cfr. Lukács, *op. cit.* p. 31.

<sup>70</sup> Que son aquellas a las que Georg Lukács también se refiere como "cerradas y conclusas". Cfr. Sultana Wahnón, *op.cit.* p. 5.

<sup>71</sup> Cfr. *Idem.*

<sup>72</sup> Cfr. Lukács, *op. cit.* p. 34.

<sup>73</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 74.

### 1.3 La forma de la novela como una tendencia nostálgica y utópica del alma en busca de las totalidades concluidas

Si en la epopeya, "que expresa la adecuación del alma y del mundo, del interior y del exterior, el universo en el cual las respuestas están presentes antes de que sean formuladas las preguntas",<sup>74</sup> nos encontrábamos al hombre para el que el significado vital se hallaba impreso en los aspectos más particulares de su mundo; en la novela, nos hallaremos frente al universo de la no correspondencia entre "acto y exigencia del alma", con el conflicto del hombre para el que el sentido de la vida se ha tornado en pregunta.

Sin embargo, aun en medio de aquel conflicto, el alma en la novela todavía se inclinará hacia aquel fin que le era natural en la epopeya; es decir, buscará orientarse todavía hacia "la totalidad extensiva de la vida": "La novela es la epopeya de un tiempo donde la totalidad extensiva de la vida no está ya dada en una manera inmediata, de un tiempo para el cual la inmanencia del sentido de la vida se ha vuelto problema, pero que, no obstante, no ha dejado de apuntar a la totalidad".<sup>75</sup> Si bien Georg Lukács considerará que en la novela el alma todavía sigue encaminándose hacia aquella totalidad homogénea que se contenía dentro de los estrechos límites del "círculo metafísico de los griegos", también será consciente de que esta forma no podrá referirse a aquella totalidad supuesta en la vida de la misma manera que en la epopeya se efectuaba; es decir, como una simple representación mimética de la vida objetiva: para Lukács, la totalidad sobre la que reposaba la epopeya deberá representarse todavía en la novela, aun si como artificio artístico, debido a una clara intención ética.<sup>76</sup>

La forma cerrada de la epopeya, su unidad orgánica, plasmaría, pues, una totalidad verdadera, es decir, percibida como realmente existente. La novela seguiría teniendo una forma cerrada, pero ésta, a diferencia de la de la epopeya, no descansaría en una unidad dada espontáneamente, sino que se trataría "de una tentativa desesperada, de una tentativa puramente artística" de reconstruirla por la vía de la composición. Para Lukács, es del todo

---

<sup>74</sup> Cfr. Lucien Goldmann, *op.cit.* p. 157.

<sup>75</sup> Cfr. Lukács, *op.cit.* p. 52.

<sup>76</sup> Éste es uno de los puntos más contradictorios del pensamiento lukacsiano, pues si por un lado Lukács insiste en construir la obra como "si a pesar de todo hubiera una totalidad que reflejar", por el otro lado, al final de *Teoría de la novela*, nos encontramos con un Lukács que a la vez menciona: "la gran literatura épica es un género ligado a la situación concreta del instante histórico, y toda tentativa por dar figura a lo utópico como si existiera, no lleva sino a destruir la forma y no a crear lo real". *Ibid.*, p. 141. Es importante también mencionar que Lukács insistió sobre el mismo punto a lo largo de gran parte de su obra. Si bien es cierto que esta idea de representar la realidad "como si existiera" aparece por vez primera en *Teoría de la novela*, también es cierto que se halla más allá del "primer Lukács". En "¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo" (texto de 1936) Lukács sigue insistiendo en el hecho de escribir novelas que reflejen "y descubran la totalidad secreta de la vida". Cfr. Sultana Wahnón, *op. cit.* p. 13. Desde mi perspectiva, esta contradicción debe ser subrayada, pues es una de las fisuras más notables del análisis lukacsiano de las formas literarias.

obvio que esa totalidad que se trata de reconstituir no tiene una existencia objetiva: *el todo de la vida no revela en sí ningún centro trascendental y no admite que una de sus células se arrogue el derecho de dominarlo*. Es la *intención ética* la que estructura y construye la obra como si, "a pesar de todo", existiese una totalidad que reflejar. [...] la forma novelesca traduce, pues, *la ausencia de una patria trascendental*, pero también la nostalgia del alma que la añora y la busca "por el primer camino que parece conducirlo hacia ella".<sup>77</sup>

Que Georg Lukács insista en "esta tentativa desesperada" de reconstruir, ahora en la forma de la novela, la totalidad implícita de la epopeya, se relaciona con el hecho de que en esta totalidad el filósofo húngaro advierte el verdadero sentido inmanente de la vida: un sentido que para Lukács no se traduce sino como el cumplimiento de un designio trazado de antemano; como una disposición del alma, y de cualquier forma, por llevar a cabo "una determinada labor" que le ha sido encomendada con previsión y que no le exige sino "acoger pasivamente en su visión un sentido ya acabado":<sup>78</sup>

No hay totalidad posible del ser sino ahí donde todo, ya, es homogéneo antes de ser investido por las formas, donde las formas no son impuestas, sino la simple toma de conciencia, la puesta al día de todo lo que, en el seno de todo lo que debe recibir forma, duerme como pura aspiración. Ahí donde el saber es virtud y la virtud felicidad, ahí donde la belleza manifiesta el sentido del mundo.<sup>79</sup>

Comprendemos entonces que para Lukács, el sentido de totalidad de la vida, se relaciona directamente también con una concepción de lo divino: la vida se percibe como "total" cuando el vínculo con lo divino se encuentra todavía establecido y cuando el alma, depositaria del sentido inmanente, todavía se orienta hacia la supuesta homogeneidad vital que le es natural.

Pero, ¿qué sucede con la forma de la novela, en donde aquella totalidad se encuentra fisurada para siempre?, ¿hacia qué fin entonces se orientará el alma, si ya no puede dirigirse hacia la homogeneidad que solía hacerlo? Según el filósofo húngaro, cuando para el alma se transforma en conflicto el cumplimiento plenario del sentido que le es connatural, pasamos del universo de la epopeya al universo de la novela; o bien, pasamos del universo de "lo divino" al universo de "lo demoníaco": "La novela es la epopeya de un mundo sin dioses; la psicología del héroe novelesco es demoníaca, la objetividad de la novela, la viril y madura comprobación<sup>80</sup> de que jamás el

---

<sup>77</sup> *Idem.*

<sup>78</sup> Cfr. Lukács, *op.cit.* p. 30.

<sup>79</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 32

<sup>80</sup> A lo largo de *Teoría de la novela*, Lukács aludirá a la novela como la forma "de la virilidad madura". Cfr. Lucien Goldmann, *op.cit.* p. 157.

sentido puede penetrar de lado a lado la realidad y que no obstante, sin él, ésta sucumbiría en la nada y en la inesencialidad".<sup>81</sup>

A esta paradoja novelesca, en la que la ausencia del sentido impera, pero aun así el héroe busca todavía dirigirse hacia él, Lukács la llamará "ironía":

La ironía que, por doble visión distingue a la vez, el mundo privado de Dios y toda la riqueza de que Dios lo llena, que ve la patria utópica de la idea devenida ideal bajo su condicionamiento subjetivo psicológico, bajo su única forma posible de existencia; la ironía que, ella misma demoníaca, aprehende al demonio en el sujeto como esencialidad metasubjetiva y, de tal suerte, en un presentimiento inexpresado, habla de los dioses pasados y por venir cuando habla de la aventura de las almas extraviadas en el seno de una realidad inesencial y vacía; la ironía que, en la vía dolorosa de la interioridad, debe buscar un mundo a su medida sin jamás encontrarlo; que representa en conjunto la alegría maligna del dios creador al ver fracasar todas las miserables rebeliones contra su imponente y vano decorado artificial y el dolor que siente, más allá de toda expresión, el dios redentor por no poder venir a este mundo. En tanto que autoliberación de la subjetividad llevada a sus últimos límites, la ironía es, en el mundo sin Dios, la más alta libertad posible.<sup>82</sup>

En este gesto irónico Lukács advierte una división. Esta escisión de la forma, que bien podría traducirse aquí como esa alteridad de la cual el héroe de la novela nace,<sup>83</sup> se relaciona también directamente con la psicología del autor:

Como constituyente formal del género de la novela, la ironía significa que el creador se disocia en dos subjetividades: una interior que se enfrenta a un complejo de fuerzas que le son extrañas y que se esfuerza en impregnar al mundo ajeno con el contenido de su propia nostalgia<sup>84</sup>; y la otra subjetividad que contempla la naturaleza abstracta y limitada de los mutuamente extraños mundos del objeto y del sujeto [...] Tal ironía está desprovista de superioridad fría y abstracta; el creador, al contrario, queda obligado por la ironía a darse un tratamiento semejante al que él le da a sus criaturas, es decir, a ser uno y también otro; entiende la ironía como la autocorrección de la debilidad, como la posibilidad de ver las contradictorias facetas del mundo desde diversas perspectivas. De este modo, piensa Lukács, se está frente a una nueva perspectiva de la vida basada en la relativa independencia de las partes y en su unión al todo, en la necesaria complementariedad de los contrarios, en la posibilidad del creador de ser simultáneamente su criatura. Pero esta perspectiva plural, donde todo llega a ser relativo, encuentra un mundo sin Dios, como quería verlo Lukács, donde la ironía representa la independencia del artista respecto de Aquél.<sup>85</sup>

---

<sup>81</sup> Lukács, *op.cit.* p. 81.

<sup>82</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 85.

<sup>83</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 61.

<sup>84</sup> Nostalgia de la "patria trascendental" a la que ya se ha hecho referencia.

<sup>85</sup> Cfr. Juan Pellicer, *El placer de la ironía. Leyendo a García Ponce*, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, México, 1999, pp. 61-62.

Si Georg Lukács insiste en la ironía es porque considera a ésta el componente esencial sobre el cual se funda la novela. Cuando menciona que la psicología del héroe novelesco es demoníaca, se refiere al hecho de que estos héroes se elevan por encima de la pasividad que antiguamente no era sino el "máximo de exigencia" heroica: los héroes de la novela, en un "desafío luciferino",<sup>86</sup> se desprenden del sentido connatural de la epopeya y no se "conforman" ya con la homogeneidad de la que formaban parte; los héroes novelescos conocen que su alma es creadora<sup>87</sup> y por eso se aventuran en esta inútil labor:

La psicología del héroe de novela es el campo de actividad de lo demoníaco. La vida biológica y social se inclina muy profundamente a fijarse en su propia inmanencia [...] si no se les ocurriera a los hombres, captados por el poder del demonio, elevarse a veces por encima de ellos mismos –de una manera infundada e infundable– y renunciar a los fundamentos psicológicos y sociológicos de su propia existencia. Es entonces que ese mundo abandonado por Dios se revela de golpe como privado de substancia, mezcla irracional, densa y porosa a la vez; lo que parece más cerrado, se quiebra como la arcilla seca bajo los golpes del individuo poseído por el demonio, y el vacío transparente que deja entrever paisajes de ensueño se cambia bruscamente en una pared de vidrio con la cual se choca, víctima de una vana e incomprensible tortura, como la abeja en el cristal sin conseguir pasarlo pero sin advertir que ese no es el camino.<sup>88</sup>

Como podemos ver, aquello que ha cambiado drásticamente de la epopeya a la novela es la vinculación que tienen los héroes con lo divino: mientras que en la forma de la epopeya este vínculo se hace manifiesto, en la forma de la novela sólo se concibe como pura carencia. Por eso "la estructura novelesca analizada por Lukács es una forma literaria de la *ausencia*":<sup>89</sup>

Lo que habría cambiado entre las civilizaciones cerradas y la problemática no serían los datos de la realidad objetiva [...] sino la forma subjetiva en que se percibe esa realidad. Si los antiguos no eran capaces de percibir esa parte de absurdo y desolación y veían el mundo más bien como "un todo acabado y cerrado" sostenido por los dioses, los individuos de la civilización problemática habrían dejado de percibir el mundo como dependiendo de voluntades sobrenaturales y, por tanto, habrían perdido el sentido de la totalidad, la visión de la realidad como una estructura cerrada e inmutable en su significación.<sup>90</sup>

---

<sup>86</sup> Cfr. Lukács, *op.cit.* p. 83.

<sup>87</sup> "[en la novela] hemos descubierto que el espíritu es creador; y por eso, para nosotros, los arquetipos han perdido definitivamente su evidencia objetiva, y nuestro pensamiento sigue en lo sucesivo, el camino infinito de la aproximación siempre inacabada. Hemos descubierto la creación de formas y, desde entonces, falta siempre la realización en aquello que abandonan nuestras manos cansadas y decepcionadas" cfr. *Ibid.*, p. 31.

<sup>88</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 82-83.

<sup>89</sup> Cfr. Lucien Goldmann, *op.cit.* p. 159.

<sup>90</sup> Cfr. Sultana Wahnón, *op.cit.* p. 7.

Pero, a pesar de esta ausencia –o en todo caso, deberíamos mejor decir, *debido* a esta ausencia– y aun con la firme consciencia de que en este mundo "[...] entre el saber y el hacer, entre el alma y las estructuras, entre el yo y el mundo, se ahondan infranqueables abismos"<sup>91</sup>, los héroes novelescos deberán encaminarse hacia aquella "búsqueda que progresa siempre sin jamás avanzar".<sup>92</sup>

Advertimos entonces que en la novela ha cambiado el sentido de totalidad perfecta de la vida, así como también las consideraciones que se tienen en torno a las motivaciones de los héroes y a la perfección que estos alcanzan. En este sentido, la visión que tienen tanto Mijaíl Bajtín como Georg Lukács comparte en diversos puntos: para ambos, la novela será concebida como la forma literaria que se manifiesta como "lo que deviene, como un proceso";<sup>93</sup> por tanto, los héroes –en perfecta correspondencia con la forma– se convertirán también en los personajes que se someten a un continuo proceso de formación; se vuelven, por excelencia, los personajes de la eterna autobúsqueda.<sup>94</sup>

Aquel sentido demoníaco que impulsa a los héroes a la acción, se convertirá asimismo en uno de los problemas distintivos de estos personajes novelescos. Si menciono que esta "necesidad de acción" se transforma en un conflicto, se debe a que, tanto para Bajtín como para Lukács, parece ser de esta manera: para Lukács, cuando en el mundo de la novela se "rompen" los límites del "antiguo círculo metafísico" las dimensiones, por tanto, se tornan más grandes. Esto implica que, al volverse el mundo más extenso, los héroes de la novela tienen "un margen de acción" proporcionalmente mayor al que antiguamente tenían. En primera instancia esto podría parecernos positivo, pues podríamos suponer que a mayores dimensiones, mayores experiencias enriquecedoras tendrán los héroes. Sin embargo, para el filósofo húngaro no se traduce de esta manera. Para Lukács, si bien esta ruptura de los antiguos límites que ceñían al mundo da cabida –ahora sí en sentido riguroso– a la aventura<sup>95</sup>, también dicha fisura conlleva una "implícita condena": "Nuestro mundo se ha tornado inmensamente más grande y, en cada uno de sus

---

<sup>91</sup> Cfr. Lukács, *op.cit.*, p. 31.

<sup>92</sup> Búsqueda a la que también Lukács ha definido con la fórmula "el camino ha terminado, el viaje comienza" Cfr. Lucien Goldmann, *op.cit.* p. 161.

<sup>93</sup> Cfr. Lukács, *op.cit.* p. 66. Sobre este mismo punto, Mijaíl Bajtín menciona: "La novela es el único género en proceso de formación; por eso refleja con mayor profundidad, con mayor sensibilidad, y más esencial y rápidamente, el proceso de formación de la realidad misma. Sólo el que evoluciona puede entender la evolución". Bajtín, *op.cit.* p. 453.

<sup>94</sup> "Así el espíritu fundamental de la novela, el que determina la forma, se objetiva como psicología del héroe novelesco: esos héroes están siempre en la búsqueda". Cfr. Lukács, *op.cit.*, p. 56.

<sup>95</sup> "La novela es la forma de la aventura" Cfr. *Ibid.*, p. 82.

rincones, es más rico en dones y en peligros que el de los griegos; pero esa propia riqueza hace desaparecer el sentido positivo sobre el cual reposaba su vida: la totalidad".<sup>96</sup>

Para Mijaíl Bajtín, esta misma problemática no se presenta de manera muy distinta. Para el crítico ruso, uno de los rasgos esenciales de los personajes novelescos es el hecho de que estos tienen ya iniciativa.<sup>97</sup> Y aunque –al igual que considerábamos positivo el quiebre de los lindes que ceñían al mundo– podríamos pensar que esta iniciativa es, de hecho, un gesto positivo; para Bajtín no necesariamente se concibe de esta manera. Mijaíl Bajtín considera que esta iniciativa por parte de los héroes novelescos, no acarrea sino una serie de conflictos: para Bajtín, cuando los héroes conocen la iniciativa, adquieren asimismo mayores exigencias interiores; por tanto, al tener mayor necesidad de llevarlas a cabo, se aventuran, perpetuamente, hacia un camino que les permita agotarlas por completo. Pero –como ya Lukács había señalado– no podrán hacerlo y quedará para siempre "un sobrante de humanidad no realizado, la necesidad de futuro y el lugar indispensable para ese futuro".<sup>98</sup>

Como podemos notar, en esta nueva épica de las "civilizaciones problemáticas" los elementos que antes, en la epopeya, se nos presentaban como "perfectos, puros", ahora se "contaminan". Esto, desde luego, "afectará" también al sentido de temporalidad de este nuevo universo diegético.

Si en la epopeya, Mijaíl Bajtín consideraba que existía una "distancia épica absoluta"; en la nueva forma de la novela, no la hallará más: para Bajtín, una de las características más importantes de la novela, es el hecho de que ésta se encuentra en el máximo contacto posible con el presente<sup>99</sup>: "La novela se halla en contacto con los elementos del presente imperfecto, lo que impide que el género se petrifique. El novelista tiende siempre hacia lo que todavía no está acabado".<sup>100</sup>

En esta nueva épica, la frontera temporal que parecía infranqueable, termina por rebajarse por completo:<sup>101</sup> "[...] se "contemporaniza" el "pasado absoluto" de dioses, semidioses y héroes; es rebajado, representado a nivel de la contemporaneidad en su ambiente cotidiano, en su lenguaje de

---

<sup>96</sup> *Ibid.* p. 32

<sup>97</sup> Cfr. Bajtín, *op.cit.* pp. 482-483.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 482.

<sup>99</sup> De hecho, Mijaíl Bajtín considera que la novela es el primer género que se representan "sin distancia alguna, a nivel de contemporaneidad, en la zona de contacto simple y directo". Cfr. *Ibid.*, pp. 467-468.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 472. En este sentido, podemos advertir una clara congruencia con el hecho de que la forma de la novela se conciba, para Bajtín también, como un proceso.

<sup>101</sup> O también podríamos decir que terminan por quebrarse por completo la totalidad y homogeneidad perfectas que daban sostén a la epopeya: "Ahora el mundo ya está abierto; el mundo monolítico y cerrado del pasado nacional (como era en la epopeya) ha sido sustituido por el mundo grande y abierto". Cfr. *Ibid.*, p. 473

nivel inferior".<sup>102</sup> Esto implica que, en la novela, el pasado ya ha dejado de idealizarse: lo que antiguamente se concebía como una realidad distinta, tanto jerárquica como valorativamente, ahora se manifiesta con la misma problemática e imperfección que conlleva su máximo contacto con el presente.<sup>103</sup> Pero, ¿qué permite que la nueva forma literaria entre en contacto con el presente? Según Mijaíl Bajtín, lo que quiebra la antigua frontera temporal no es otra cosa que *la risa*:<sup>104</sup>

La risa es, precisamente, la que destruye la distancia épica, y en general, todo tipo de distancia: jerárquica (valorativa). En la imagen distanciada el objeto no puede ser cómico; para convertirlo en cómico ha de ser acercado; todo lo cómico es cercano; toda creación cómica opera en la zona de máximo acercamiento. La risa posee una considerable fuerza para acercar al objeto; introduce al objeto en la zona de contacto directo, donde puede ser percibido familiarmente en todos sus aspectos, donde se le puede dar la vuelta, volverlo al revés, observarlo desde abajo y desde arriba, romper su envoltura exterior y examinar su interior; donde se puede dudar de él, descomponerlo, desmenuzarlo, desvelarlo y desenmascararlo, analizarlo libremente y experimentarlo. La risa destruye el miedo y el respeto al objeto [...] En el fondo, eso significa desmitificar, es decir, precisamente, arrancar el objeto del plano alejado, destruir la distancia épica, asaltar y destruir, en general, el plano alejado. En ese plano (en el plano de la risa), el objeto puede ser irrespetuosamente observado desde todos los ángulos [...].<sup>105</sup>

¿No se advierte en esta posibilidad "irrespetuosa" de mirar al mundo desde todos los ángulos, que Bajtín encuentra en la risa y en la "ironía demoníaca" de Lukács ecos de un mismo problema? Desde mi perspectiva, ya sea que Lukács se refiera a "ironía" o que Bajtín se refiera al "quiebre de fronteras" que permite la risa, los dos buscan enfatizar en el hecho de que el constitutivo esencial de la novela no es otra cosa que el conflicto del héroe que habita en el envés del antiguo mundo; el conflicto del hombre que no puede vincularse —por más que lo busque exhaustivamente— directamente con lo divino:

La ironía [o en este caso, también la risa] revela la dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, el otro lado de la razón: la quiebra del principio de identidad. La angustia nos muestra que la existencia está vacía, que la vida es muerte, que el cielo es un desierto: la quiebra de la religión.<sup>106</sup>

---

<sup>102</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 466.

<sup>103</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 474.

<sup>104</sup> "Ahí precisamente —en la risa popular— es donde hay que buscar las auténticas raíces folclóricas de la novela. El presente, la contemporaneidad como tal, el "yo mismo", "mis contemporáneos" y "mi época", fueron objeto al principio de una risa ambivalente: jovial y caústica al mismo tiempo. Ahí es donde se genera una nueva actitud radical hacia la lengua y la palabra. Junto a la representación directa -de ridiculización de la contemporaneidad- florece la parodización y el transformismo de todos los géneros e imágenes elevadas del mito nacional". Cfr. *Ibid.*, p. 466.

<sup>105</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 468-469.

<sup>106</sup> Cfr. Octavio Paz, *Los hijos del limo*, tercera edición, Seix Barral, Barcelona, 1990. p. 73.

Sin embargo, para "este Lukács desesperado del período bélico"<sup>107</sup>, esta "existencia vacía", simplemente no podía considerarse. Para él, a pesar de que en la novela existe una fisura, debe existir también un "recurso" que permita "remediarla". A este recurso, Lukács lo denominará *clausura*:

La aspiración nostálgica de los hombres de la civilización problemática a un utópico acabamiento es la que explica que, a un mundo sin dioses y por tanto infinitamente abierto, corresponda una forma épica —la novela— todavía cerrada. No es casual que Lukács, anticipándose de nuevo a los teóricos más actuales, hable de clausura para referirse a este mundo novelesco en el que el cierre remite siempre a un gesto de "violencia" y a un sacrificio: el del "Paraíso por siempre perdido que hemos buscado y no hemos encontrado, cuya búsqueda inútil y abandono designado han permitido cerrar el círculo de la forma".<sup>108</sup>

Basándonos en esta noción, nos es más claro entonces comprender el "enigmático" final de *Teoría de la novela*. Para algunos críticos, el final de esta obra, debe ser interpretado como una "invitación de Lukács a abandonar lo que, siguiendo a Fichte, llama "la era de la perfecta culpabilidad" y, en consecuencia, a abandonar también la forma artística que le corresponde: la novela".<sup>109</sup> Sin embargo, desde mi punto de vista, no es precisamente una invitación a abandonar la novela a lo que Lukács se refiere. No considero que se trate de un llamado a "abandonar" esta forma porque, de hecho, a lo largo de su obra, Lukács sigue "haciendo un llamado" a que se continúen escribiendo novelas.<sup>110</sup>

Lo que considero es que Lukács —"en un estallido de oscura retórica",<sup>111</sup> como apunta George Steiner— buscó *clausurar* él mismo su *Teoría de la novela*:<sup>112</sup> si para Lukács, clausurar la novela representaba un "sacrificio heroico" que se encaminaba (aunque también conscientemente hacia el fracaso) hacia la intención ética de remediar las implicaciones que tenían las fisuras de

---

<sup>107</sup> Cfr. Sultana Wahnón, *op.cit.* p. 8.

<sup>108</sup> Cfr. *Idem.*

<sup>109</sup> *Idem.*

<sup>110</sup> Baste con recordar el texto, de 1936, ya anteriormente mencionado "¿Narrar o describir? A propósito de la discusión sobre naturalismo y formalismo", por ejemplo.

<sup>111</sup> Cfr. George Steiner, *Tolstói o Dostoievski*, segunda edición, Siruela, Madrid, 2002, p. 350.

<sup>112</sup> Sobre este punto, Paul De Man menciona: "El libro —escribe Paul De Man— está escrito desde el punto de vista de una mente que pretende haber llegado a un grado de generalidad tan avanzado que podría hablar, por así decirlo, en nombre de la conciencia novelística misma. Es la Novela misma la que nos cuenta la historia de su desarrollo, así como en la *Fenomenología* de Hegel es el Espíritu quien narra su propio viaje. Pero hay una diferencia crucial [...] Atrapada en su propia contingencia, y al ser efectivamente expresión de esta contingencia, permanece como un mero fenómeno sin poder regulador. Esto nos induciría a esperar un método reductivo, provisional y cautelosamente fenomenológico antes que una historia todo-abarcadora que afirma sus propias leyes". Cfr. Gastón Molina, "La disonancia de la subjetividad en *Teoría de la novela* de Lukács" en <http://bibliotecadigital.academia.cl/handle/123456789/633> (Consultado: 15/11/2016) .

esta nueva forma; no me parecería arbitrario ver en el final de su *Teoría de la novela* un gesto de esta misma índole.

Para el filósofo, la novela había llegado a un punto en el que "no revelaba ya ninguna virtualidad esencialmente creadora, capaz de dar nacimiento a tipos nuevos".<sup>113</sup> El desarrollo de ésta, según el húngaro, "no superaba el tipo de la novela de la desilusión".<sup>114</sup> Partiendo desde esta visión poco esperanzada en la evolución de la novela, Lukács decide entonces clausurar esta forma literaria, presentando la obra de Tolstói como la cima de la novela. Explico esto con mayor precisión.

En el capítulo final de *Teoría de la novela*, titulado "Tolstói y la superación de las formas sociales de vida", Georg Lukács se propone analizar el motivo por el cual las novelas del escritor ruso pueden ser consideradas como las últimas grandes representantes de esta épica de las "civilizaciones problemáticas".

Para Lukács, Lev Tolstói se convierte en el último gran impulsor de la novela. El húngaro considera que –luego del "romanticismo de la desilusión, esencialmente "europeo" de Turguenev"<sup>115</sup>– es Tolstói quien retoma la antigua forma de la novela para así darle "el más poderoso impulso", con la finalidad de elevarla hasta la forma de la epopeya.<sup>116</sup> Sin embargo, Tolstói no puede elevarla hasta ese punto, sino como una pura aspiración utópica.<sup>117</sup> En esta vana empresa, Georg Lukács encuentra con claridad "hasta qué punto la novela es necesariamente la forma épica de nuestro tiempo".<sup>118</sup>

Según Lukács, uno de los motivos por los cuales Tolstói no puede elevar la novela hasta la antigua forma de la epopeya, se debe a que, aunque su intención es narrar realidades concretas y objetivas, las presenta como realidades *heterogéneas* y no como realidades *homogéneas*. Para Lukács, a lo largo de la obra de Tolstói nos encontramos frente a dos realidades objetivas: por un

---

<sup>113</sup> Cfr. Lukács, *op. cit.* p. 140. La opinión de Mijaíl Bajtín es, en este sentido, por completo contraria a la de Lukács. Para Bajtín, en perfecta coherencia con su noción de la forma de la novela, ésta le parecía encontrarse en un continuo proceso: "El proceso de formación de la novela no ha acabado. Entra en la actualidad en una nueva fase". Cfr. Mijaíl Bajtín, *op.cit.* p. 485.

<sup>114</sup> Cfr. Lukács, *op. cit.* p. 140.

<sup>115</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 134.

<sup>116</sup> Cfr. *Idem.*

<sup>117</sup> Ya desde el inicio de este capítulo conclusivo, Lukács advierte sobre el intento fallido de Tolstói de buscar elevar la novela hasta la antigua forma de la epopeya: "La disposición de espíritu que tiende a lo transproblemático, a la epopeya, no apunta sin embargo aquí sino a un ideal utópico". Cfr. *Ibid.*, p. 133.

<sup>118</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 135.

lado, la Naturaleza; y por el otro, la civilización (también Lukács la llamará "cultura").<sup>119</sup> Ahora bien, estas dos realidades concretas, se encuentran siempre en una perfecta disputa; éstas se oponen siempre en la obra del ruso. Si ambas se encontraran en perfecta consonancia, podríamos entonces referirnos a una homogeneidad (*conditio sine qua non* de la epopeya), pero no se hallan sino en eterna discordia: "Que tal oposición sea necesaria, es lo que constituye la insoluble problemática de las novelas tolstoianas".<sup>120</sup>

Y a medida que Lukács va profundizando en cómo es que se articulan estas dos realidades en la obra de Tolstói, descubre que verdaderamente el autor de *Anna Karenina* repudia la cultura, por presentársele como problemática.<sup>121</sup> Entonces, si la civilización se convierte en la realidad del eterno conflicto, el hombre sencillamente podría inclinarse hacia la otra realidad en la que, por ende, éste se apaciguaría. Sin embargo, Lukács era consciente de que el espíritu inconforme y contradictorio de Tolstói jamás se hubiera permitido una salida tan fácil. En la obra de Tolstói, la naturaleza carece de la función de convertirse en "un sitio final".<sup>122</sup> Lo que sucede con la naturaleza en la obra de éste es que "no es de hecho, sino la simple seguridad de que, más allá de la convencionalidad, existe efectivamente una vida esencial, una vida que puede sin duda alcanzarse en las vivencias del yo auténtico y pleno, en lo vivido donde el alma se vive ella misma, pero de la cual, no obstante, es necesario, que recaiga de nuevo irremediabilmente en el otro mundo [el de la cultura]".<sup>123</sup> Es ésta la primera paradoja, síntoma de que nos hallamos por completo en el terreno de la novela, que Lukács encuentra en la obra del escritor ruso.

La segunda "paradoja tolstoiana" Lukács la encontrará en otro de los momentos de "vana conciliación" entre estas dos realidades heterogéneas.

De acuerdo a esta lectura de Lukács, si hay un elemento en la obra de Tolstói que podría conciliar estas dos realidades opuestas, sería el amor. Éste, enfatiza Lukács, toma un sitio verdaderamente central en esta obra<sup>124</sup>. Sin embargo, el amor concebido "como pura fuerza natural, como pasión no pertenece al universo tolstoiano".<sup>125</sup> El amor en este universo, más bien se

---

<sup>119</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 135-136.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>121</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 136.

<sup>122</sup> En este punto, Lukács contrapone la concepción de Naturaleza en la obra de Goethe y la concepción en la obra de Tolstói: "[...]esa "naturaleza" tolstoiana carece de la plenitud y acabamiento que, como era el mundo cerrado, relativamente substancial de Goethe, podría hacer de ella la patria donde se cumple la finalidad en el apaciguamiento de los conflictos" Cfr. *Idem.*

<sup>123</sup> *Idem.*

<sup>124</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 137.

<sup>125</sup> Cfr. *Ibid.* p. 137.

encuentra "demasiado ligado a la relación interindividual, demasiado aislado y es fuente, por consiguiente, de demasiados matices y sutilezas, demasiado cultural".<sup>126</sup> Por esto, según Lukács, el amor que verdaderamente le interesa destacar a Tolstói en su obra es el amor "como matrimonio, como unión –y el hecho de estar unido importa mucho más que saber quién está unido– el amor como instrumento de procreación, el matrimonio y la familia como vehículos de la continuidad natural de la vida".<sup>127</sup>

Pareciera que en este punto una nueva homogeneidad comienza a fundarse, y tal vez pudiera ser posible si no fuera porque Tolstói, este "gran amante de la paradoja",<sup>128</sup> advierte en esta unión un hondo conflicto: de acuerdo a Lukács, Tolstói no puede ver en esta comunión rasgos de una victoria. Para el escritor ruso, que estas dos realidades logren unirse supone más bien una problemática "más profundamente desesperada que el desenlace de la más problemática novela de la desilusión. Pues, de todo lo que fue, nada queda; del mismo modo que la arena del desierto sumerge las Pirámides, todo lo espiritual se encuentra enteramente absorbido, aniquilado por lo biológico".<sup>129</sup>

El tentativo de Tolstói de "elevar" a la novela hasta la perfección homogénea de la epopeya resulta fallido, parece enfatizar constantemente Lukács. Pero no olvidemos que para éste último parece ser suficiente "la aspiración nostálgica hacia un utópico acabamiento lo que explica que a un mundo sin dioses y por tanto infinitamente abierto, corresponda una forma épica, todavía cerrada".<sup>130</sup> Y es en este sentido –basado en la utopía hacia la cual el escritor ruso se dirigía– que a Lukács, Lev Tolstói se le revela todavía como un autor que logra tocar, aun si brevemente, los lindes en que el antiguo mundo de la epopeya se contenía:

En ciertos grandes instantes muy raros, muy frecuentemente cerca de la muerte, se abre al hombre una realidad donde capta en el resplandor de una iluminación la esencia que reina por encima de él, y, al mismo tiempo, en él, *el sentido mismo de la vida*. Frente a esa experiencia, todo su pasado se desploma y no es ya nada; todos sus conflictos, las penas, los tormentos, los errores que ellos entrañan aparecen como miserables e inesenciales. *El sentido se ha revelado y se abren los caminos que conducen al alma a una vida plena.*<sup>131</sup>

---

<sup>126</sup> Cfr. *Idem*.

<sup>127</sup> Cfr. *Idem*.

<sup>128</sup> George Steiner, *op. cit.* p. 351.

<sup>129</sup> Para Georg Lukács, es éste el estado convulso en que Tolstói se encuentra cuando redacta el epílogo de *Guerra y Paz*. Cfr. Lukács, *op. cit.* p. 137.

<sup>130</sup> Cfr. Sultana Wahnón, *op.cit.* p. 8.

<sup>131</sup> Cfr. Lukács, *op. cit.* p. 138. (La cursivas son mías).

Como vemos, "el Tolstói de Lukács" alcanza brevemente –y en este sentido, esta brevedad parece también bastarle a Lukács para advertir en ella el "heroico sacrificio" de la clausura— la "zona de la epopeya" cuando en sus novelas trasluce, nuevamente, el sentido inmanente de la vida. Pero, debido a otra paradoja de Tolstói, salimos de inmediato de aquella zona y volvemos al terreno imperfecto de la novela:

[...]Tolstói descubre con la seguridad paradójica del verdadero genio la más profunda problemática de su forma y de sus fundamentos: la proximidad de la muerte dispensa la gracia de esa beatitud suprema; es la experiencia de André Bolkonski, mortalmente herido, en el campo de batalla de Austerlitz, la que viven juntos Karenina y Wronski en la cabecera de Ana moribunda, y la verdadera beatitud sería la de morir en el instante mismo, poder morir así. Pero Ana se cura y André vuelve a la vida; y el gran instante se ha volatilizado sin dejar rastros. Se vive de nuevo en el universo de la convención; se vive de nuevo sin objetivo lejos de la esencia.

Desaparecidos esos instantes, los caminos que ellos revelan han perdido su realidad indicadora y substancial; no podemos caminar en ellos y si creemos seguirlos, esta realidad no es entonces sino la caricatura amarga de lo que había revelado la gran vivencia.<sup>132</sup>

Lev Tolstói encarna, de acuerdo a la profunda lectura que Lukács hace de él, aquella sentencia presente al inicio de *Teoría de la novela*: "hemos quebrado el círculo y no podemos ya habitar ahí". Todo intento de pretender habitar en aquella homogeneidad de la epopeya se torna, en la nueva "épica de las civilizaciones problemáticas", absurdo y fallido. Si en algunos personajes de la

---

<sup>132</sup> *Idem.* Veamos, a manera de ejemplo, cómo se presenta la "inasibilidad del gran instante" en uno de los pasajes de *Guerra y Paz*. Hago referencia a un pasaje en el que Pierre, quien se encuentra preso en una barraca "se levantó y [...] se dirigió al otro lado de la carretera, donde, según le habían dicho, estaban los soldados prisioneros. Tenía deseos de charlar con ellos. En la carretera, un centinela francés lo detuvo y lo mandó volver a su sitio. Pierre obedeció, pero no fue hacia las hogueras a reunirse con sus compañeros, sino hacia un coche desenganchado donde no había nadie. Se sentó en la hierba fría [...] y permaneció largo rato meditando inmóvil. Transcurrió más de una hora. Nadie le molestó. Súbitamente se echó a reír con su risa grave y bondadosa. Los soldados se volvieron desde todas partes sorprendidos por aquella risa extraña y aislada. -¡ja, ja, ja!- reía Pierre. Y pronunció en voz alta hablando consigo mismo: -Me han encerrado, me han hecho prisionero. ¿A quién? ¿A mí? ¡A mí... con mi alma inmortal! ¡ja, ja, ja...ja, ja, ja! Volvió a echarse a reír con los ojos llenos de lágrimas [...] El inmenso campamento, en el que había reinado gran alboroto [...] empezaba a calmarse. Las llamas rojas se extinguían y palidecían. La luna llena se había remontado en el cielo claro [...] Y aún más allá, detrás de esos bosques y de esos campos, se divisaba la lontananza clara e infinita que atraía. Pierre miró al cielo y a las lejanas estrellas brillantes. "Todo eso es mío, todo eso está en mí y todo eso soy yo - pensó-. Eso es lo que han capturado y encerrado en una barraca rodeada de una valla de madera". Sonrió y fue a acostarse junto a sus compañeros". Elegí este pasaje porque en él se observa con claridad cómo al héroe se le revela, como epifanía, aquello que ya Lukács denominaba como "la esencia que reina sobre él", pero se ve imposibilitado para aferrarla. El pasaje, además, me parece que ilustra plenamente esa totalidad conclusa y homogénea a la que Lukács alaba al inicio de su *Teoría de la novela*: vemos en este fragmento que cuando Pierre eleva la mirada a la bóveda celeste, logra contemplar, muy brevemente, esa completud "del mundo vasto, pero no obstante familiar" a la que Lukács se refiere. Sin embargo, como también apunta el filósofo húngaro, este momento de verdadera ascesis no puede durar mucho. No puede hacerlo, porque la misma forma en que se construye, la novela, lo impide. Al final del fragmento de *Guerra y Paz* que he citado, se puede observar bien este gesto paradójico, que como hemos visto es común en Tolstói, al momento en que Pierre "vuelve" a la realidad objetiva en que habita: " Sonrió y fue a acostarse junto a sus compañeros". Cfr. Lev Tolstói, *Guerra y Paz*, vol. 2, Alianza, Madrid, 2011. pp. 623-624.

obra de Tolstói, aclara Lukács, observamos indicios "de su capacidad de vivir efectivamente lo vivido de su experiencia –Platón Karatiev es tal vez el único personaje de este tipo– no pueden ser sino figuras accesorias [...] jamás se encuentran implicados, en su esencia misma, en el corazón de los acontecimientos [...] Sobre el plano concreto del arte, no se definen sino por su contraste con los otros personajes, son estéticamente conceptos límites".<sup>133</sup>

Debido a todo esto, Tolstói se le presentaba a Lukács como un autor que ocupaba una "doble posición":<sup>134</sup> desde el punto de vista exclusivamente formal, Lukács lo consideraba el último gran "heredero del romanticismo europeo";<sup>135</sup> mientras que "en esos raros momentos de su obra, considerados grandes en efecto, vemos revelarse un universo concreto y existente, claramente diferenciado, el cual si pudiera expandirse a las dimensiones de la totalidad, escaparía por completo a las categorías de la novela y exigiría una nueva forma estructurante: la forma renovada de la epopeya".<sup>136</sup>

Para Lukács, Tolstói no podía impulsar la novela hasta el antiguo sitio que ocupó la epopeya, no sólo por las irreconciliables heterogeneidades que hemos mencionado, sino porque sencillamente el mundo objetivo en que habitaba ya el ruso no se suponía "total y cerrado" como lo era, según el húngaro, el de la epopeya. En este sentido, Lukács era consciente de que el hombre que había declarado "amar la verdad más que nada en el mundo"<sup>137</sup> jamás se hubiera permitido "darle forma a lo utópico como si existiera", pues esto –y en este sentido, el también contradictorio Lukács lo sabía– no lleva "sino a destruir por completo la forma". Sin embargo, a pesar de esta imposibilidad, Georg Lukács también creía que en las obras de Tolstói verdaderamente se habían advertido "los presentimientos de una salida hacia una nueva época de la historia mundial [aun si] en el simple nivel de la disputa, de la nostalgia y de la abstracción".<sup>138</sup> Pero, era precisamente en este sentido que Tolstói le interesaba: aun si el escritor ruso sólo alcanzaba a "tocar" momentáneamente los antiguos lindes de la epopeya, Lukács sabía que era el único novelista que había llegado hasta ese punto.

---

<sup>133</sup> Cfr. Lukács, *op. cit.* pp. 138-139.

<sup>134</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 140.

<sup>135</sup> *Idem.*

<sup>136</sup> *Idem.*

<sup>137</sup> Cfr. George Steiner, *op.cit.* p. 257.

<sup>138</sup> Cfr. Lukács, *op.cit.* p. 141.

El Lukács de *Teoría de la novela*, quien todavía se encaminaba hacia el ideal utópico, advertía en la obra de Tolstói no la posibilidad de la creación de un "género nuevo", sino más bien la representación de una nueva realidad objetiva:

[*Teoría de la novela*] no tiene nada de conservador, rompe más bien los cuadros existentes. Sobre la base, es verdad, de un utopismo altamente ingenuo y plenamente infundado: la esperanza que de la destrucción del capitalismo, y de la ruina, identificada con esa destrucción [...] podría salir una vida natural, digna de ser vivida por el hombre. Que el libro termine en Tolstói como una cima, que termine con una advertencia sobre Dostoievski –el cual no habría "escrito novelas"– muestra claramente que el autor no anhela un género literario nuevo, sino más bien, como él dice, un "mundo nuevo".<sup>139</sup>

A la luz de lo expuesto, comprendemos entonces las motivaciones del final de *Teoría de la novela*. Si en los últimos párrafos de ésta, en ese "estallido de oscura retórica" a la que Steiner se refiere, Lukács menciona que "Dostoievski verdaderamente no había escrito novelas" se debe a que, de haberlas reconocido como tales, el filósofo húngaro no hubiera podido *clausurar* su obra: si Lukács mencionaba que la novela buscaba edificar –en pos de una intención ética– la totalidad extensiva de la vida; implicaría entonces trasplantar esta misma concepción a la obra de Dostoievski. Nada más lejano e imposible que esto. La obra de Dostoievski no se ciñe a los criterios de Georg Lukács. En las novelas del petersburgués presenciamos "una nueva era superadora de la "civilización problemática", [...] pero no porque volvieran a instaurar un círculo metafísico, sino porque en ellas se anunciaba una civilización abierta que, a diferencia de la problemática, no hacía problema ya de esa apertura".<sup>140</sup> De ahí entonces que Lukács abandonara la idea inicial que tenía para la configuración de su *Teoría de la novela*:

Al principio pensé en una serie de diálogos: un grupo de jóvenes empeñados en escapar de la psicosis ambiente de la guerra, como los narradores de los cuentos del *Decamerón* intentaban escapar de la peste. Sus conversaciones consagradas a la toma de conciencia de sí mismos los conducirían poco a poco a los problemas que son tratados en este libro, hasta la perspectiva de un mundo dostoievskiano. Reflexionando luego renuncié a ese proyecto y redacté la *Teoría de la novela* en su forma actual.<sup>141</sup>

Como se advierte, Lukács era también consciente de que en las novelas de Dostoievski nos encontramos frente a una nueva totalidad, o mejor dicho, nos hallamos frente a una nueva homogeneidad, que ya nada tiene que ver con la que se plantea en su *Teoría de la novela*:

---

<sup>139</sup> Lukács, "Prólogo" en *op. cit.* p. 21.

<sup>140</sup> Cfr. Sultana Wahnón, *op.cit.* p. 10.

<sup>141</sup> Cfr. Lukács, "Prólogo" en *op. cit.* p. 12.

Con las obras de Dostoievski, ese nuevo mundo se encuentra por primera vez definido lejos de toda oposición contra lo que existe, como pura y simple visión de la realidad. De ese modo, ni Dostoievski ni la forma de su arte pertenecen al cuadro de este estudio. En verdad, Dostoievski no ha escrito novelas, y la disposición interior de su acto de estructuración tal como ella se manifiesta en sus obras no tiene nada que ver, ni para aprobarlo ni para rechazarlo, con el romanticismo europeo del siglo XIX ni con las diversas reacciones, también románticas, que se han levantado contra él. Pertenece al nuevo mundo y sólo el análisis formal de sus obras podrá mostrar si es ya el Homero o Dante de ese mundo, o si no nos da sino los cantos que los escritores que vendrán después de él tejerán en una gran unidad, juntándolos a los de otros precursores; si él no es sino un comienzo o ya una realización. Y sólo entonces la interpretación histórico-filosófica tendrá por tarea decir si estamos por cierto a punto de abandonar el estado de perfecta culpabilidad o si simples esperanzas anuncian solamente el comienzo de una nueva era, signos de un porvenir aún tan débil que la fuerza estéril de lo que se limita a existir puede siempre destruirla fácilmente.<sup>142</sup>

De esta manera concluye el análisis de las formas literarias de Lukács y "casi no podría ser de otra manera [pues] las obras de Dostoievski representan una negación total de la visión del mundo sostenida por un revolucionario marxista".<sup>143</sup> Para este Lukács, quien "había afirmado siempre la dignidad del hombre, el valor de la conciencia clara, del coraje y la esperanza",<sup>144</sup> habría resultado imposible aceptar la nulidad del "hombre del subsuelo":

El narrador de las *Memorias del subsuelo* expresa, a través de sus actos y su lenguaje, un "no" final. Cuando Tolstói le dijo a Gorki que Dostoievski "debería haber conocido las enseñanzas de Confucio o los budistas, esto lo hubiera calmado", el hombre del subsuelo debió de lanzar un aullido de burla desde su cubil. Nuestros tiempos han dado materia para su risa; el *univers concentrationnaire* —el mundo de los campos de la muerte— confirma innegablemente la percepción dostoiévskiana del salvajismo de los hombres, de su inclinación, como individuos y como hordas, a apagar dentro de sí el rescoldo de humanidad. El narrador del subsuelo define su especie como "una criatura que anda en dos piernas y está desprovista de gratitud". Tolstói también comprendía que la gratitud no abunda, pero en vez de "criatura" siempre hubiera escrito "hombre". El que a veces podamos considerarlo anticuado indica la profanación de nuestra herencia.<sup>145</sup>

---

<sup>142</sup> Cfr. Lukács, *op. cit.* p. 141.

<sup>143</sup> Cfr. George Steiner. *op. cit.* p. 350.

<sup>144</sup> Cfr. Lucien Goldmann, *op.cit.* p. 172.

<sup>145</sup> George Steiner, *op. cit.* p. 236.



## 2. Claudio Magris: Disgregación de la totalidad, "gran estilo", Nueva Épica de la Inocencia y nostalgia irónica

### 2.1 Nociones fundamentales para la articulación del sentido

En un ensayo, Jean Grondin recuerda que al inicio de *El mito de Sísifo* Albert Camus menciona que sólo hay un problema filosófico de hondura: saber si la vida merece o no la pena ser vivida. Sin embargo, en nuestra época –enfatisa el filósofo canadiense– plantearnos una pregunta de esta índole implica, por principio, considerar si la vida tiene, o no, un sentido.<sup>146</sup>

A lo largo de la obra *Del sentido de la vida. Un ensayo filosófico* Jean Grondin buscará responder esta pregunta –retomándola, con mayor interés, desde el sitio en que Camus la había planteado– pero, antes de ahondar en esta cuestión filosófica, resaltará el hecho de que esta interrogante es bastante reciente. En su ensayo, Grondin mencionará que esta pregunta no se planteaba con la misma urgencia que en nuestros tiempos: "Se trata, en efecto, de una pregunta mucho más reciente de lo que solemos pensar de ordinario. Un erudito alemán nos ha recordado, por lo demás, que el primero en haber empleado la expresión habría sido Friedrich Nietzsche".<sup>147</sup>

Grondin acentúa el hecho de que si anteriormente la pregunta por el sentido de la vida no se planteaba –al menos no con la profundidad que actualmente se hace– era porque, al menos instintivamente, ésta "se sabía encajada en un orden del mundo o del cosmos, al cual no podía menos que conformarse, plegándose a sus rituales, que eran todos ritos de pasaje más o menos convenidos".<sup>148</sup> Sin embargo, para Grondin este orden al cual la vida "no hacía sino plegarse" se perdió completamente; para él, al menos desde Nietzsche (quien no hizo sino traducir en su obra aquello que ya latía como el clima predominante de la época), el conflicto preponderante radica en que el sentido ha dejado de serle connatural a la vida: "[...] De hecho, si esta pregunta se plantea hoy día, o al menos después de Nietzsche, con tanta agudeza, es porque en cierto sentido la vida ha dejado de tener uno [...] La pregunta por el sentido de la vida presupone que ese sentido ya no le conviene, o ya no le es propio".<sup>149</sup>

A partir de esta observación y a lo largo de todo el ensayo, Grondin buscará indagar –sin pretender ofrecer ningún tipo de respuesta definitiva– en este conflicto, con la firme consciencia

---

<sup>146</sup> Cfr. Jean Grondin, *Del sentido de la vida. Un ensayo filosófico*, trad. Jorge Dávila, Herder, Barcelona, 2005, p. 25.

<sup>147</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 26-28.

<sup>148</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 33.

<sup>149</sup> Cfr. *Idem.*

de que "la pregunta por el sentido de la vida no puede ser abordada desde la despreocupación o la falta de inquietud"<sup>150</sup> aun si actualmente ya no podemos concebir ese sentido vital sino como pura aspiración, como una "trágica nostalgia".<sup>151</sup>

Parto desde la visión que Jean Grondin nos ofrece acerca del sentido, porque en ella se advierten de modo sintético los problemas que sustentan el sitio hacia el cual buscamos dirigirnos: la noción de que esta problemática es realmente de índole muy reciente; la visión que defiende el hecho de que la interrogante fue planteada, al menos con mayor lucidez, por Nietzsche; y, sobre todo, enfatiza en el hecho de que si dicha cuestión llega con mayor urgencia hasta nuestros días es porque no ha sido resuelta. Es en este sentido que la visión de Grondin me interesa: el filósofo no parte desde la visión de un problema resuelto –como en algunas ocasiones algunos otros filósofos o críticos sí parten– sino que retoma la problemática que –y en este sentido coincido con él– funge como uno de los ejes principales sobre los cuales se articula la Modernidad y enfatiza constantemente en el hecho de que no hemos hecho cuentas con esta problemática. La crítica de Grondin es clara, pues se concentra en el hecho de que no hemos sido frontales con el conflicto imperante de nuestro tiempo. Aun si bastante literatura versa sobre esta cuestión, en realidad no existe una verdadera pretensión de resolverla; sólo parecen ofrecerse soluciones provisionales, al punto de que el conflicto principal –el del sentido– ha terminado por desplazarse, o bien, ha terminado por diluirse en otros conflictos que inicialmente parecían ser soluciones de aquél. Así, la importancia de la obra de Grondin radica en que, de manera más sutil y compleja, hace frente a la tarea pendiente de nuestro tiempo: responder, o al menos hacer el intento por responder, la pregunta por el sentido de la vida.

Ahora bien, aunque existen diferentes perspectivas y modalidades en que podríamos aproximarnos a esta problemática, a lo largo de este análisis ésta se abordará desde tres ejes principales: el que nos invita a reflexionar sobre el estado de la cuestión y además, de modo muy puntual, ciñe el enfoque al cual aludiremos a lo largo de la presente tesis; el que contextualiza históricamente la problemática; y, finalmente, el que nos ayuda a entender cómo este conflicto se advierte en la literatura, particularmente desde la visión de uno de los autores fundamentales de nuestro tiempo. Explico con mayor claridad cada uno de estos puntos.

---

<sup>150</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 34.

<sup>151</sup> Cfr. *Idem.*

En principio, por lo que respecta a nuestro primer eje, la invitación a la reflexión se efectúa desde la noción de Jean Grondin, es decir, parto desde la visión de que el conflicto no ha sido resuelto. Como ya pudimos ver, la perspectiva de Grondin es fértil en lo que concierne a la reflexión, pues al no ofrecer respuestas definitivas, nos permite mayor flexibilidad para ofrecer vías dialógicas y no soluciones definitivas o dogmáticas, ajenas por completo a este análisis. Así mismo, todavía refiriéndonos a este primer eje, merece la pena mencionar el tipo de enfoque que plantea este análisis: si bien nos hemos referido ya al sentido vital, es importante que el lector comprenda que éste pretende alcanzar una significación más compleja. Al referirme a *sentido*, no pretendo solamente expresar "una dirección hacia la cual los hombres han de dirigirse", sino que busco ampliar la perspectiva hacia una noción más rica del término, procurando entenderlo también como "una clave que permite hilar el tejido simbólico en que la conciencia individual y colectiva articula la experiencia, narrando, argumentando y, finalmente, reconstruyendo su realidad imaginaria".<sup>152</sup>

Eventualmente, por lo que se refiere al segundo eje de articulación, es importante contextualizar los hechos a los cuales haremos referencia a lo largo de todo este apartado de nociones teórico-críticas. Si bien se retomarán como referencias clave diferentes épocas históricas, particularmente me centraré en el periodo que va de inicios del siglo veinte hasta pocos años antes de la Segunda Guerra Mundial. Aun cuando, posiblemente en un inicio, este "corte histórico" podría parecer bastante arbitrario, he decidido centrarme en él pues éste:

[...] no sólo es equiparable a una "muestra de laboratorio" idónea, sino que constituye un ámbito histórico e intelectual que no sólo marcó profundamente a todo el siglo XX sino que está aún muy presente, bajo variadas expresiones, en nuestros días, a saber, el caso peculiar de la trayectoria intelectual del mundo de habla alemana que "va" (simbólicamente) de la Viena de principios del siglo XX al Berlín de 1933.<sup>153</sup>

---

<sup>152</sup> Cfr. Juan Cristóbal Cruz Revueltas, *La incertidumbre de la modernidad: Robert Musil o la interpenetración de la razón y el sentimiento*, Publicaciones Cruz, México, 2002. p. 9. Me interesa rescatar la visión que tiene este crítico acerca del sentido, pues al no referirse exclusivamente al sentido entendido como "vía o camino", amplía las posibilidades de leer esta palabra. Su postura, abierta a diferentes enfoques, le permite entablar un diálogo con diversas áreas, abrevando de variadas perspectivas y reconstruyendo el entramado colectivo a partir de hechos aparentemente aislados y en ocasiones, leídos por otro tipo de crítica, como inconexos.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 10. De nueva cuenta retomo la visión del crítico Cristóbal Cruz Revueltas, pues aunque su visión histórica podría parecer limitada, o arbitraria, ésta en realidad articula de manera precisa los puntos a los cuales, de continuo, la crítica hace referencia: la diferencia estriba en que mientras gran parte de la crítica pretende abarcar lo que sucede globalmente, la periodización que hace Cruz Revueltas es más exacta. Lo que podría parecer defecto en este corte, en realidad es una virtud, pues nos permite mayor solidez y claridad. Además, retomo su perspectiva, pues para fines de este análisis la cultura de lengua alemana juega un papel muy importante. Adelante observaremos de qué manera y por qué; pero, baste por el momento recordarle al lector que la Viena de los últimos años del Imperio Habsbúrgico logró cristalizar los valores, principios y elementos culturales de la Europa de aquellos años. De ahí que, no sólo Cruz Revueltas sino varios críticos, se refieran a ella como "muestra de laboratorio".

Finalmente, ya por lo que respecta a nuestro tercer eje articulador, enfatizo en lo concerniente al ámbito que nos interesa en este análisis: el literario. En coherencia al contexto histórico que anteriormente he explicado, el objeto de análisis literario de este apartado se ciñe particularmente a un autor: Robert Musil. Sé que puede objetarse el hecho de que este autor corresponde al ámbito de la literatura en lengua alemana; sin embargo, la forma en que en este análisis se estudia, corresponde en realidad a una lectura más abierta: no pretendo abordar su obra desde una perspectiva que podría ser puramente histórica, o bien, desde una perspectiva que lo limite dentro de los estudios literarios de su propia lengua; sino que busco leer la obra de Musil desde un ángulo de visión más complejo y abierto en el que su pensamiento dialogue con otras culturas –por ende con otras lenguas– y, sobre todo, en el que esta "visión musiliana" –que como veremos es en realidad muy actual– nos ayude a comprender las contradicciones de nuestro propio tiempo.

Así como el contexto histórico al que he aludido se convierte en una "muestra de laboratorio" ideal para comprender las tensiones que desembocarían en la Segunda Guerra Mundial, la obra de Robert Musil también puede ser vista desde esta postura: esta obra enciclopédica, que pretende abarcar la experiencia exterior e interior del hombre del siglo XX, nos sirve como un crítico y lúcido testamento literario que, desde la postura de "un testigo privilegiado de la época",<sup>154</sup> busca ser diagnóstico del convulso tiempo en que se inscribe. De ahí entonces que, a lo largo de este análisis, la trayectoria intelectual de este pensador nos ayude a afrontar la problemática del sentido vital y funja como el eje sobre el que cimentaremos las mayores contradicciones del "malestar moderno".<sup>155</sup> Así mismo es importante mencionar que, de modo similar al de Jean Grondin, lo "difícil y fascinante de la proposición musiliana reside en su abandono de todo afán de respuesta definitiva o categórica".<sup>156</sup> Por tanto, seguirlo como un eje que articule las bases de la problemática moderna, nos permitirá también flexibilidad para dialogar con

---

<sup>154</sup> Cfr. *Idem*.

<sup>155</sup> La idea de seguir el pensamiento de Musil parte de la lectura de la obra de Cruz Revueltas; sin embargo, el eje que articulo se diferencia en puntos clave: el crítico se guía más por un condicionamiento filosófico- histórico, mientras que mi enfoque —aunque retoma aquél en algunos momentos— se dirige en específico al análisis literario. Además, Cruz Revueltas dialoga primordialmente con obras de autores alemanes, mientras que en este análisis, se suman autores de otras culturas. La idea de Cruz Revueltas sirve entonces como base para lo que concierne al contexto y la enriquezco en el momento en que especifico que la visión que ofrezco de Musil no es exclusivamente histórica o filosófica, sino más bien literaria y siempre partiendo desde las nociones que articula Claudio Magris con respecto a su obra.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 11.

otras perspectivas de la época y, sobre todo, permitirá que cada cual genere las soluciones convenientes a la pregunta por el sentido de la vida.

Sin embargo, a lo largo de este apartado me apoyaré en especial de una postura crítica que, debido a su complejidad y a su riqueza dialógica, nos permitirá comprender de manera más profunda no sólo los orígenes de *Las tribulaciones del estudiante Törless* o la inmensidad de esa vasta novela conocida como *El hombre sin atributos*, sino también nos ayudará a vislumbrar lo contemporáneo que nos es este autor austríaco. A lo largo de todo este análisis indagaremos en la particular lectura que realiza Claudio Magris a propósito de la obra de Robert Musil.<sup>157</sup>

## 2.2 Disgregación de la totalidad: Contextualización histórica

Desde los inicios de su trayectoria intelectual, Claudio Magris se ha interesado en el tema del Imperio Habsbúrgico. En su tesis doctoral –publicada eventualmente, a manera de ópera prima, bajo el título *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna*– ya indagaba en algunas de las causas del declive del imperio de Francisco José I de Austria. Claudio Magris se interesó por este tema, debido a que en éste encontraba algunas de las constantes sobre las cuales se cimentaba la Modernidad. Para el escritor triestino, el declive de Austria fungió como uno de los hitos históricos que contribuyeron en el posterior ocaso de Europa:

Toda crisis va acompañada no sólo de un melancólico sentido de la declinación, sino también de un oscuro hervor de fermentos irracionales. El crepúsculo de la vieja Europa del siglo XIX desembocó en la era de la violencia, en el fascismo y en el nazismo. El proceso que Lukács ha llamado "destrucción de la razón", se advierte también en la Austria moribunda de los Habsburgo. La novela de Musil, *Las tribulaciones del estudiante Törless* (1906) es el más despiadado presagio del final del mundo austrohúngaro y la más sorprendente profecía de los irracionalismos racistas que se desencadenarían en Europa, sobre todo en Alemania [...] Desde luego, la destrucción de la razón fermentaba en Alemania en mayor medida que en Austria, por cierto romanticismo que se prolonga hasta Nietzsche y George; pero también fue muy importante la contribución austriaca en este

---

<sup>157</sup> A lo largo de toda esta tesis se emulará este movimiento. Éste consiste en analizar un evento, un tema o un autor a partir de la lectura que Claudio Magris hace de él. Es decir, la perspectiva de Magris se convierte en el ángulo de visión desde el cual se mira el fenómeno. La finalidad de este particular movimiento consiste en ir "tejiendo" un entramado ensayístico en el que tanto el pensamiento de Magris como el de otros autores conviva críticamente. Así, como una serie de telas que se unen entre sí para formar un gran mosaico, este análisis busca presentar también al Magris lector; es decir, pretende unir las nociones que el autor italiano tiene sobre los escritores (o temas u obras, como hemos dicho) a los que vuelve de continuo y construir un punto en que converjan estas "obsesiones"; pretende construir un "universo ensayístico" en el que los "temas de Magris" se unan y den soporte a un tema común: el de la épica, eje sobre el que Claudio Magris apoya gran parte de su obra.

sentido. Sería ocioso recordar la procedencia austriaca de los más importantes exponentes del nazismo, entre los cuales estaba el mismo Hitler, y la divulgación de las ideas nazistas o paranasistas, que prendieron en Austria con gran vigor. Por lo demás, los últimos años del imperio están caracterizados –como una burla a la cautelosa *mediocritas* habsbúrgica– por un creciente activismo militarista y nacionalista, por un afán casi futurista de la acción y de la guerra. La exaltación de los círculos militares, encabezada por el mariscal Conrad von Hötzendorf, que apremiaba a Francisco José a desencadenar la guerra balcánica e itálica, es un testimonio de cómo el viejo mundo austrohúngaro estaba corrompido desde adentro. [Así] el hombre medio calla y se deja llevar por el flujo del momento, sin la más mínima voluntad o capacidad de oponerse, trastornado y vencido por los acontecimientos. La turbaciones de muchos jóvenes Törless resultan fatales para la *Mitteleuropa*.<sup>158</sup>

Como se aprecia, la caída de este imperio, no solamente afectó las estructuras sociales y políticas del Austria de esos tiempos, sino que terminó por permear el aspecto psíquico del hombre. Para Magris, la destrucción del imperio, significó apenas el comienzo de la gran catástrofe, pues la verdadera crisis terminaría por advertirse al momento en que ésta se trasladó también al interior de los hombres. Desde entonces, la realidad –que antiguamente había sido unitaria, orgánica y que estaba revestida por el esplendor propio del imperio austrohúngaro– terminaría fragmentándose completamente:

La cultura de estos años es un poco el sismógrafo de la triste agonía europea, de la cual registra todos los sobresaltos y vértigos. Crisis humana y, por ende, lingüística, debilita la fe en las cosas y en las palabras, en toda la realidad. Todo acontecimiento humano es un enigma angustioso e indescifrable, como la telaraña que se aprieta en torno al procurador K en *El proceso*. La burocracia imperial ha proporcionado más de un pretexto para la atmósfera del tétrico rigor del mundo kafkiano: en *El proceso* –y sobre todo en *El castillo*– el formalismo y el automatismo procesual alcanzan, en una alucinante y grotesca deformación fantástica, el nivel de un inhumano y enajenado mecanismo del cual no es posible salvarse. Toda la narrativa de Kafka es un cuadro de esta condición sin esperanza, en la que el hombre puede convertirse en una cucaracha, las cosas ya no están en su lugar y la lengua ya no las expresa. Es la gran "bancarrota" espiritual, que será el tema central de Musil. Los feroces aforismos de Karl Kraus y los descubrimientos de Freud son la zahiriente voz de la verdad que se alza de este mundo.<sup>159</sup>

Profundizando en estos aspectos, ya no es difícil comprender por qué para Claudio Magris el clima que predominaba en Austria en aquellos tiempo ha despertado un genuino interés. Como ya algunos críticos han resaltado, el interés por "la Viena de los últimos años de la monarquía milenaria de los Habsburgo"<sup>160</sup> se entiende porque esta alegre Viena del Apocalipsis –como la ha

---

<sup>158</sup> Claudio Magris, *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna*, UNAM, México, 1998, pp. 292-295.

<sup>159</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 295-296.

<sup>160</sup> Cfr. Juan Cristóbal Cruz Revueltas, *op.cit.* p. 13.

llamado Broch— se ha convertido en una especie de "espejo que revela mucho de nuestra propia época".<sup>161</sup> Como ya había sentenciado Robert Musil: "Austria es un fenómeno particularmente demostrativo del mundo moderno".<sup>162</sup> Por tanto, tal como pretende Claudio Magris al estudiar este momento histórico, comprender el clima preponderante de aquellos años caóticos, nos ayuda a entender, en gran medida, algunos de los elementos presentes en nuestros propios tiempos.

Es importante mencionar que "Austria-Hungría de principios de siglo logró cristalizar un mundo cosmopolita de cultura de la Ilustración y de individualismo en el seno de una sociedad aún heredera de la contrarreforma y desbordante de malestar posromántico":<sup>163</sup>

[porque] como es sabido, la liquidación del Romanticismo, una época unitiva, optimista, póstuma exaltación de la dignidad de la persona, que poniéndose en juego desde su libertad es capaz de alcanzar los ideales de belleza, bien y verdad, se saldó con la fragmentación de la república de las letras en ámbitos contrapuestos que recogieron la herencia de las dos almas que la época albergaba en su pecho (las de *Fausto* de Goethe): la religiosa y la nihilista.<sup>164</sup>

Por tanto, como puede apreciarse, Austria albergaba en su seno un cúmulo de contradicciones inherentes a cualquier tipo de cambio social y político, de ahí que autores fundamentales como Kraus escribieran frases como "el vacío de nuestra época se acentúa más en Austria que en otros lugares".<sup>165</sup> Viena, por tanto, se debatía entre la búsqueda de una nueva reconciliación con sus propios valores y entre la necesidad de ruptura con aquellos principios ideales que la habían, antiguamente, conformado. Así mismo, comienzan a gestarse en la sociedad resentimientos y, sobre todo, dudas con respecto a los valores sobre los cuales se había cimentado la Modernidad. De esta manera, "aquellos valores se enfrentan consigo mismos, como una serpiente que se muerde la cola".<sup>166</sup> También, debido a las dudas que permean a lo largo de todo este momento, nace una nueva contradicción: una evidente disparidad entre lo individual y lo colectivo. En este punto es fundamental comprender con mayor hondura el sentimiento colectivo de aquella época. No hay que olvidar que en aquellos años estallaba la Primera Guerra Mundial:

[la primera guerra] es el acontecimiento que marca más profundamente a las primeras generaciones del siglo XX. Éste significa tanto la desaparición sorpresiva y dramática de las instituciones del mundo de los antiguos imperios multinacionales de Europa central y

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>162</sup> *Ibidem.*

<sup>163</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 13.

<sup>164</sup> Roberto Bravo de la Varga, "Introducción" en, *El difícil, Cada cual, La torre. Hugo von Hofmannsthal*, Gredos, Madrid, 2003. p. 7.

<sup>165</sup> Cfr. Juan Cristóbal Cruz Revueltas, *op.cit.* p. 14.

<sup>166</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 15

oriental, como el advenimiento de la revolución rusa. Para los sobrevivientes del desaparecido imperio austro-húngaro, el evento es equiparable al colapso de sus referentes históricos, al grado de que se tiene la impresión de vivir, de acuerdo a la fórmula de Kraus, "los últimos días de la humanidad".<sup>167</sup>

No hace falta sino recordar el ejemplo que nos ofrece la obra de uno de los mayores escritores de esta época: Joseph Roth. Para éste, escritor por excelencia del declive europeo, la Primera Guerra Mundial significó el derrumbe no sólo de las fronteras nacionales, sino también la destrucción de los referentes personales. Joseph Roth, como otros tantos judíos e intelectuales de la época, sufrió personalmente<sup>168</sup> las consecuencias de la Gran guerra. Ya se puede leer en una de sus obras más famosas, *Fuga sin fin*, cómo se vive este proceso bélico:

La historia del oficial Tunda [protagonista de la mencionada novela], simboliza claramente esta pérdida de mundo. En efecto, Tunda, envuelto en los eventos de la defensa de las fronteras de los confines del más antiguo imperio de Europa, regresa, años más tarde, a un pequeño país –Austria– del cual siente que la antigua cultura *tout court* ha desaparecido para siempre. Es comprensible entonces la amarga ironía del mismo Roth al juzgar exacta la denominación generalizada de la "Gran guerra" con el nombre de la Guerra Mundial: "no porque en ella haya participado el mundo entero sino porque nos ha frustrado de un mundo, del mundo que precisamente era el nuestro".<sup>169</sup>

Esta Gran guerra no haría sino agravar las contradicciones y resentimientos ya latentes en Europa; radicalizar la disyuntiva entre la posible conciliación de los valores fundamentales y la ruptura de los mismos, desembocando, como sabemos, en una problemática irresuelta que terminaría por estallar dando origen a la Segunda Guerra Mundial.

Cuando comenzamos a ahondar en la situación que se gestaba en Europa durante el declive del antiguo imperio de Francisco José y el estallido de la Gran guerra, nos resulta menos ajena la visión de Jean Grondin acerca de la duda esencial de la Modernidad. En ésta, –en la que el filósofo canadiense reconocía a Nietzsche como el primer crítico en advertir el *pathos* de la Modernidad– ya puede vislumbrarse que en aquella afamada sentencia nietzscheana acerca de "la muerte de Dios" reposa tácitamente, en realidad, un sinónimo acerca de la muerte de una era. Esta proclama,

---

<sup>167</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 17.

<sup>168</sup> Joseph Roth fue uno de los miles de judíos exiliados a causa del nazismo. Nació en Galitzia, territorio que antiguamente pertenecía al Imperio Austro-húngaro (hoy esta zona corresponde a la frontera entre Polonia y Ucrania). Debido al ascenso del nazismo en Europa, Roth tuvo que exiliarse en 1934. Su obra fue quemada en Alemania por aquellos años y prácticamente toda su familia fue exterminada en los campos de concentración.

<sup>169</sup> *Ibid.*, pp. 17-18.

escrita apenas unos años antes, "parece haberse concretado, a los ojos de numerosos vieneses, en el cataclismo de la Gran guerra":<sup>170</sup>

[...] no es exagerado decir que Nietzsche provee, a la atmósfera y a la sensibilidad de la época, de sus temas más recurrentes. Temas que se caracterizan ante todo por su tono de crítica radical: la desconfianza en el hombre teórico y la ciencia; el rechazo a la idea de progreso y a la mecanización de la vida; el sentimiento de pérdida de una concepción unitaria del mundo y de ausencia de un fundamento ético; [...] la añoranza de la antigua comunidad orgánica; y, para no hacer la lista demasiado larga, la acusación en contra del mundo moderno por su carencia de sentido, es decir, por su nihilismo. Recordarlo permite precisar el diagnóstico de crisis de civilización como el tema central de la época, a tal grado que podemos decir que el pensamiento de Nietzsche contiene el germen del *Zeitgeist* vienes de principios de siglo, no tanto en el sentido de horizonte determinante e irrebalsable, sino a la manera de un conjunto de preocupaciones que tejen una atmósfera y crean una conciencia generacional.<sup>171</sup>

Así pues, cuando Grondin apela a que las raíces de la Modernidad se encuentran en la interrogante acerca del sentido antiguamente connatural a la vida, entendemos entonces que busca sintetizar en esta noción toda una concepción marcada por connotaciones políticas, culturales, históricas y filosóficas. Comprendemos también que en medio de toda esta tensión, la sociedad terminaría por inclinarse hacia un lado de la balanza: si antiguamente todavía no se resolvía la contradicción entre la aspiración hacia una nueva *religio* y la visión –evidentemente cada vez más imperante– nihilista de la época, al final el nihilismo triunfaría al convertirse en la única salida. El desencanto de los tiempos se vuelve así la máxima consecuencia de la disolución europea:

Esta descomposición del mundo externo se acompaña del resquebrajamiento de la conciencia interna del hombre, misma que pierde su vieja unidad y certidumbre y no queda sino concebirla, en adelante, como un conjunto desordenado de sentimientos y experiencias, a la manera de un universo de sensaciones compuesto por una multiplicidad de perspectivas y carente de todo criterio, no arbitrario, de jerarquía.<sup>172</sup>

Los escritores austríacos –aunque, por supuesto, no exclusivamente, pues como hemos visto con Joseph Roth, el declive europeo afectó prácticamente a cada uno de los países que conforman el continente– de este período "comparten ampliamente este sentimiento de que todo lo que antaño tuvo consistencia comienza a perder su sustancia y a diluirse, y que ello no constituye sino el

---

<sup>170</sup> *Ibidem.*

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 34.

primer signo de un proceso generalizado de disgregación".<sup>173</sup> Así encontramos en la obra de otro autor, algunos apuntes como:

La esencia de nuestro tiempo es la polisemia y la indefinición. Nuestra época sólo puede reposar sobre lo evanescente y es consciente de que aquello que para otras generaciones era estable, es ahora resbaladizo. Vibra en ella un ligero vértigo crónico. Éste es el resultado de la emancipación de la persona respecto al sistema que lo abrigaba, de la emancipación de los hijos de los años fundacionales, los años de feroz industrialización y desarrollo de Centroeuropa, respecto a sus padres.<sup>174</sup>

Por tanto, ¿qué se debe hacer ante este vértigo y ante la presencia de todo tipo de inestabilidad? ¿cómo poder hallar un sitio propio en medio de esta época "que se caracteriza por la fosilización de un sistema de vigencias heredado, externo, extraño y ajeno a la nueva generación"?<sup>175</sup> Autores como Hofmannsthal, Mann, Rilke, Roth, Zweig, Musil, Broch, Kafka, por mencionar solamente algunos, "viven intensamente esta conmoción espiritual".<sup>176</sup>

Sobre todos ellos se proyecta la sombra, singular o genérica, de los padres, siempre presta a juzgar y condenar, como les ocurre a los personajes de Kafka, hundidos en el laberinto de callejuelas de una ciudad enferma, o bien, en el caso de Roth, sancionando con su desaparición la suerte de los hijos y aun de los nietos, que quedan perplejos al ver cómo desaparece el suelo bajo sus pies: "¿A dónde iré a parar yo, un Trotta?".<sup>177</sup>

Pareciera, por tanto, que ante esta disociación entre hombre y realidad, ante este irreparable e inevitable binomio que se propicia con el vértigo, solamente existieran dos posibles opciones: "hay quienes, para evitar su hundimiento, deciden prescindir del lastre y tiran por la borda los valores de la tradición occidental en un intento desesperado de salvación; y hay quienes optan por hacer una relectura de esos mismos valores, manteniendo la fe en que el hombre es capaz de entender transformar la realidad".<sup>178</sup> Como se aprecia en esta visión, vuelve a reaparecer, al menos un ápice,

---

<sup>173</sup> *Ibidem*. Resulta bastante interesante mencionar el análisis que efectúa el autor de este libro, al momento de indagar en cómo se traduce este proceso de disolución social en algunas temáticas de algunas obras literarias fundamentales. Por ejemplo, el autor considera que debido a este proceso de "atomización del individuo" nace un nuevo paisaje que lo iguala: la ciudad moderna. Él recuerda cómo ya Walter Benjamin había profundizado en esta idea y cómo años atrás Baudelaire y Edgar Allan Poe habían sentido fascinación "por las formas impersonales de vida que empezaban entonces a surgir". Eventualmente menciona que entonces ya no tenemos que tomar por coincidencia que *El hombre sin atributos* de Musil comience con una escena "de amantes que se pasean entre una muchedumbre citadina en el momento de un accidente de circulación [...] Es decir, el autor subraya el hecho de que la ciudad moderna desfigura las formas de reconocimiento entre los individuos y hace del espacio común un simple espacio impersonal, en el cual sólo subsisten los códigos abstractos de pertenencia social". Cfr. *Ibid.*, pp. 22-23

<sup>174</sup> Roberto Bravo de la Varga, *op.cit.* p. 8.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>176</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>177</sup> Por lo que se refiere a Roth, el autor alude la pregunta final con la que se "cierra" *La cripta de los capuchinos*, obra que forma parte de la saga de la familia Trotta, familia de héroes del antiguo Imperio Habsbúrgico. Cfr. *Ibid.*, p. 9.

<sup>178</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 10-11.

de aquella contradicción en la que pugnaban religión –en el sentido propiamente etimológico del término– y nihilismo. Sin embargo, ninguna de estas dos alternativas logrará resolver el conflicto, pues en realidad en ambas es necesario –prácticamente a manera de condición *sine qua non*– un distanciamiento de la realidad objetiva. Si en el nihilismo, que descarta tajantemente los valores occidentales sobre los cuales supuestamente se apoya, se advierte esta distancia con mayor claridad; la religión, que apela a la resignificación de los mismos, también necesita abandonar la realidad en que se inscribe. Claudio Magris es plenamente consciente de este distanciamiento hacia el cual los escritores se pliegan y considera que éste "esfuerzo deliberado por distanciarse del mundo inmediato [es antes bien] una de las características que se aplica a la literatura austríaca":<sup>179</sup>

[Claudio Magris] entiende que es consecuencia lógica de las condiciones sociales y políticas que vive el Imperio Austrohúngaro desde el fin del Josefinismo y, particularmente, a partir del Congreso de Viena, una fase apolítica y de resignación que dura hasta los últimos días de la Monarquía. Frente a la Alemania de Bismarck, la Austria de Francisco José ofrece escasas posibilidades para poder participar de manera activa y transformadora en la vida pública. Esto origina una literatura volcada en la interioridad, que renuncia voluntariamente a lo inmediato y actual, elaborando para sí un espacio utópico y atemporal, que sustituya al exterior esclerótico y frustrante, una literatura que siente aversión ante el gran mundo, que se interesa por lo particular, lo concreto, lo personal, que mira con reservas toda suerte de modernización.<sup>180</sup>

Nuevamente las nociones se bifurcan y en esta vida "de experiencias sin que nadie las viva",<sup>181</sup> en este nuevo mundo que parece un anillo, pues su "interior es hueco y, sin embargo, parece que en él el centro es lo que cuenta",<sup>182</sup> Claudio Magris encuentra, a través de la obra de tres autores fundamentales, dos maneras de enfrentar el conflicto ya planteado con precisión por Grondin. La primera forma consiste en apelar a la idealización y mitificación del antiguo Imperio Habsbúrgico, la segunda consiste en hacer frente a "la quiebra de valores que auspició la crisis de la Modernidad".<sup>183</sup>

En este punto es importante destacar que si bien Magris estudia, de manera más amplia, cómo se vive la crisis en Europa, su mayor interés radica en comprender cómo advierten y cómo dan testimonio de esta crisis autores, prácticamente todos, de origen austriaco. Claudio Magris, en sus ensayos más esenciales, remarca el hecho de que el declive no solamente fue a nivel político,

---

<sup>179</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 11.

<sup>180</sup> *Ibidem.*

<sup>181</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 9.

<sup>182</sup> *Ibidem.*

<sup>183</sup> *Ibid.*, p. 8.

sino que permeó la seguridad de los valores del hombre del XX, y apunta, de modo similar a como lo creía Musil, que este fenómeno se aprecia con mayor claridad en el sujeto austriaco:

Quest'assenza o latitanza di un valore basilare e di un vincolo unificatore non venivano solo vissute sul piano politico, nella spinta disgregatrice delle varie componenti dell'impero, sempre piú reciprocamente antitetiche, ma venivano trasferite sul piano dell'esistenza individuale e venivano vissute quale fantomatica irrealtà dell'esperienza quotidiana e quale attentato anarchico all'ordine della vita stessa. L'individuo, che riassumeva ed incarnava quella totalità sociale, viveva il suo sfaldarsi all'interno stesso della sua personalità, nello sfaldamento della sua unità psichica. In tal modo egli sentiva con particolare intensità lo smarrimento della ragione non piú capace di ordinare il reale, l'ansia di perdersi nel dilare del molteplice [...] Il soggetto absburgico era un uomo della crisi, risoluto a non negarla ma neppure ad arrendersi ad essa, consapevole che, nell'està della crisi, l'unica strategia era quella di opporvisi pur sapendo di perdere, cosí come si cerca di vivere e sopravvivere pur sapendo di dover morire. La crisi, che sgretolava ogni certezza, verità ed autenticità, acuiva il senso del loro valore, apriva gli occhi sul significato di ciò che si stava perdendo.<sup>184</sup>

### 2.3 Hugo von Hofmannsthal

El primer autor al que Claudio Magris acude para tratar de comprender cómo vivían los autores austriacos la separación voluntaria de la realidad es Hugo von Hofmannsthal. Este autor nacido en Viena –quien cultivó también tanto el teatro, la poesía, el ensayo, entre otros géneros– advirtió prontamente la crisis que disolvía al sujeto europeo a inicios del siglo XX. En sus obras se aprecia el interés por tratar de comprender cómo puede el hombre hallar alguna forma de seguir viviendo en la realidad que lo circunda, pero también proveyéndose a sí mismo las defensas necesarias para poder proteger, al menos un poco, el territorio interior. Crisis de lenguaje, que ya no expresa lo que

---

<sup>184</sup> Claudio Magris, "Hofmannsthal e la Lettera di Lord Chandos" en *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino, 1999, p. 35. ["Tal ausencia o incomparencia de un valor esencial y de un vínculo unificador no se experimentaban sólo en el plano político, en el impulso disgregador de los diversos componentes del imperio, cada vez más opuestos entre sí, sino que eran transferidos al plano de la existencia individual y vividos como irrealidad fantasmagórica de la experiencia cotidiana y atentado anárquico al orden de la vida misma. El individuo, que asumía y encarnada dicha totalidad social, vivía su disgregarse en el interior mismo de su personalidad, en la disgregación de su unidad psíquica. De este modo sentía con particular intensidad el desfallecimiento de la razón incapaz ya de ordenarlo real, la angustia de perderse anegado en la multiplicidad [...] El sujeto habsbúrgico era un hombre de la crisis, resuelto a no negarla, pero tampoco a rendirse ante ella, sabedor de que, en época de crisis, la única estrategia era oponerse a ella aun seguro de perder, tal como se intenta vivir y sobrevivir aun sabiendo que hay que morir. La crisis, que hacía desmoronarse toda certeza, verdad y autenticidad, agudizaba el sentimiento de valor de éstas, abría los ojos ante el significado de lo que se estaba perdiendo". La traducción de este fragmento corresponde a la edición en español de la obra mencionada de Magris. Ésta corresponde a: Claudio Magris, *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, EUNSA, Navarra, 2012. En adelante, todas las traducciones que ofrezca de esta obra de Magris, corresponderán a esta edición en español. Así mismo, todas las traducciones en español que ofrezca en adelante, aparecerán bajo este mismo criterio de citación y edición]

debería; crisis en cada una de las relaciones personales y disparidad entre el ideal personal y las posibilidades que ofrece la sociedad para alcanzarlo, son algunas de las constantes temáticas de su obra. En algunas de sus obras más emblemáticas, como *El difícil* (1921) o *Cada Cual* (1911), Hofmannsthal dialoga con algunos de los elementos más característicos del Medievo o del Barroco. Entonces, ¿cómo un escritor, que en apariencia se muestra anacrónico en sus obras, puede convertirse en uno de los máximos representantes y críticos del periodo de disolución que hemos mencionado? El ejercicio que efectúa Hofmannsthal es complejo. Claudio Magris logra comprender la profundidad y la exigencia que se esconden en la obra de este autor vienés. Para Magris, el hecho de que éste proyecte su obra en épocas tan disímiles y ajenas por completo a la realidad objetiva en la que él se escribe, tiene que ver con el hecho de que Hofmannsthal pretendía construir toda una poética de conciliación de los valores fundacionales europeos. Hofmannsthal, de acuerdo a la lectura de Claudio Magris, había terminado por inclinarse, en medio de la contradicción entre *religio* y nihilismo, por la primera vía. En toda la obra del vienés –pero sobre todo en la primera parte de ésta– se advierte el profundo esfuerzo por tratar de reinterpretar la cultura, en un afán de recomposición en una "armonía superior, en una reconquistada síntesis de civilización".<sup>185</sup> Así, en los primeros libros Hofmannsthal pretende, en un esfuerzo absolutamente utópico e idealista, tratar de reotorgar un nuevo significado a la época, consciente de las consecuencias devastadoras sobre las que se cimentaba Europa: "la poesía, la gran poesía de Hofmannsthal, nace y se desarrolla [...] impulsada por esta intención utópica e ilusoria, con la ingenua y sincera fe en poder contraponer al curso de los acontecimientos el redentor encanto de la palabra".<sup>186</sup> De ahí que en sus primeras obras se pueda apreciar un gusto exacerbado por los diálogos largos, o mejor dicho, por los monólogos en los que los protagonistas plantean problemáticas vitales, sin la intención de resolverlos. A sus primeros protagonistas les interesa "más contemplar y suspirar en vez de actuar".<sup>187</sup> Es más bien el gusto por los discursos lo que motiva la obra de este primer Hofmannsthal, pues aun cuando "Austria luchaba contra su nueva y desconcertante realidad de posguerra, el señor Hofmannsthal cerraba los ojos":<sup>188</sup>

En las primeras obras de Hofmannsthal se advierte la disolución de la cultura austriaca con particular evidencia. Cultura como introspección, en vez del obrar activo en el mundo; la firme y unitaria humanidad destrozada en un extraviado flujo de sensaciones, en un

---

<sup>185</sup> Claudio Magris, *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna* p. 339.

<sup>186</sup> *Ibidem*.

<sup>187</sup> Cfr., *Ibid.*, p. 340.

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 367.

tembloroso psicologismo; la fuga de la realidad hacia la propia intimidad y la evasión rumbo a un lujurioso, sutil y sensual esteticismo: éstos son los temas y las características espirituales del primer Hofmannsthal, que a los diecisiete años ya escribe versos melódicos y perfectos.<sup>189</sup>

No hay que olvidar que esta característica hofmannsthaliana no es, propiamente, una novedad de la época. En realidad, a lo largo de todo el siglo, la problemática del lenguaje se convertirá en una de las claves para poder comprender este periodo. Podemos decir, de manera sintética y legítima, que los intelectuales de la época terminaron por dividirse en dos grandes grupos: aquellos que –a la manera de Kandinsky– defenderían la coherencia del signo autosuficiente, a través de la reivindicación del mismo; y el segundo grupo que, en contra de aquella coherencia, buscaban más bien liberar la energía vital, ésa que fosiliza y reprime en las estructuras jerárquicas del lenguaje.<sup>190</sup> Si bien Hofmannsthal no forma parte en sí de ninguna de estas dos tendencias, es cierto que en la primera parte de su obra pueden advertirse signos más cercanos al grupo que pugnaba por el orden y armonía inherente al lenguaje.

En este primer intento por tratar de conciliar la realidad a partir de la palabra, Hofmannsthal –en medio de este "corazón del vacío del valor europeo"<sup>191</sup>–, así mismo, hará también el tentativo de volcarse hacia otro tipo de elusión de la realidad. Cercano siempre a la noción de fuga, se aproximará también a la trasmutación de la tradición literaria, a partir del juego de máscaras en el que cada elemento remanda a otra cosa:

La fuga de la realidad del primer Hofmannsthal es una transfiguración de la misma, en el significado religioso de esta palabra. Como Rilke, Trakl y Kafka, él percibió también el desmoronamiento y la agonía de su mundo; pero, a diferencia de ellos, se rehusó a admitirlo y construyó con su obra un disfraz barroco, un juego de disimulación y de ilusión, una fiesta de máscaras de los sentidos y de la fantasía.<sup>192</sup>

La complejidad en torno al tema de la expresión constituye uno de los tópicos mejor articulados por este autor austriaco. Hofmannsthal –podemos decir legítimamente– advierte mejor que ningún otro autor esta vacilación entre la voluntad de querer buscar la palabra que exprese la idea y la conciencia de no poder hallarla. Este tema, que fue uno de los que más cautivó a los intelectuales de Austria, se convirtió en uno de los ejes estructurantes del pensamiento hofmannsthaliano porque

---

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>190</sup> Cfr. Claudio Magris, "Hofmannsthal e la Lettera di Lord Chandos" en *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, p. 49.

<sup>191</sup> Roberto Bravo de la Varga, *op.cit.* p. 12.

<sup>192</sup> Magris, *op.cit.* p. 343.

en éste confluyen sintéticamente algunas de las máximas contradicciones y problemáticas del siglo: "poesia e retorica, vita e forma si scindono; il significante –la parola– non riesce piú ad evocare il senso delle cose né i fantasmi della mente; l'opera compiuta non corrisponde mai a quella nostalgia di forma che aveva mosso lo scrittore a comporre l'opera. Come per Wittgenstein o per Fritz Mauthner".<sup>193</sup>

Encontramos un claro testimonio de esta crisis por el lenguaje –temática predominante ya en todos los círculos intelectuales de Austria– en una de las obras de Hofmannsthal más celebradas por la crítica: *Carta de Lord Chandos*. En esta obra, Hofmannsthal se vale de Lord Chandos (personaje absolutamente ficcional) para expresar su aversión por la palabra. Aquí, Lord Chandos, antiguo poeta afamado en toda Viena, escribe una carta a Francis Bacon para expresarle las motivaciones que lo llevaron a distanciarse por completo de la escritura. A lo largo de toda la obra, Lord Chandos –que, por supuesto, no es sino un alter ego del mismo Hofmannsthal– tratará de explicarle a Bacon que es mejor ser partícipe de la elusión a todo tipo de comunicación, pues "utilizar palabras para mediar la relación entre el hombre y las cosas devalúa la auténtica realidad, utilizarlas para acercarse a otros hombres no sólo es engañarse a uno mismo, sino una indecencia".<sup>194</sup> Es una indecencia porque Lord Chandos es consciente de la mentira que reposa bajo el vano intento de utilizar las palabras. No hay ninguna posibilidad de que éstas comuniquen efectivamente lo que desean. La disparidad se ha instalado completamente entre el significado y su significante. Hablar, entonces, no solamente supone un acto absurdo, sino que también se torna en un gran compromiso. Es mejor el silencio, destaca Lord Chandos en su carta. Pero, el lector no debe confundirse, pues detrás de este juego de máscaras, existe siempre algo más. La obra de Hofmannsthal, como anteriormente se ha mencionado, siempre esconde detrás de la mascarada una verdad irremplazable:

Lord Chandos insegue l'epifania della vita, ma patisce il fallimento della rappresentazione linguistica. Per lui la crisi della lingua non è un'infrazione liberatoria, come lo sarà per molti scrittori successivi, che vedranno nella liquidazione delle regole del discorso l'emancipazione dalla schiavitù sociale, riprodotta ed organizzata nella grammatica e nella

---

<sup>193</sup> Claudio Magris, "Hofmannsthal e la Lettera di Lord Chandos" en *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, p. 41. ["Poesía y retórica, vida y forma se escinden; el significante -la palabra- no logra ya evocar el sentido de las cosas ni las fantasías de la mente; la obra concluida no corresponde jamás a esa nostalgia de forma que impulsara al escritor a componer la obra. Como para Wittgenstein o Fritz Mauthner". *Ibid.*, p. 55]

<sup>194</sup> Roberto Bravo de la Varga, *op.cit.* p. 16.

sintassi dominante. Egli non si compiace, bensí si angoscia dinanzi al franare del linguaggio.<sup>195</sup>

Así sucede en su *Carta de Lord Chandos*, pues debajo del silencio al que acude el protagonista, se esconde una profunda desesperación por tratar de hallar los medios necesarios para poder comunicarse. En esto radica el drama hofmannsthaliano, en la imposibilidad por poder obrar en el mundo. Lord Chandos busca, a través de distintas maneras, al menos una palabra que exprese verdaderamente a lo que ésta alude; una frase o expresión que pueda abarcar la realidad que poco a poco se quebranta. Que al menos una última palabra –parece querer decir realmente Lord Chandos bajo esta apatía por la comunicación– aferre un instante genuino antes del derrumbe absoluto de la época: "Ma Lord Chandos vive nella nostalgia del senso della vita e di una parola che lo possa dire, pur sapendo di non poterla trovare; al dileguare dei fenomeni egli vorrebbe strappare un'essenza non fugace, senza irrigidirla in un segno morto e convenzionale del linguaggio generico, ma senza nemmeno abbandonarla all'indistinto".<sup>196</sup>

En el drama de esta obra afamada de Hofmannsthal se traduce una de las problemáticas mayores del siglo. Que Lord Chandos busque desesperadamente hallar una palabra que trasluzca la realidad objetiva no es gratuito. Su drama no parte de un artificio propio de la poética del autor, sino que busca emular un conflicto latente en la época: la disgregación de la sociedad austriaca –que ya se asomaba desde el lento ocaso del imperio de Francisco José y que desembocaría en la Primer Guerra Mundial– terminaría por afectar también el estilo estético de las obras. Cada uno de los signos que conforman la literatura parecen no remitirse a nada, pues cada una de las cosas a las que buscan remitirse comienzan a eclipsarse poco a poco en la realidad objetiva. La literatura se convierte entonces en un juego absurdo que no expresa lo que debería. Entonces, ¿por qué debería escribir? se cuestiona Lord Chandos en nombre de los autores de Austria:

Ogni cosa rimanda solo a se stessa, riposa in un'inesauribile ed insondabile pienezza di senso. La cultura del Novecento sentirà spesso l'attrazione di questa tautologia mistica, che

---

<sup>195</sup> Claudio Magris, "Hofmannsthal e la *Lettera di Lord Chandos*" en *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, p. 42 ["Lord Chandos persigue la epifanía de la vida, pero sufre la bancarrota de la representación lingüística. Para él la crisis de la lengua no es una infracción liberadora, como lo será para muchos escritores posteriores, que verán en la liquidación de las reglas del discurso la emancipación de la esclavitud social, reproducida y organizada en la gramática y la sintaxis dominante. No se siente complacido, sino angustiado por el desmoronamiento del lenguaje". *Ibid.*, p. 56]

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 43. ["Pero Lord Chandos vive en la nostalgia del sentido de la vida y de una palabra que pueda nombrarla, aunque sepa que es imposible hallarla; quisiera sonsacar al disiparse de los fenómenos una esencia no fugaz, sin encerrarla en un signo muerto y convencional del lenguaje genérico, ni tampoco abandonarla a lo indistinto". *Ibid.*, p. 58]

fa di ogni oggetto –dirá piú tardi Pasolini– il segno di se stesso e si avvolge in una confusa ed immediata sacralità, in un alone sacro che peraltro coincide con l'appiccicosa immediatezza, con la fisicità diretta e tangibile del corpo o di una parte anche minima del corpo, col frammento effimero ed istantaneo.<sup>197</sup>

En este utópico, y último, intento por querer por conciliar la realidad con la palabras, Hofmannsthal termina por reconocer su derrota. Cuando ha querido expresar la totalidad que conforma el mundo y las palabras se percata de la imposibilidad de hacerlo. Aquella primera ilusión, en la que concibe lenguaje y realidad como unidad, fracasa porque la relación del hombre con el lenguaje está destruida. "La parola assoluta, che vuol esprimere direttamente la totalità e la verità, fallisce".<sup>198</sup>

Lord Chandos abandona la profesión y la vocación de escritor porque ninguna palabra consigue –según él– expresar la realidad tal como es, porque sólo es engaño y ficción. El secreto flujo de la vida lo aferra y compenetra a tal punto, que él se pierde por completo en las cosas: "una regadera, un rastrillo abandonado en el campo, un perro al sol, un miserable cementerio, un lisiado, una casucha de campesinos, todo esto puede convertirse en el recipiente de mi revelación", escribe Lord Chandos, y es una revelación que destruye la unidad de la persona y hace de ella un recipiente que acoge y padece todos los estremecimientos y las emociones de la vida, disolviéndola en un estremecido descoloramiento de los sentidos.<sup>199</sup>

Debido a las no pocas contradicciones que laten en toda la obra de Hofmannsthal, éste decide buscar otra vía a través de la cual pueda cumplir con su cometido: tratar de reinterpretar los valores sobre los que se erige la cultura europea y buscar la forma en que la realidad vuelva a estar impresa de significado, así como –partiendo desde la visión de *religio*– hallar la manera de encontrar algún valor que pueda considerarse total y orgánico en medio de la disolución crítica que permea como clima predominante de la época. Es cierto que el primer intento del joven Hofmannsthal fracasa, pero éste buscará una segunda alternativa. Ésta consiste todavía en evadir la historia, pero ahora con mayor consciencia de que detrás de este aparente artificio reposa una intención ética:

La forza plastica, scrive Hofmannsthal, ha le radici nella giustizia. Dare forma al fluire della vita sembra quindi un'esigenza morale e contribuisce all'ordine del mondo, a quell'equilibrio delle cose che sussiste, come pensavano y greci, quando ad ognuno viene dato ciò che gli spetta ed ognuno rispetta la misura che gli è stata assegnata.

---

<sup>197</sup> *Ibid.*, p. 48. ["Cada cosa remite sólo a sí misma, reposa en una inagotable e insondable plenitud de sentido. La cultura del siglo XX sentirá a menudo la atracción de esa tautología mística, que hace de cada objeto -dirá más tarde Pasolini- el signo de sí mismo y se envuelve en una confusa e inmediata sacralidad, en un halo sagrado que por otra parte coincide con la viscosa inmediatez, con la existencia física directa y tangible del cuerpo o de una de sus partes, aunque sea mínima, con el fragmento efímero e instantáneo". *Ibid.*, p. 64]

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 55. ["La palabra absoluta, que pretende expresar directamente la totalidad y la verdad, fracasa". *Ibid.*, p. 74]

<sup>199</sup> Claudio Magris, *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna* p. 348.

L'individuazione che distingue i particolari dal tutto indifferenziato, non appare dunque una colpa [nell'opera di Hofmannsthal] l'individuazione ristabilisce la giustizia nel caos dell'indistinto e risulta un dovere imposto ad ognuno ma specialmente al poeta, chiamato a raffigurare e cioè a distinguere.<sup>200</sup>

Si bien es cierto que en la primera parte de su obra podíamos encontrar un juego de máscaras, un gusto por los discursos y una búsqueda por hallar bajo las palabras significados absolutos; en la segunda parte de su obra, la más madura y crítica, nos hallaremos de frente a un Hofmannsthal que parece haber puesto ya, como querría Lukács posteriormente, la forma al servicio de la vida; un Hofmannsthal que ha conseguido, de cierta manera, aferrar la realidad antes de que ésta se disuelva completamente en la vida:

L'esigenza plastica afferma, in nome della giustizia, la durata nel trascorrere, il limite nel fluire e, come il poeta stesso scrive a Strauss, la fedeltà nella metamorfosi; essa vuole individuare -e fermare- un'essenza permanente nella fuga della caducità, un senso della vita presente in tutte le sue apparenze, ma che non svanisca col dileguare di ognuna di esse.<sup>201</sup>

Esta fidelidad a la que Hofmannsthal se refiere cuando escribe a Strauss, se convertirá en otro de los ejes principales de este segundo periodo poético. El autor de *Carta de Lord Chandos*, encontrará en la fidelidad otra de las maneras de tratar de salvar la vida de la indistinción inherente a la crisis del declive europeo:

[...] la fidelidad fue uno de los grandes temas de la civilización austriaca. Hofmannsthal retoma este tema y le infunde múltiple riqueza de significados, convirtiéndolo en un eje de su humanidad. Fidelidad significa constancia en el cambio, estabilidad en la metamorfosis: la tentativa de no perder la unidad, la propia esencia en el proceso del devenir, que conlleva la superación y el olvido, el fin del instante y la muerte de lo que es. Esta fidelidad es la expresión de una actitud profundamente conservadora. Fidelidad a sí mismo, a la tradición, a todo lo que ha tenido vida y valor; es decir, lucha contra el tiempo, contra la historia y la muerte; en el fondo, lucha contra la vida, que es continuo proceso y separación.

---

<sup>200</sup> Claudio Magris, "Hofmannsthal e la *Lettera di Lord Chandos*" en *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, p. 32. ["La fuerza plástica, escribe Hofmannsthal, tiene sus raíces en la justicia. Dar forma al fluir de la vida parece pues una exigencia moral y contribuye al orden del mundo, a ese equilibrio de las cosas que subsiste, según pensaban los griegos, cuando a cada cual se le da lo que le corresponde y cada cual respeta la medida que le ha sido asignada. Así pues, la individuación, que distingue a las partes del todo indifferenciado, no es vista como una culpa [en la obra de Hofmannsthal] la individuación restablece la justicia en el caos de lo indistinto y constituye un deber impuesto a todos, pero especialmente al poeta, llamado a generar representaciones y, por tanto, a distinguir ". *Ibid.*, p. 43]

<sup>201</sup> *Ibid.*, p. 33. ["La exigencia plástica afirma, en nombre de la justicia, la duración en el transcurrir, el límite en el fluir y, como el mismo poeta escribe a Strauss, la fidelidad en la metamorfosis; quiere individuar-y fijar- una esencia permanente dentro de la fuga de la caducidad, un sentido de la vida presente en todas sus apariencias, pero que no se desvanezca al disiparse cada una de ellas". *Ibid.*, p. 45]

Hofmannsthal intenta, en efecto, una conciliación entre el apego al pasado y la ley creativa e innovadora del espíritu, una de sus típicas síntesis superiores, abstractas e ilusorias.<sup>202</sup>

Claudio Magris se interesa particularmente por esta segunda faceta de Hofmannsthal, pues en ella advierte una de las características más distintivas de la escritura vienesa de fin de siglo. Para el escritor triestino, Hofmannsthal había conseguido, a través también de la fidelidad austriaca, lograr acercarse a una nueva totalidad en la que los particulares, los fragmentos de esta nueva vida lacerada, pudieran relacionarse nuevamente. Claudio Magris destaca la inextinguible búsqueda hofmannsthaliana por querer hallar una forma de "salir de lo particular, de establecer lazos y relaciones entre las cosas y las formas del mundo, externo e interior".<sup>203</sup> Si bien, como vimos, Hofmannsthal fracasaba en su primer intento, jamás abandonaría la vía de la religión. Para este autor vienés, la conciliación era la única salida en medio del conflicto en que se sumía Europa. A la destrucción, decadencia, final del Imperio, Hofmannsthal contraponía vuelta a los valores que dieron esplendor y gloria a su patria. Desde luego, Magris lo señala, era una forma anacrónica y muy poco apegada a la realidad; pero, fue uno de los pocos autores que logró consolidar una propia postura; fue uno de los escritores austriacos que, desde su trinchera, intentó oponerse a la disolución del sujeto.

Y si Hofmannsthal amaba la fuga de la realidad, continúa Magris, era porque ésta la permitía dialogar nuevamente con el pasado glorioso de Viena. No en vano sus obras están situadas "en la edad de oro de Austria, del iluminista esplendor teresiano, el periodo del florecimiento de la civilización habsbúrgica".<sup>204</sup> Ausentarse voluntariamente del presente, entonces le permitía una fuga para construir, así lo consideraba Hofmannsthal, un humanismo futuro en el que la totalidad, síntesis y unión de determinados valores fundacionales volvieran a instaurarse en Austria oponiéndose a la disolución dominante:

La civilización, la literatura habsbúrgica realizan en Hofmannsthal el máximo esfuerzo de evasión de la historia, es decir, olvidar o trasfigurar la realidad concreta. Todos los temas de la cultura vienesa confluyen en él: la ligereza risueña de los valsos, el obsesivo presagio del final inminente y de la muerte, la gracia del fragmento, el digno y aristocrático decoro, la mascarada de la inteligencia. Pero todos esos temas se hallan encuadrados en una visión de conjunto, en un complejo sistema espiritual y casi religioso que los pone en relación, superando su fragmentariedad aislada.<sup>205</sup>

---

<sup>202</sup> Claudio Magris, *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna* p. 348.

<sup>203</sup> *Ibidem*.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 353.

<sup>205</sup> *Ibid.*, p. 344.

Como ya puede apreciarse, en la lectura que Claudio Magris hace de Hofmannsthal, la verdadera búsqueda de éste consistía en hallar una metafísica, un valor en torno al cual la experiencia vital pudiera reorganizarse:

Sin posibilidad para ofrecer con su arte una interpretación de su realidad, Hofmannsthal se refugiaba fuera de la historia, en las evasivas alegorías de los "autos de fe"; y la incapacidad de representar los problemas del hombre en la contingencia específica de ese momento histórico, determinaba la fuga hacia el mito, hacia el símbolo religioso. El "misterio" se presenta, pues, como una especie de subrogado, como el intento de devolver una estabilidad y una certeza al hombre extraviado en la confusión de su época, certeza reencontrada precisamente fuera de la vida concreta, en un fondo metafísico y por encima del tiempo.<sup>206</sup>

No debe resultar extraño el hecho de que Hofmannsthal buscara construir una metafísica. Prácticamente todos los autores austriacos de la época lo intentaron pues, como apunta Claudio Magris, al no tener posibilidad de acción en la vida política, social y hasta personal (como sucede a Lord Chandos, quien al final de la obra, termina por sucumbir ante una patética inmovilidad de todo tipo) terminaron por buscar vías alternativas para ser partícipes de su tiempo. La vía metafísica fue la última alternativa de la cultura austriaca, señala Magris, y a lo largo de cada una de las obras de Hofmannsthal podemos hallar un proceso que da cuenta de esta última alternativa: [en la obra de Hugo von Hofmannsthal] encontramos la culminación de un proceso de perfeccionamiento que parte desde lo concreto, pasando por el ámbito de lo moral y ético y culminando en el ámbito de lo metafísico.<sup>207</sup>

El fracaso en los intentos de Hofmannsthal fue inevitable pero, como Magris destaca, el éxito de su poética radica en que a pesar de las desastrosas consecuencias de la guerra, Hofmannsthal no abandonó la búsqueda por resignificar, y también podemos decir que por rescatar, los valores que le dieran un nuevo sentido unitario a Austria. Como menciona Magris, la problemática del sinsentido de la época sólo hizo que Hofmannsthal "acentuara su lado metafísico, ahistórico, dislocado en su mundo, su contemplación se refugió en la experiencia religiosa, en el mito fuera del tiempo".<sup>208</sup> Así, tal como Magris subraya inherente a los autores austriacos de esa época, Hofmannsthal encuentra sus propios métodos para defender el territorio íntimo del hombre en medio de la disolución convulsa que amenaza con liquidarlo:

---

<sup>206</sup> *Ibid.*, p. 362.

<sup>207</sup> Cfr. Roberto Bravo de la Varga, *op.cit.* p. 32.

<sup>208</sup> Claudio Magris, *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna* p. 367.

Esposti all'agresione di una vita che "non dimora piú nella totalità" ossia ignora connessioni capaci di ordinare la caotica molteplicità in un'unità significativa, gli scrittori austriaci si sentono costretti ad elaborare dei minuziosi meccanismi di difesa ed a ricorrere ad esasperati rituali dell'ordine: le uniformi militari degli eroi di Broch e Roth che rinserrano la pericolante unità della persona, la geometria di cunicoli scavati sotto terra dall'animale kafkiano per sfuggire all'ignoto nemico, la muraglia cinese di Krauss o la cecità volontaria di Peter Kien nell'*Auto da fé* di Canetti, che chiude gli occhi per non vedere la minacciosa realtà proliferante, come fa pure il grasso nella *Descrizione di una battaglia* di Kafka.<sup>209</sup>

Si bien es cierto que Hofmannsthal "no se percató, al escribir sus comedias, que estaba celebrando toda la gaya melancolía del *finis Austriae*, pues creyó que era un poeta arquitecto del futuro [...] en cambio, fue el más grande poeta de una civilización moribunda"<sup>210</sup>; también es cierto que Hofmannsthal logró, abrevando del glorioso pasado del mito habsbúrgico, ofrecer una posibilidad de enfrentar el ocaso de Austria. Fracasando en los intentos por fundar la metafísica a la que hemos aludido, Hofmannsthal intentó, a través de la oscilación entre fuga y orden, construir una nueva totalidad en la que los particulares adquirieron un significado dialógico entre ellos:

Per Hofmannsthal l'io ha ancora un margine di gioco, scivola fra Scilla e Cariddi –fra l'irrigidimento e la dissoluzione– con l'elegante destrezza della danza, con la leggerezza degli avventurieri del Settecento, così cari alla fantasia dell'autore. L'individuo sa di essere costituito da vouti e da frammenti dissestati che non sempre combaciano, ma cerca di trasformare questo mobile spazio nella propria identità, mai definita rigidamente ma neppure dissolta nell'indistinto.<sup>211</sup>

Así, también Hofmannsthal denunció la problemática del lenguaje y la falta de un valor central, de un sentido religioso (etimológicamente, como hemos mencionado) en torno al cual articular la experiencia. Pero, sobre todo, Hofmannsthal logró construir en su obra la noción de que la metamorfosis, el ineludible cambio, puede también poseer un sentido unitario:

---

<sup>209</sup> Claudio Magris, "Hofmannsthal e la *Lettera di Lord Chandos*" en *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, p. 34. ["Expuestos a la agresión de una vida que "ya no reside en la totalidad", es decir, que ignora los nexos capaces de ordenar la multiplicidad caótica, convirtiéndola en una unidad significativa, los escritores austriacos, se sienten obligados a elaborar minuciosos mecanismos de defensa ya recurrir a exasperados rituales de orden: los uniformes militares de los protagonistas de Broch y Roth que encierran dentro de sí la amenazada unidad de la persona, la geometría de las galerías excavadas bajo tierra por el animal kafkiano para escapar del enemigo desconocido, la muralla china de Krauss o la ceguera voluntaria de Peter Kien en el *Auto de fe* de Canetti, que cierra los ojos para no ver la proliferación de la amenazadora realidad, tal como hace el gordo en la *Descripción de una lucha* de Kafka". *Ibid.*, p. 46]

<sup>210</sup> Claudio Magris, *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna* p. 367.

<sup>211</sup> Claudio Magris, "Hofmannsthal e la *Lettera di Lord Chandos*" en *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, p. 36 ["Para Hofmannsthal el yo dispone aún de un margen de maniobra, se desliza entre Escila y Caribdis -entre la rigidez y la disolución- con la destreza elegante de la danza, con la ligereza de los aventureros del siglo XVIII, tan caro a la fantasía del autor. El individuo se sabe constituido por vacíos y fragmentos desquiciados que no siempre engranan, pero intenta transformar ese espacio móvil en una identidad propia, jamás definida rígidamente, pero tampoco disuelta en lo indistinto". *Ibid.*, p. 48]

Attraverso la fessura, che impedisce al tutto di chiudersi in una compattezza definitiva, brilla il senso della vita, intera perché non depauperata delle sue possibilità, della sua capacità di divenire continuamente altra da sé pur restando fedele a se stessa: el segreto della vita, dice una celebre riflessione di Hofmannsthal, è l'antitesi-complementarietà di fedeltà e metamorfosi, mutamento e durata; il segreto è cogliere quell'antitesi quale complementarietà e vivere quella tensione quale armonia. Il vuoto e l'assenza del definitivo sono ciò che permette alla vita di rivelare il suo senso ad onta dei segni rugginosi; la crisi della parola e il suo ammutolire fondano il grande stile anziché sgretolarlo, creano o ricrano quel silenzio -violato dal rumore della letteratura- necessario all'essenzialità della poesia. Il grande stile, scrive Hofmannsthal, è anzitutto arte di tacere.<sup>212</sup>

## 2.4 Joseph Roth

Así como Hugo von Hofmannsthal trató de hallar en su obra –a partir de la resignificación del imperio habsbúrgico– un punto de apoyo y un valor, o bien una metafísica, capaz de ser considerado como válido en medio del conflicto europeo; así también Joseph Roth buscó la manera –a lo largo de toda su obra y prácticamente también a lo largo de toda su vida– de devolver la vitalidad, a partir de la visión literaria, al antiguo esplendor austríaco.

La obra de Joseph Roth se encuentra permeada, incluso en los detalles más mínimos, del ideal del imperio de la casa de los Habsburgo. Para este escritor, la figura del emperador Francisco José fungió como un ente –en algunas ocasiones aparece como una presencia muy sutil, prácticamente imperceptible, y en otras ocasiones se convierte en verdadero protagonista<sup>213</sup>– a partir del cual Europa podría volver a reconstruir la antigua unidad perdida. Para Joseph Roth, de

---

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 59. ["A través de la hendidura que impide al todo cerrarse de forma definitivamente compacta brilla el sentido de la vida, íntegra porque no ha sido empobrecida de sus posibilidades, de su capacidad de tornarse continuamente distinta aun manteniéndose fiel a sí misma: el secreto de la vida, dice una célebre reflexión de Hofmannsthal, es la antítesis de la complementariedad de fidelidad y metamorfosis, mutación y duración; el secreto es percibir esa antítesis en forma de complementariedad y vivir esa pugna a título de armonía. El vacío y la ausencia de lo definitivo son lo que permite a la vida revelar su sentido a despecho de los signos enmohecidos; la crisis de la palabra y su enmudecimiento establecen las bases del gran estilo en lugar de generar su ruina, crean o recrean ese silencio -violado por el rumor de la literatura- necesario a la esencialidad de la poesía. El gran estilo, escribe Hofmannsthal, es ante todo arte de callar". *Ibid.*, p. 79]

<sup>213</sup> Sólo hace falta mencionar, a manera de ejemplo, la importancia que tiene el emperador Francisco José en la obra cumbre de Roth: *La Marcha Radetzky*. En esta novela, "en donde la familia Trotta termina al mismo tiempo que el imperio, con la muerte del joven Carl Joseph en el campo de batalla, con la muerte de su inflexible y taciturno padre, en los mismos días de la disolución del Estado [...] se posa, como el polvo, el presagio del fin, intuido por Francisco José, "a quien no le agradaban las guerras porque sabía que se pierden" y cuyos ojos de un azul porcelana "miraban fijamente la lejanía desde hacía mucho tiempo". Es extraordinaria la figura del emperador: torpe, perdida en los años, casándrica y consciente del final, obtusa y puerilmente astuta, que acentúa su aparente limitación porque no es cosa digna de un emperador "mostrarse tan inteligente como sus consejeros". Roth habla con ironía y cariño del venerable y anciano káiser, que oculta bajo el glacial decoro pequeñas pasiones infantiles, el gusto por los desfiles militares y los fuegos de artificio". Cfr. Claudio Magris, *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna* pp. 418-419.

manera similar a como se presentaba para Hofmannsthal, la vía de la conciliación de los valores fundacionales parecía la única alternativa ante el conflicto de la inevitable disolución. Desde luego, tal como hemos subrayado –siempre en ambos casos– a partir de la noción de fuga y de la elusión de la realidad objetiva. Así, la nostalgia por aquel mundo, idealizado por la memoria, que comienza a quebrarse irremediabilmente junto con la propia juventud se convierte en una de las constantes temáticas, posiblemente una de las más entrañables, de la obra entera de Joseph Roth.<sup>214</sup>

Claudio Magris –quien desde su juventud se ha interesado por la obra de Joseph Roth<sup>215</sup>– reconoce que en la obra de este escritor galitziano se encuentra una de las mejores y más complejas síntesis –y así mismo una de las más claras ejemplificaciones– de cómo los autores europeos comprendían el eclipse del imperio habsbúrgico y de las motivaciones que los llevaron a volcar su obra hacia este idílico escenario reconstruido siempre a través de la imaginación:

El mundo austriaco de antaño simboliza toda una época desaparecida de la civilización europea, la bella época de un siglo XIX respetable, sentimental y gozoso; en la melancólica alegría del vals, Europa añora su perdida alegría de vivir, la ilusoria y festiva juventud anterior a la guerra, los derrotados mitos de una dulce y apreciada felicidad. La evocaciones del imperio habsbúrgico –o simplemente los temas y los modos de esa civilización, que regresan para vivir en la literatura– responden a esta necesidad, a esta nostalgia por la *belle époque* de los abuelos, por la *aurea mediocritas* de la época liberal. Desde luego, el tiempo siempre recubre con una tierna pátina las cosas que devora en su continua fuga, y existe un eterno momento conservador en la vida del espíritu, la mirada al pasado, a los bienes y a los sentimientos del ayer. El mundo habsbúrgico se ha convertido, para la sensibilidad europea, en el símbolo mismo de esta amorosa, y transfigurante *pietas* del pasado, y ha conseguido –acaso como ninguna otra unión de países recientemente aparecidas– rodearse de un aura tan sugestiva. Quizá porque aquella "estación meteorológica para el fin del mundo" había resumido en sí –de la forma más paradójica– las contradicciones y la íntima dialéctica del breve esplendor del siglo pasado, advirtiendo con sutil perfección los presagios del fin y buscando demorarlos en una defensa patética.<sup>216</sup>

Aun cuando el *Zeitgeist* nietzscheano –*pathos* de la época– impregnaba toda la atmósfera europea, el autor de *La cripta de los capuchinos* prefería inclinarse, de manera similar a Hofmannsthal, hacia la construcción de las defensas de la patria interior de los hombres. Y a partir de una particular reinterpretación del imperio habsbúrgico, Roth logró no sólo consolidar en su obra las defensas necesarias ante la inminente disolución, sino construir su propia visión del imperio,

---

<sup>214</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 386.

<sup>215</sup> No debe olvidarse que ya desde su primer obra, Claudio Magris pretendía comprender la poética de Joseph Roth y su compleja, y épica, noción y configuración del mito habsbúrgico. Así mismo, Magris ha dedicado ensayos fundamentales a este autor nacido en Galitzia, por ejemplo, *Lejos de dónde: Joseph Roth y la tradición hebraico-oriental*.

<sup>216</sup> *Ibid.*, pp. 389-390.

convirtiéndose en uno de los primeros –y, sin lugar a dudas, en uno de los más emblemáticos– transfiguradores del imperio de Austria en un verdadero mito:

Si el mito –como dijera una vez Valéry– es lo que existe sólo en la palabra, y carece, por lo tanto de una realidad objetiva fuera del proceso transfigurante, con mayor razón y propiedad puede hablarse del mito habsbúrgico en referencia a la literatura posterior a la primera guerra mundial y a los escritores que describieron el mundo austrohúngaro, tal como éste se presentaba no sólo a su mirada, sino también a su memoria y a su nostalgia. Pocas uniones de estados, pocas civilizaciones han dejado un recuerdo tan intenso e indeleble; y hoy, para las generaciones contemporáneas, el encanto de la vieja Austria – evocado con tanta finura por escritores y poetas– parece sustituir la concreta imagen de ese mundo, y en tal medida, que el imperio danubiano ya es más el de Werfel, Roth y Musil, que el del ministro Berchtold o de Tisza. En vez de morir con la caída del imperio, el mito habsbúrgico parece haber comenzado con ésta su época más interesante y sugestiva.<sup>217</sup>

La figura del emperador adquiere tal protagonismo en la obra de Joseph Roth –quien afirmaba que si la Tierra Prometida existía debía residir muy atrás en el pasado<sup>218</sup>– no sólo porque la vuelta hacia el pasado le permitía, a la par de Hofmannsthal, eludir la realidad mientras iba bosquejando las defensas necesarias ante la crisis; sino porque en aquella figura Roth encontraba una fuerza particular: para el autor de *La leyenda del Santo bebedor*, la figura de Francisco José se convirtió en una fuerza centrípeta capaz de remediar la disolución, la disgregación europea de inicios de siglo:

Finché sussiste, l'impero è certo sentito non solo quale garanzia di sicurezza ma anche quale blocco e irrigidimento di forze; è una grande figura paterna, incarnata e simboleggiata da Francesco Giuseppe, rassicurante e insieme dominatrice come ogni autorità paterna, da cui è necessario emanciparsi. È una specie di Super-io che controlla e tiene insieme, con sapienza repressiva, le oscure energie del profondo che vogliono affrancarsi ed effondersi, quel vasto grembo storico dei popoli minori sottomessi e privati di storia illustre e di funzione dirigente, che spesso gli scrittori austriaci paragonano alla latente ed emergente vitalità di un inconscio fino allora soffocato, scorgendo ad esempio nell'ascesa degli slavi una metafora della vita che si ribella alla razionalità, all'ordine absburgico ed al braccio cartaceo della sua amministrazione, come lo chiamava Musil, che non riesce più a cingere saldamente la vitalità erompente del molteplice.<sup>219</sup>

---

<sup>217</sup> *Ibid.*, p. 385.

<sup>218</sup> Cfr. W.G Sebald, "Un 'Kaddisch' para Austria. Sobre Joseph Roth" en *Pútrida patria*, Anagrama, Barcelona, 2005, p. 163.

<sup>219</sup> Claudio Magris, "Hofmannsthal e la *Lettera di Lord Chandos*" en *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, p. 35. ["Mientras subsiste, el imperio es experimentado ciertamente no sólo como garantía de seguridad, sino también como bloqueo y anquilosamiento de las fuerzas: es una gran figura paterna, encarnada y simbolizada por Francisco José, que da seguridad y a la vez ejerce dominio como toda autoridad paterna de la que es necesario emanciparse. Es una especie de Súper-yo que controla y mantiene unidas, con represora sabiduría, las oscuras energías de lo profundo que desean liberarse y expandirse, aquel vasto regazo histórico de pueblos menores sometidos y privados de historia ilustre y función dirigente, a quienes los escritores austriacos comparan a menudo con la vitalidad latente y emergente de un inconsciente sometido hasta entonces, divisando por ejemplo en el ascenso de

Y prácticamente no podría ser de otra manera, pues en este escritor, en el que ironía y *pathos* épico coexisten como dotes naturales y complementarias<sup>220</sup>, una de las notas que subsiste bajo todo el entramado narrativo tiene que ver con la conciliación religiosa. Como anteriormente se había mencionado, tanto Hofmannsthal como Roth se inclinaron por esta vía de fundación de valores, por este camino de *religio* a través del cual, y con un aliento épico en ambos casos, fuera posible una nueva organicidad objetiva. En la obra completa de Roth aparecen este tipo de "escenas centrípetas", o de personajes que cumplen con este cometido (como sucede con la figura del emperador Francisco José), que pretenden contraponerse a la disgregación que ya permeaba el arte del XX. Que este gesto estilístico sea habitual en la narrativa de Roth, no debe ser extraño. Más bien debe ser comprendido desde la misma perspectiva en que éste advertía la figura del imperio. Roth siempre se inclinó por la antigua tradición de la épica, pues esta le permitía, a través de ciertos rasgos concretos, construir rasgos generales de un sitio o de un autor. Para expresarlo con Magris: "Sus cualidades de atento descriptor, de periodista de primer orden, le permiten bosquejar con dos o tres rasgos las características de un pueblo, de una región, como los rápidos cuadros de *Panoptikum* (1930) o las descarnadas frases que, en la novela *Hiob* (1930) crean el rostro de la América de los años treinta".<sup>221</sup> Por tanto, de manera análoga a Hugo von Hofmannsthal, Joseph Roth, a través del estilo, articula su propia postura ética. Ésa a partir de la cual el lenguaje construye, y defiende, un determinado orden, mismo del que carece la vida objetiva:

Roth fue un escritor de mitos y de estados de ánimo; un poeta épico, capaz de intuir y de narrar, con aliento poderoso, el *pathos* de los casos humanos y de su historia; pero en cuanto gran relato, no como dialéctica de sistemas políticos e ideologías. Inagotable narrador –también oral, como un antiguo aeda, según lo confirmaron sus amigos–, Roth tiene en su arte algo de homérico, una extraordinaria sencillez y una constante frescura, que le permite acercarse a todas las manifestaciones de la vida, cantar a todas las pequeñas cosas. Su poesía parece brotar, como en Tolstoi, del contenido, de los acontecimientos que hablan por sí mismos; el estilo desnudo renuncia a cualquier clase de ornamentación, a cualquier artificio [...] lo importante es que Roth comprendió muy bien la disolución de la *Mitteleuropa* habsbúrgica y escribió de la misma la epopeya, no sólo la elegía, como algunos la han querido ver. [Roth] es el narrador épico de un mundo del cual escribió la saga.<sup>222</sup>

---

los eslavos una metáfora de la vida que se rebela ante la racionalidad, ante el orden habsbúrgico y el brazo de papel de su administración, como decía Musil, que no logra ya ceñir con firmeza la vitalidad explosiva de lo múltiple". *Ibid.*, pp. 47-48]

<sup>220</sup> Claudio Magris, *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna* p. 407.

<sup>221</sup> *Ibidem.*

<sup>222</sup> Cfr., *Ibid.*, pp. 411-412.

De manera similar que en la obra de Hugo von Hofmannsthal, en la obra de Joseph Roth también nos hallamos frente a dos etapas que pretenden cumplir el objetivo que impulsa a ambos autores. En el caso concreto de Joseph Roth podemos advertir claramente dos momentos significativos en su obra. El primero de estos momentos tiene tintes mucho más nihilistas, pues a pesar de que el autor intenta con todos los medios lo contrario, parece que el desorden de las jerarquías terminará por abolirse completamente. Es el periodo más desesperanzado de la obra de Roth; es la etapa que refleja con mayor claridad la crisis caótica europea y, como señala Magris, este período de la narrativa de Roth es así mismo "uno de los mejores ejemplos de narrativa social en el verdadero sentido del término; es decir, de una narrativa que sin recurrir a burdas relaciones entre los acontecimientos históricos y los casos psicológicos, capta en lo íntimo de una historia individual la fisonomía del tiempo, la situación política y social".<sup>223</sup> Posiblemente, la crítica lo ha señalado, una de las mejores novelas en las que pueden advertirse estas características típicas de la primera etapa de Roth es *Fuga sin fin*, novela en la que "el apático y abúlico Franz Tunda –un oficial austríaco que escapa de la prisión en Siberia, y va, sin ningún ardor ni convicción, de una mujer a otra, de las filas bolcheviques a Viena, de Berlín a París– es un personaje emblemático de la confusión de la posguerra, siempre en fuga, cuya historia es una odisea sin meta".<sup>224</sup>

Es cierto que ya desde este primer Roth el lector encuentra esa reiteración temática, prácticamente una "obsesión", por el imperio habsbúrgico; sin embargo, en una primera etapa creativa, este tema aparece desde la visión pesimista. Las primeras novelas son la clara manifestación de la visión, nihilista y pesimista, que tiene Roth con respecto al imperio porque "al desaparecer éste, parecen desaparecer todos los valores, las garantías de una vida firme y segura, el apreciado placer de vivir cada día. El ocaso austrohúngaro parece significar el fin de todas las sanas y sólidas posibilidades vitales".<sup>225</sup>

Roth representa en sus novelas todos el menoscabo, el desorden de los sentimientos y la nihilista desesperación que se apoderó de los ánimos tras el desmoronamiento del imperio. Sus primeras novelas se hallan denominadas por un tono desolado y desesperado, por una inquietud febril y sin objeto, que desemboca en una amarga derrota, en la desilusión y en la muerte. Ese *Hotel Savoy* (1924), en el que se encuentran y separan los seres dispersados por la guerra, desbandados en una fuga interminable, es el símbolo del gran vacío espiritual dejado por la caída habsbúrgica, el de una vida despojada de todo cimiento, sin paz ni

---

<sup>223</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 409.

<sup>224</sup> *Ibid.*, p. 410.

<sup>225</sup> *Ibidem.*

reposo. Encuentros fugaces, breves y tristes pausas amorosas se entrelazan en ese hotel escuálido, para disolverse de inmediato.<sup>226</sup>

Ya para su segundo periodo creativo, Joseph Roth se inclinará por la otra vía. No hay que olvidar que ni siquiera en la primera etapa, aun si más cercana al pesimismo, Roth se aleja de la vía unificadora. En todo momento, Roth pretenderá encontrar una forma de oponerse al desmoronamiento imperante; sin embargo, en la primera etapa, le resultará imposible ante la evidente crisis en que se sumerge Europa. En la segunda etapa, no es que Roth pueda articular nuevamente a través de su obra una totalidad orgánica y conclusa, pero sí buscará las vías –en este sentido es ya es más cercano a la segunda etapa creativa de Hofmannsthal– para recrear en su poética, a través del estilo y con una clara intención ética, una alternativa ante la disgregación inminente. Roth optará por la elusión, se inclinará por completo hacia la fantasía, hacia aquel mundo de antaño del imperio habsbúrgico, propio de su afamada *La Marcha de Radetzky*.

Este segundo Roth será, y es lícito decirlo con propiedad, un verdadero "legitimista habsbúrgico, escritor de artículos en los que hablará acerca de los ideales más imposibles, más anacrónicos del bagaje habsbúrgico, entre los cuales está la diatriba religiosa y feudal contra la civilización moderna".<sup>227</sup> En gran medida esta "lealtad habsbúrgica" tiene que ver, desde luego, con el trauma que le provocó el nazismo y que terminó por orillararlo hacia este nostálgico y anacrónico retorno a la ordenada Austria de antaño,<sup>228</sup> pero también tendrá relación con estilo épico, presente desde el inicio, y a lo largo de toda la obra de Joseph Roth.

En esta segunda parte de la obra de Roth –que corresponde a la que más típicamente se recuerda cuando la crítica se propone hablar de la presencia del mito habsbúrgico en la obra de este autor galitziano– el autor regresa de modo evidente y directo hacia el pasado, al mundo austrohúngaro. Es un período creativo, como señala Claudio Magris, también con cierto encanto pesimista, pero ya sin un afán de oponerse adolescentemente ante las cosas, sino más bien desde

---

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 408.

<sup>227</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 410.

<sup>228</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 411. A propósito de este "amor por el orden", Claudio Magris señala una curiosa particularidad en la obra de Roth. Según Magris, en la obra de ese autor galitziano, puede observarse el gusto por el orden de aquella Austria y su búsqueda por rechazar todo tipo de disgregación, a partir de cómo el autor de *La cripta de los capuchinos*, se detiene en describir el orden y la simetría presente en los uniformes y desfiles militares. Así, "el Joseph Roth de Magris", conjura la amenaza del caos: "Cuellos, camisas, estrellas, gorras, sables, pantalones, hebillas y botas deben hacerse de acuerdo con normas precisas. Las gorras no deben tener más de tres dedos de altura, de forma cónica. El cuello debe ser bajo, como lo llevaban los soldados en Solferino". Cfr. *Ibid.*, p. 416.

una dolid a comprensión de los sucesos.<sup>229</sup> En esta segunda parte, el autor de *El triunfo de la belleza*, describe con particular interés y encanto la vida de los individuos de las fronteras (casi siempre de las fronteras orientales).<sup>230</sup> Aquí, "la concreta realidad social y el tono de leyenda se entrecruzan en estos relatos",<sup>231</sup> pues justamente Roth reotorga a la narración el carácter épico del que hemos hablado. Según Magris, este carácter épico en la obra de Roth se debe en gran medida al influjo de la cercanía de Rusia y al origen judío de éste. Para el triestino, "la cercanía de Rusia, y sobre todo, el componente judío, infunden a estas obras una profunda nota religiosa, que penetra hasta lo más hondo de las historias, sin ningún vago o gratuito misticismo".<sup>232</sup>

En ésta parte de la obra también cobra primacía el "formato menor"—con excepción, desde luego, por lo que se refiere a *La Marcha de Radetzky*<sup>233</sup>— y resulta notable que sea así, pues "en una época en que la novela se ha desarrollado como género hipertrófico [resulta muy curioso] que se vuelva a privilegiar la narración de historias [...] la ambición de Roth, a diferencia de varios de sus renombrados contemporáneos literarios, que pensaban en gigantescos proyectos, se dirigía al formato pequeño, el único en que creía poder conservar cierta integridad".<sup>234</sup>

Encuentros fugaces, "desesperado amor a la vida"<sup>235</sup>, amores destinados al fracaso, personajes que entran en escena solamente para desvanecerse eventualmente, "conciencia de la vanidad de las cosas humanas"<sup>236</sup> reaparecen como temas constantes en la obra de Roth. Pero en este segundo periodo adquieren un matiz distinto, porque adquieren la particular visión de lo significativo que es cada cosa —por mínima que en principio parezca— en el mundo de la épica. Así, lo que antiguamente podría ser una "partícula aislada" del todo, en este segundo periodo lírico se convierte en un elemento fundamental sin el cual el universo no podría funcionar de la misma forma. Una nueva organicidad se entabla en la obra de Roth y a pesar, o mejor deberíamos decir gracias, a la fuga de la realidad, Roth logra poner en diálogo la evanescencia de cada cosa con una

---

<sup>229</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 415.

<sup>230</sup> En esta parte de la obra, posiblemente la de mayor hondura poética, podemos encontrar personajes fascinantes como el capataz Slama, Kapturak, Mendel Singer y el entrañable Nissen Piczenik, por solamente mencionar algunos.

<sup>231</sup> *Ibid.*, p. 414.

<sup>232</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 414-415.

<sup>233</sup> El lector debe recordar que el mismo autor, al final de su vida, rechazó con gran encono esta obra, por considerarla lejana a la representación de la realidad objetiva y por considerar que no hacía sino falsear el testimonio certero de la época; sin embargo, no sería ilícito pensar que también terminó por "rechazarla" por considerarla tan ajena a este "pequeño formato", prácticamente con un carácter más cercano a la parábola judía, que esbozó en esta segunda etapa creativa.

<sup>234</sup> Cfr. W.G Sebald, "Un `Kaddisch´ para Austria. Sobre Joseph Roth", pp. 169-174.

<sup>235</sup> Claudio Magris, *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna* p. 413

<sup>236</sup> *Ibidem.*

nueva concepción de la mutabilidad. Un movimiento similar al que Hofmannsthal realizaría a través de su obra.

Así, en la obra de este escritor "de alma inquieta y vagabunda, nómada y bebedor"<sup>237</sup> la presencia del mito se convierte en un elemento fundamental. No sólo del mito del imperio habsbúrgico, motivo que su fantasía trasmutaría en un punto de salvación ante la disgregación de Europa; sino del mito que él mismo construyó a partir de algunos elementos como su judaísmo, su eterno vagar en los hoteles de Europa y su pasión por la tradición del estilo épico. Sin embargo, así como en el caso de Hugo von Hofmannsthal, Roth estaba imposibilitado para construir defensas ante de la disolución de los valores fundamentales, por lo que la fuga y la fantasía no serían sino elementos estéticos de una obra completa. Que actualmente podamos comprender la importancia y la sustentación ética que estos elementos tenían, no significa que en su momento hayan podido ser advertidos de la misma manera:

[...] "de las estrelladas noches de su patria, los profundos azules del muy tenso cielo, la suavemente curvada hoz de la luna, el oscuro susurro de los pinos del bosque, el canto de los grillos y el croar de las ranas". Tales imágenes recordadas aparecen en la obra de Roth una y otra vez, y casi regularmente vienen con ellas la vasta superficie de la tierra, la Naturaleza animada alrededor, el hombre con el rostro alzado y la carpa estrellada del cielo. Su forma específica recuerda así la poesía hebrea de la Naturaleza, de la que Hermann Cohen ha dicho que "abarca siempre la realidad total del universo en su unidad, tanto en la vida en la tierra como los luminosos espacios celestiales"<sup>238</sup>

Sin embargo, como también Sebald señala, "lo que en la poesía hebrea hubiera podido ser aún reflejo del orden monoteísta está inspirado en Roth por el escalofrío de la apatridia, que sopla sobre el campo del exilio".<sup>239</sup> Así, el hombre que había intentando construir su parábola de la unión de los contrarios y que buscó, hasta el final de su vida, reorganizar la desintegración en una armonía superior, terminó en el mismo punto que había comenzado: "en una fuga vagabunda y sin fin".<sup>240</sup>

---

<sup>237</sup> *Ibid.*, p. 411.

<sup>238</sup> W.G Sebald, "Un `Kaddisch´ para Austria. Sobre Joseph Roth" , p. 163.

<sup>239</sup> *Ibidem.*

<sup>240</sup> Claudio Magris, *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna* p. 420.

## 2.5 Robert Musil

Como ya pudimos observar, a través de los dos autores pasados, Claudio Magris se encarga de analizar y de desentrañar la manera en que los escritores austriacos (aunque no exclusivamente) advertían la crisis del sujeto. Magris, también como anteriormente se había señalado, encuentra dos formas a partir de las cuales los intelectuales de la época se enfrentan a la disgregación que azotaba a Europa. Como pudimos comprender, la primera –presente en la obra de Hofmannsthal y de Roth de modo muy similar– apela exclusivamente a la idealización y mitificación del antiguo Imperio Habsbúrgico. Cuando Magris analiza esta postura intelectual es plenamente consciente de la imposibilidad de ésta por desplegar plenamente todas sus motivaciones intrínsecas. La fuga y la fantasía, estandartes de esta primera postura intelectual, terminan por convertirse en uno de sus puntos en contra. Sin embargo, como el triestino apunta, para poder comprender la complejidad del proceso del declive de Europa es también importante conocer y profundizar en cada una de las motivaciones que orillaron a los autores a inclinarse por una u otra postura crítica.

Eventualmente Claudio Magris profundizará en la segunda noción a través de la cual algunos intelectuales se enfrentaron a la crisis europea. Claudio Magris es más cercano a esta visión porque reconoce en ella tanto mayor complejidad como mayor posibilidad dialógica. Esta segunda postura crítica no pretende construir defensas a partir de la idealización o del distanciamiento de la realidad objetiva, sino que apela más bien hacia la construcción de un pensamiento lúcido, crítico y diagnóstico de las contradicciones de la época, a través del cual se logre comprender de manera frontal la decadencia y posterior declive europeo. Ésta postura crítica se articula de modo semejante al de aquella de Grondin, pues ajena a ofrecer soluciones finales al conflicto, se inclina más bien hacia la postulación de proposiciones parciales. Si bien en un principio podría pensarse como defecto esta falta de soluciones categóricas, eventualmente Magris nos ayuda a comprender cómo realmente esta propuesta "abierta a las múltiples soluciones" en realidad es una de las formas más complejas para enfrentar el conflicto sobre el que se sustenta la Modernidad. Posiblemente –parece insistir Magris en toda su obra– en realidad sea ésta la única manera de verdaderamente enfrentarnos a este conflicto: ante la inminente disgregación, consecuencia del ocaso de inicios del siglo XX, ya no es posible plegarnos hacia la búsqueda de una solución definitiva que ponga remedio a las contradicciones que todavía se advierten en nuestra propia época; sino, más bien, debemos generar así mismo múltiples interrogantes que, poco a poco, vayan tejiendo ese gran

entramado crítico a partir del cual podamos hacer frente a cada uno de esos ya también múltiples conflictos sobre los se erige nuestra época. Solamente a través de esta nueva búsqueda de interrogantes y de respuestas podremos hacer frente realmente al conflicto al que hemos aludido desde el inicio de este análisis.

Esta segunda postura crítica que Magris estudia con fascinación e interés desde inicios de su trayectoria intelectual es la de Robert Musil. Para Magris, Musil no solamente es una de las voces más importantes de esta problemática, sino que también es una de las más altas del presente siglo.<sup>241</sup> Para Claudio Magris no fue sino Musil quien logró articular en su obra la realidad del declive austríaco y, paradójicamente, también fue el único capaz de ofrecer una postura frontal ante la crisis que auspició el conflicto europeo

Musil, en efecto, se hallaba en la necesidad de romper con toda la tradicional sistematización ideológica de lo real, con la estructura misma que su civilización –la burguesa europea en general, y, en particular, la austriaca– le había dado a la existencia. Desde los comienzos de su actividad intelectual se vio prisionero de una entumecida codificación de la vida, de una clasificación filistea de toda la experiencia humana. La civilización del siglo XIX y, en particular, la austriaca, habían ofrecido una dimensión segura y adquirida de la existencia; todo tenía un lugar en la ordenada educación sentimental habsbúrgica; todo estaba encasillado en la grande y sabia pirámide. Para la generación de Musil, ésta empezaba a agrietarse y a oler a cadáver, y él –que con ardiente y despiadada sinceridad deseaba llegar a una plena y total comprensión del hombre– debía, en primer lugar, echar al cesto de la basura todo el viejo instrumental, destruir cruelmente todas las dulces y engañosas presuposiciones de la existencia llevada hasta ese momento.<sup>242</sup>

Ya desde su primera novela, *Las tribulaciones del estudiante Törless* (publicada en 1906) Musil advierte y traslada al plano de lo literario el clima predominante de su época: la convulsión, la agitación ante el inminente sentimiento de disolución que obsesiona al mundo de lengua alemana. Sin embargo, no sería sino hasta la aparición de su obra cumbre, *El hombre sin atributos*, que Musil logre traducir, articular y expresar de manera ya compleja y bien estructurada aquellas

---

<sup>241</sup> *Ibid.*, p. 440.

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 443.

nociones nietzscheanas que, desde muy joven, le había interesado.<sup>243</sup> De hecho, al leer esta obra, es evidente que está permeada de inicio de a fin de estos tópicos nietzscheanos:<sup>244</sup>

Para Musil, cuya enorme ambición es definir el sentido de la época, Nietzsche es el guía espiritual por antonomasia, pero lo es a la manera de un Virgilio, inhabilitado para ofrecer una visión acabada, que oriente en y a través de un mundo que se antoja ante todo dislocado e incapaz de proporcionar un sentido definitivo a la experiencia de su tiempo.<sup>245</sup>

Sin embargo, aun cuando en un principio y de acuerdo a lo anteriormente mencionado, podría pensarse que en la escritura de Musil terminaría por apreciarse un gusto exacerbado hacia las ideas de Nietzsche –que como anteriormente habíamos mencionado, fungían como *Zeitgeist* austriaco– en realidad es importante destacar el hecho de que Musil no se interesa en Nietzsche, sino como el único capaz de construir una crítica aguda a la sociedad. En este sentido –y es fundamental recordarlo– la lectura que Musil hace de Nietzsche es más bien compleja y matizada en sus particulares. Así, aunque Nietzsche se convierte en el pensador que había logrado de manera excepcionalmente crítica y lúcida ofrecer a la Modernidad distintas vías para poder ser pensada y criticada, no puede ser "tomado al pie de la letra", pues como en varias ocasiones menciona Musil: es cierto que Nietzsche puede ser considerado legítimamente el pilar filosófico fundacional sobre el que se cimienta la Modernidad, pero así mismo debe ser leído desde una perspectiva crítica y racional. La lectura de la obra del autor de *El nacimiento de la tragedia* debe estar acompañada, según la visión de Musil, de un enfoque propositivo en el que se planteen las diferencias, aparentemente irreconciliables, que conforman la propia época histórica. El fiel de la balanza no puede tender hacia un sólo lado de la misma. De lo contrario no haríamos sino embarcarnos en esa aventura sin sentido, similar a la que Clarisse –personaje fundamental en *El hombre sin atributos*– acude cuando propone, sin consciencia ni fundamento crítico, crear "un año de Nietzsche", sin imaginarse que esta propuesta poco analizada no conduce a otra cosa que a evocar una parábola consistente en exigir la liberación de un Barrabás -exigencia que tras de sí esconde la búsqueda de la liberación de las fuerzas que desembocarán en la Gran Guerra- antes bien que a una visión

---

<sup>243</sup> "A la pregunta expresa sobre las principales influencias literarias, Musil responde: Aproximadamente a mis diecinueve años, Nietzsche, el Raskolnikov de Dostoievski, el Doble y el Eterno marido, los Ensayos de Emerson, los fragmentos de Novalis y el eclecticismo de Maeterlink ejercieron sobre mí una influencia decisiva. Poco después, Rilke me produjo una fuerte impresión. No es sino más tarde que me vi llevado a leer a Flaubert, Stendhal, Tolstoi, Balzac y Shaw" Cfr. Juan Cristóbal Cruz Revueltas, *op.cit.*, p. 35.

<sup>244</sup> No hace falta sino recordar el destino de su personaje Clarisse, quien termina, de modo semejante al filósofo, sumida en la locura.

<sup>245</sup> *Ibidem.*

propositiva. De ser visto desde esta perspectiva, el pensamiento de Nietzsche perdería toda su esencia crítica y se convertiría más bien, de acuerdo a Musil, en una lectura incongruente.<sup>246</sup>

Debido a las contradicciones que acarrea la lectura de la obra de Nietzsche, Musil –como otros intelectuales de la época– se propone "devolver la razón a este clima cultural". Es bien conocido el hecho de que Musil, matemático de formación, buscó siempre brindarle a su obra un cariz racional, analítico, bien podríamos decir que hasta científico; sin embargo no fue sino hasta este momento de su obra en el que lograría hacerlo con mayor hondura y maestría. Para esta etapa creativa, Musil se propondría comprender la realidad a través de un ángulo de visión en el que razón, teoría, inteligencia convivieran y se nutrieran mutuamente. Musil consideraba que así como la realidad debería ser abordada desde esta perspectiva, también con respecto al arte habría que hacerlo. Ahora bien, con esto no debe entenderse, por supuesto, que Musil propusiera abordar al arte con un "filtro científico", sino que consideraba que había que "aceptar que el arte también presupone actitudes presentes en la actividad científica y que éste puede imitar a la ciencia en su rigor, en su carácter reflexivo y en su disciplina sistemática en la búsqueda de soluciones".<sup>247</sup>

Si Musil buscó con insistencia reotorgar a la época su carácter racional fue porque comprendió muy prontamente que de no lograr conjugar experiencia sensible con rigor de pensamiento analítico, la sociedad entonces sucumbiría ante un desenfrenado ímpetu mal encauzado, que no haría sino legitimar –a través de esos impulsos dionisiacos mal dirigidos y nacidos de una endeble interpretación del sustento filosófico de la época, es decir, provenientes de una mala lectura de Nietzsche– el clima de violencia que ya amenazaba en la época. A Musil, desde luego, le interesa comprender el pensamiento del filósofo alemán, pero siempre y cuando éste se dirija hacia la construcción de un verdadero sentido y no hacia la liberación de pulsiones ulteriores que, como sabemos, no harían sino desembocar en una catástrofe. Es claro, ya la historia lo confirmaría, que Musil tenía razón y que aquella desesperada lucha intelectual que defendió a través de su obra no haría sino desembocar en las trágicas consecuencias que el siglo XX no tardaría en sufrir.<sup>248</sup>

Es posible advertir esta búsqueda musiliana a partir de algunos principios ideales presentes en gran parte de su narrativa, pero sobre todo, presentes en su obra cumbre. Al adentrarnos a ésta, podemos hallar que Musil buscó desplegar todas las posibilidades que el uso de la razón

---

<sup>246</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 36.

<sup>247</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 43.

<sup>248</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 47.

conllevaría. Por ejemplo, en medio de un clima en el que comenzaba a predominar la idea de la exaltación del individuo, Musil advierte en esto síntomas de un inevitable fracaso. Ya anteriormente se ha mencionado que a lo largo de esta época convulsa, la noción de individuo se vio amenazada. Sin embargo, como Musil comprende, a medida que el hombre comienza a sentirse liquidado por esa gran masa anónima de acontecimientos irremediables, éste buscará hallar la forma de encontrar un sitio seguro, uno que no amenace su identidad. Así, conforme la amenaza crece, el individuo se vuelca hacia una serie de "remedios" que procuren aplazar su destrucción. De ahí que en medio de todo esto surja, como respuesta reaccionaria natural, una supremacía por la exaltación de los valores individuales, un gusto por el tema de las pulsiones ulteriores que yacen bajo el terreno de lo psíquico, lo exclusivo, lo particular. Para Musil esto se traduce y debe ser comprendido como una respuesta natural ante lo inevitable pero, como destaca el austríaco, es importante que en la búsqueda de permanencia de los valores individuales, el hombre no cometa el error de legitimar aquello de lo que inicialmente huía. Por tanto, para Robert Musil es fundamental comprender, no sólo desde el sentimiento sino también desde la razón, que tanto sociedad como individuo se corresponden, ambos no son sino un "juego de acciones y reacciones, una retroalimentación permanente de interacciones".<sup>249</sup>

Por supuesto que Musil es consciente que aquella "masa anónima de relaciones", entendida como sociedad, permea en el territorio íntimo del hombre y lo socava, pero defiende la idea de que solamente a partir de la plena concepción de esa correspondencia entre ambas partes se puede llegar a otro sitio, justamente al que a él le interesaba destacar en su obra. La visión de Musil, ya se comprende, conlleva un profundo trasfondo ético, implica una profunda defensa hacia los valores humanos, porque es consciente de que la antigua noción de historia ya no puede, ni debe, ser aplicada a la crisis de la época; defiende así mismo la visión a la que denomina "heroísmo minimalista". Si bien en esta visión musiliana el hombre no posee injerencia directa en la historia, sí puede —y de hecho *debe*— "focalizarse en cambiar las situaciones concretas. Es decir, antes de intentar ofrecer una respuesta última, se prefiere ofrecer soluciones parciales. Este heroísmo es, a su parecer, el único que la época puede ofrecer en el sentido propio de la palabra".<sup>250</sup>

En la búsqueda intelectual de Musil pueden hallarse ecos de aquello que podría, posiblemente todavía, ayudar a plantearnos las interrogantes necesarias para comenzar a buscar las

---

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>250</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 61.

respuestas para el conflicto inicial, aquel del sentido sobre el que se erige nuestra vida. Este es uno de los puntos en donde claramente se advierte la actualidad del pensamiento musiliano. En éste, así mismo, podemos encontrar una posibilidad de resistencia "pues concebir la acción humana como enmarcada en situaciones, supone que éstas últimas pueden ser siempre transformadas".<sup>251</sup> Desde luego, lo hemos destacado, Musil no era propiamente un optimista de su época, pero sí era consciente de que la búsqueda del equilibrio entre razón y *pathos* vital podrían ayudar a articular una nueva visión, más crítica y honda, de los hechos. De ahí muy posiblemente el hecho de que Musil ironizara con respecto a la búsqueda desesperada por parte de algunos críticos de la época por hallar un "valor central", "un eje definitivo", una metafísica capaz de reunir todos los contrarios en una fuerza superior. Para Musil, la desesperación por encontrar este fundamento perdido (idea que constituye uno de los tópicos del XX, desde Heidegger, Strauss y Voegelin) equivale no sólo a negar la autonomía del hombre sino también a desesperar muy rápidamente en una época, la modernidad, que a los ojos de Musil, no ha terminado de desplegar sus propias posibilidades positivas.<sup>252</sup>

[...] nuestra época se caracteriza por un extraordinario romanticismo intelectual: se huye del presente para refugiarse en no importa qué pasado a fin de reencontrar la flor azul de una seguridad perdida. Ahora bien, se ve ahí, lo más frecuentemente, la desagregación de un estado anterior imaginado más sólido, la pérdida de todo dogma y de toda línea directiva, la disolución de todo vínculo, en una palabra, una decadencia; y lo que deseo precisamente mostrar es que esta hipótesis sin coraje no se impone. El estado actual del espíritu europeo no es, a mi parecer, la decadencia, sino una transición aún en curso; no un exceso, sino una insuficiencia de madurez.<sup>253</sup>

Claudio Magris se interesa en Musil precisamente desde esta visión, porque comprende que fue uno de los intelectuales capaces de ahondar en las contradicciones presentes del siglo. El escritor italiano se muestra fascinado por el ángulo de visión que logró articular Musil en toda su obra. Para Magris resulta importante destacar la manera en que Musil comprendió, analizó y reflejó su propio tiempo, porque no sólo correspondía a una mirada atenta de los hechos, sino que así mismo reflejaba una crítica irónica –por tanto distanciada objetivamente de la realidad– que permitió profundizar en zonas donde otros autores no habían llegado:

Musil è l'austriaco scetticamente appassionato e lucidamente disincantato, che scorge pure la stupidità della transizione storica e vive umoristicamente quella stupidità come un

---

<sup>251</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>252</sup> Ver, para todo este párrafo: *Ibidem*.

<sup>253</sup> *Ibidem*.

destino. L'angolo giro della sua prospettiva inquadra la realtà da tutte le parti, amandola e demistificandola. L'ironia acuisce l'incanto; forse nessuno come l'austriaco, l'austro-ungherese meno l'ungherese, ha vissuto la trasvalutazione di tutti i valori con la saggezza cara a Nietzsche, continuando a sognare sapendo di sognare.<sup>254</sup>

De tal forma, Claudio Magris se encarga de legitimar a través de todos los ensayos críticos que le dedica al autor de *La tribulaciones del estudiante Törless* la idea de la actualidad del pensamiento de Musil y la noción de que éste no solamente puede, ni debe, ser comprendido a partir de lo que concierne al ámbito de lengua alemana, sino que bien puede convertirse en un eje crítico que nos ayude a vislumbrar las problemáticas inherentes a la Modernidad, más allá de los límites geográficos y más allá, inclusive, de las fronteras temporales:

In questo senso *L'uomo senza qualità* è il piú grande libro del nostro presente, un libro che forse possiamo leggere appena oggi, perché ci dice la nostra incerta verità odierna: nell'*uomo senza qualità* ritroviamo quella molteplicità di soggetti liberi, irrelati e sbandati che ora ci affascina e ci sconvolge, ritroviamo quel proliferare centrifugo delle singolarità che affermano in ogni settore —letterario, ideologico, politico— la loro selvaggia autonomia, la loro diversità riluttante ad ogni gerarchia, "gli eguali diritti per tutti" reclamati da Nietzsche. Nessun altro libro rappresenta con altrettanta chiarezza la fine delle gerarchie, e delle repressioni implicite in ogni gerarchia, e insieme l'impotente elisione reciproca degli infiniti soggetti resisi autonomi: "tutto il nostro essere [...] non è che un delirio di molti e "la piú profonda associazione dell'uomo coi suoi simili è la dissociazione".<sup>255</sup>

La lectura de Claudio Magris a propósito de Musil confirma la idea de que este último tradujo mejor que ningún otro escritor las palabras de Nietzsche acerca de que "la vida ya no reside en una totalidad". Para el autor de *Danubio*, la obra de Musil se halla impregnada de la idea de que el hombre de su tiempo advierte su propia experiencia del ser como una carencia y fractura y ya no

---

<sup>254</sup> Claudio Magris, "Dietro quest'infinito: Robert Musil" en *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, p. 250. ["Musil es el austriaco escépticamente apasionado y lúcidamente desencantado, que percibe la estupidez de la transición histórica y vive humorísticamente esa estupidez a modo de destino. El ángulo de giro de su perspectiva encuadra la realidad desde todos los aspectos, amándola y desenmascarándola. La ironía intensifica el encanto: quizá nadie como el austriaco, el austrohúngaro menos el húngaro, haya vivido el cambio de todos los valores con la sabiduría tan cara a Nietzsche, mientras seguía soñando aun sabiendo que se trataba de un sueño". *Ibid.*, p. 313.]

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 246. ["En este sentido *El hombre sin atributos* es el libro más grande de nuestro presente, un libro que quizás estemos comenzando a poder leer hoy, puesto que nos dice nuestra incierta verdad actual: en *El hombre sin atributos* encontramos esa multiplicidad de sujetos libres, irrelatos y dispersos que ahora nos fascina y conmueve, encontramos esa proliferación centrífuga de las singularidades que afirman en cada sector —literario, ideológico, político— su montañesa autonomía, su diversidad que rechaza cualquier jerarquía, "los derechos iguales para todos" reclamados por Nietzsche. Ningún otro libro plasma con tanta claridad el fin de las jerarquías, y de las represiones implícitas en toda jerarquía, y a la vez la impotente elisión recíproca de los infinitos sujetos devenidos autónomos: "todo nuestro ser [...] no es sino un delirio de muchos" y "la más profunda asociación del hombre con sus semejantes es la disociación". *Ibid.*, p. 308.]

como una plenitud.<sup>256</sup> Ésta es, para Magris, una de las diferencias fundamentales entre la antigua concepción del mundo épico y la concepción del mundo en la época de Musil. Pero, además de advertir esta notable diferencia entre la organicidad y la heterogeneidad, a Magris le interesa el hecho de que Musil en vez de buscar clausurar esa grieta –de manera análoga a como lo habían buscado Hofmannsthal y Roth– acude a ésta para volverla, irónicamente, uno de los ejes de su obra. Si Musil lo hace de esta manera, observa Magris, es porque intentar construir una realidad conclusa donde no existe, no implica sino un intento postizo y calculado:<sup>257</sup>

[Musil] nei suoi *Diari* egli riporta le celebri parole di Nietzsche sulla vita che non dimora piú nella totalità, sull'"anarchia degli atomi" che sconvolge ogni gerarchia del reale e ogni ordine del discorso, il quale dovrebbe organizzare la realtà ed imporle un significato. Lo stile della decadenza ossia –nel contesto di questa frase nietzscheana– della modernità è sentito da Musil come un'espressione frammentaria, adeguata ad una vita che non conosce piú alcuna unità. La parola che si emancipa dalla frase, la frase che si affranca dalla pagina e la pagina che si ribella al complesso dell'opera obbediscono, anche per Musil, a quella richiesta di "eguali diritti per tutti" che ogni particolare del brulichio vitale rivendica contro ogni progetto unitario della ragione e della volontà, contro ogni tentativo di imporre un'unità di senso e di valore, e quindi un ordine, alla molteplicità e all'indeterminatezza della vita, contro ogni tentativo di costringere l'informe illimitatezza di quest'ultima in un intero dai precisi confini.<sup>258</sup>

La obra de Musil, entonces, se convierte así en una mimesis consciente de aquella incompletud de la que ésta se emancipa. No hace falta sino asomarse a la compleja estructura de *El hombre sin atributos* para poder ser partícipes de esto. En esta novela, que no se sujeta ni a un inicio ni a un final tradicional, observamos cómo está impresa hasta en su trama la idea del vacío, la idea de privación de concepción orgánica de la vida:

*L'uomo senza qualità*, il grande romanzo musiliano che si propone di rappresentare l'intera realtà nel suo mutevole divenire ed è perciò destinato a rimanere un frammento perennemente incompiuto, non ha centro né una fine, così come non ha un centro l'anello che Clarisse, il personaggio femminile ricalcato sul modello di Nietzsche, si sfilava dal dito

---

<sup>256</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>257</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>258</sup> *Ibidem*. [ "[Musil] en sus *Diarios* alude a las célebres palabras de Nietzsche sobre la vida que ya no reside en la totalidad, sobre la "anarquía de los átomos" que desbarata toda la jerarquía de lo real y todo orden del discurso, que debería organizar la realidad e imponerle un significado. El estilo de la decadencia, o sea -en el contexto de la frase de Nietzsche- de la modernidad, es sentido por Musil como una expresión fragmentaria, adecuada a una vida que no conoce ya unidad alguna. La palabra que se emancipa de la frase, la frase que se libera de la página y la página que se rebela ante el conjunto de la obra obedecen, también para Musil, a aquella demanda de "iguales derechos para todos" que reivindica cada detalle del bullicio vital contra todo proyecto unitario de la razón y la voluntad, contra todo intento de imponer una unidad de sentido y de valor, y por lo tanto un orden, a la multiplicidad e indeterminación de la vida, contra toda tentativa de constreñir la ilimitación informe de ésta a un entero dotado de confines precisos". *Ibid.*, pp. 262-263]

né ha un centro l'Azione Parallela, la trama principale del racconto che ruota intorno ad un vuoto, che è dunque costruita sul niente. L'Azione Parallela, che cerca e non trova il principio fondatore di quella civiltà austriaca ch'ésaa vorrebbe celebrare, è l'íronica parábola di un'assenza che investe tutta la civiltà occidental moderna e che nell'Austria emerge con esemplare evidenza.<sup>259</sup>

Esta Acción Paralela<sup>260</sup>, que constituye el núcleo de la trama, se convierte para Magris, en una de las expresiones más claras de la ausencia de un principio épico. Para Magris, que Musil elija ésta como base de su novela, no es sino una de las expresiones más eficaces con que éste último plantea la ruptura de la visión antigua de la historia como encajada en un principio épico. La ausencia que "conforma" a esta Acción Paralela es, a su vez, una representación de la ausencia de un valor central en torno al cual articular la experiencia vital. Sólo hace falta recordar, como hace Magris, que uno de los principios básicos del antiguo arte épico consistía en que éste había sido llamado a "fundar la unidad y la totalidad del mundo, identificando lo universal y el pormenor en la representación de una realidad en cuyos detalles innumerables y cambiantes palpitaba y circulaba la ley del todo. Como decía Broch, destaca Magris, éste tipo de arte revelaba en sus productos menores la tensión unitaria de ese gran estilo épico."<sup>261</sup> En este punto, Claudio Magris encuentra uno de los aciertos de Musil, porque en lugar de evadir el conflicto, decide hacer frente a la ruptura de la antigua visión de historia y plantea una nueva aproximación a la misma. Para Robert Musil, es simplemente imposible tratar de hablar de épica –cuyo principio fundante radica, como vimos en el primer apartado de este análisis, en la visión orgánica de la vida objetiva– en una época en que la disgregación había ya permeado hasta el terreno psíquico del hombre. De tal forma que los personajes que aparecen a lo largo de la obra cumbre de Musil revelen como característica inherente la falta de un principio fundacional y unificador también en su propio carácter y personalidad, síntomas manifiestos de esta ruptura con la antigua tradición épica. A propósito de estos personajes musilianos –sobre todo por lo que respecta a Ulrich, protagonista de *El hombre sin atributos*– Magris señala:

---

<sup>259</sup> *Ibid.*, p. 214. [ "*El hombre sin atributos*, la gran novela musiliana que se propone representar la realidad entera en su cambiante devenir y que por ello está destinada a quedarse en fragmento perennemente incompleto, no tiene centro ni fin, del mismo modo que no tiene centro el anillo que Clarisse, el personaje femenino calcado sobre el modelo de Nietzsche, se saca del dedo, ni tiene centro la Acción Paralela, la trama principal del relato que gira alrededor de un vacío, que por lo tanto está construida sobre la nada. La Acción Paralela que busca y no encuentra el principio fundador de aquella sociedad austriaca que quisiera celebrar, es la parábola irónica de una ausencia que asalta toda la sociedad occidental moderna y que emerge con evidencia ejemplar en Austria". *Ibid.*, pp. 263-264]

<sup>260</sup> La Acción Paralela es la trama en torno a la cual se desarrolla la novela *El hombre sin atributos*. Ésta alude a un gran festejo que se propone celebrar el septuagésimo aniversario del emperador Francisco José.

<sup>261</sup> Para toda esta observación acerca de la épica ver: *Ibid.*, p. 214.

L'io che scrive i *Diari* di Musil sa di essere uno stadio umano provvisorio, una fase transitoria dell'individualità, il precursore di una forma dell'uomo ancora in via di formazione. L'unità dell'io risulta, scrive Musil, "un complesso gangliare" privo di un unico centro, una condensazione o somma dell'oscuro "sentimento comune" dei triliardi di cellule che compongono l'individuo, il prodotto di una "Zona gangliare" [...] la personalità non sarà più ben presto che un immaginario punto d'incontro dell'impersonale.<sup>262</sup>

Trasluce entonces en esta trama que se especializa en hablar de la ausencia de un valor basilar sobre el que sea posible depositar y articular un sentido unitario de la realidad, una de las máximas y complejas observaciones de Musil en torno a su propia época. Si bien es cierto que esta noción no sólo aparece exclusivamente en esta novela,<sup>263</sup> es verdad que en ella Musil logra plasmar la visión que tiene del hombre: aquella en donde éste habita en un mundo que le ofrece múltiples posibilidades, pero ninguna promesa de cumplimiento. Esta realidad objetiva serpentea entre el deseo de fundar una homogeneidad y la imposición de absolutos elementos heterogéneos. Debido a esto, aquella inmensa novela se convierte en la más alta imitación de ese mundo incompleto "en cuanto que analiza y contribuye a construir esta heterogeneidad y esta apertura".<sup>264</sup> Si antiguamente, también como hemos visto en el primer apartado que conforma a este análisis,<sup>265</sup> los intelectuales proponen "clausurar" esa fisura que afecta al antiguo mundo orgánico, concluso y por tanto perfecto, Musil se muestra consciente de la falsedad de este intento postizo, calculado y, por ende, condenado al fracaso. Así, Robert Musil inaugura, al momento que enfrenta el conflicto sobre el que se erige Austria y al momento en que lo crítica desde un ángulo de visión actual,

---

<sup>262</sup> *Ibid.*, pp. 214-215. [ "El yo que escribe los *Diarios* de Musil sabe que constituye un estadio humano provisional, una fase transitoria de la individualidad, el precursor de una forma del hombre aún en vías de formación. La unidad del yo, resulta ser, como escribe Musil, "un conjunto de ganglios" falto de un centro único, una condensación o suma del oscuro "sentimiento común" de los billones de células que componen el individuo, el producto de una "Zona gangliar" [...] pronto la personalidad no será más que un imaginario punto de encuentro de lo impersonal". *Ibid.*, p. 265]

<sup>263</sup> La inquietud por este tema ya aparece desde las primeras obras de Musil. Por ejemplo, en 1923, Musil escribe un ensayo titulado "El hombre alemán como síntoma". En éste habla de acerca de cómo el proceso histórico no puede ser comprendido desde una perspectiva puramente lineal, sino que más bien debe ser analizado como una suerte de imprevisibles circunstancias que lo condicionan. La historia es más bien un proceso fluctuante y en constante cambio, de acuerdo a esta visión musiliana. Así mismo, es curioso notar que ya desde su primera novela, *Las tribulaciones del estudiante Törless*, Musil plantea una problemática similar a aquella que aquejaba al joven Hofmannsthal en torno al lenguaje. Este primer Musil también cuestiona el sitio que ocupa el hombre en el mundo y analiza la precariedad inscrita en la noción de "sujeto". Sin embargo, no será sino hasta *El hombre sin atributos* que estos temas adquieran la madurez que logra construir todo aquel entramado crítico en el que filosofía, ciencia, literaria, política, etc. conviven "armónicamente".

<sup>264</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>265</sup> Me refiero al primer apartado de este análisis en el que se analiza la propuesta lukacsiana en torno a la noción de épica. Aunque, desde luego, también signos de un tratamiento similar al de Lukács, bien pueden advertirse tanto en Roth como en Hofmannsthal, en el sentido de estos buscan construir una nueva realidad objetiva en su obra, pero basada en otros elementos no presentes *realmente* en ésta.

objetivo y lúcido, una postura crítica en torno al gran estilo de la épica y a su inminente disgregación en el mundo moderno:

*L'uomo senza qualità*, dice Musil, è fatto di qualità senza l'uomo: le sue proprietà non sono più proprietà di una sostanza che dia loro un senso unitario, ma sono un aggregato di proprietà, prive di un centro cui esse possano riferirsi e che le possa gerarchizzare. Anche la Cacanìa, l'Austria imperialregia, è un amalgama di molteplici, variopinte e contraddittorie proprietà cui manca il centro, la realtà, la sostanza di cui essere appunto proprietà: è per questo che la Cacanìa è il volto più autentico della civiltà priva di un reale fundamento. Essa è un "experimento del mondo" che mette in luce, con la chiarezza di un modello da laboratorio, il vuoto sostanziale di tutta la realtà "campata in aria" [...] Se Nietzsche aveva detto che "non ci sono fatti, bensì solo interpretazioni", anche Musil scompone ogni pretesa di realtà consolidata negli "innumerevoli sensi" nietzscheani, nelle interpretazioni incessanti e discontinue che la compongono e la dissolvono, in un gioco prospettico dietro il quale non c'è soggetto che la interpreti, ma solo l'autonomo movimento delle interpretazioni. Il reale diviene un campo di reazioni e interpretazioni privo di un soggetto unificatore, e quindi simile alla complessa, anonima e multipla fisionomia della città descritta all'inizio dell'*uomo senza qualità*.<sup>266</sup>

Cuando Robert Musil se interesa con tanto empeño en este tema de la disolución que liquida poco a poco al sujeto pone de manifiesto la idea de que este conflicto también permea las poéticas contemporáneas. Para Musil, el terreno del arte, pero sobre todo el literario, se ve aquejado de esta falta de centro unificador en torno al cual construir una trama: "no puede haber discurso ni poesía, pues los fragmentos que podrían ser significativos se pierden en la masa indiferenciada del discurso mayor. No se puede hablar de "linealidad", o jerarquía, en el relato sino acaso de un punto que tiende a infinito. Cada "instante", o bien, cada frase, se superpone a otra y anula la anterior".<sup>267</sup>

¿No se advierte en este conflicto estético el síntoma ulterior de un problema claramente localizado en la sociedad? Musil es, posiblemente, uno de los primeros escritores en comprender que la

---

<sup>266</sup> *Ibid.*, pp. 215-216. ["*El hombre sin atributos*, dice Musil, está hecho de cualidades sin hombre: sus propiedades no son ya propiedades de una sustancia que les confiera un sentido unitario, sino que son un agregado de propiedades, privadas de un centro al que puedan referirse y que pueda jerarquizarlas. También Cacanìa, el Austria imperial-real, es una amalgama de propiedades múltiples, variopintas y contradictorias a las que les falta el centro, la realidad, la sustancia de la que puedan ser propiedad: por ello Cacanìa es el rostro más auténtico de la sociedad privada de un fundamento real. Es un "experimento del mundo" que ilumina, con la claridad de un modelo de laboratorio, el vacío sustancial de toda la realidad "fundamentada en el aire"[...] Si Nietzsche había dicho que "no existen hechos, sino sólo interpretaciones", también Musil descompone toda la realidad pretendidamente consolidada en los "innumerables sentidos" nietzscheanos, en las interpretaciones incesantes y discontinuas que la componen y disuelven, en un juego de perspectivas tras del cual no hay un sujeto que interprete, sino sólo el movimiento autónomo de las interpretaciones. Lo real se convierte en un campo de reacciones e interpretaciones falto de un sujeto unificador, y en consecuencia similar a la fisonomía compleja, anónima y múltiple de la ciudad descrita al inicio de *El hombre sin atributos*". *Ibid.*, pp. 266-267]

<sup>267</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 222.

liquidación de aquel valor central que confería sentido al mundo termina por liquidar también el estilo épico en la literatura.

Si bien es cierto, como anteriormente habíamos mencionado, que este tema del conflicto del lenguaje no es propiamente "invento" de Musil es importante destacar el hecho de que fue él quien, más que ningún otro pensador de la época, logró ahondar más en este conflicto. Para Musil el problema del lenguaje estaba íntimamente ligado al conflicto del sentido de la vida: para Musil el problema del lenguaje se liga al de la palabra "que ya no expresa lo que debería"<sup>268</sup>; se une al problema de una frase a la que siempre le "falta un poco más", que "está incapacitada ya para aludir a la vida verdadera".<sup>269</sup> El signo, para el Musil de la época más madura, se escinde inevitablemente. Los significados se pierden en lo indistinto porque indistinto es el contexto que los rodea. Musil comprende que cuando el lenguaje entra en quiebra es porque éste busca aferrar significados vitales que son, en la objetividad, inarticulables.<sup>270</sup>

Por esto, cuando Claudio Magris lee a profundidad la obra de Musil, destaca el hecho de que en ésta todo tiende hacia ciertos "impulsos centrífugos". Estos, de acuerdo a la visión del triestino, no deben ser comprendidos sino como momentos dionisiacos –Magris también alude a ellos como los momentos de la "ontología débil"<sup>271</sup>– en los que las características fuertes que constriñen y establecen unidad y jerarquía al sujeto se relajan.<sup>272</sup> Magris enfatiza en estos porque considera que son una de las representaciones mejor logradas del conflicto que imperaba. Si el gran poeta está llamado a comprender su tiempo y articular una obra en la que ésta trasluzca, Musil se convierte entonces en el gran poeta de nuestro tiempo. Él, menciona Magris, "desciende hasta el gesto originario de la escisión, localiza y hace hablar a la experiencia misma de la escisión y convierte la locura en un interlocutor autónomo".<sup>273</sup>

Debido a este impulso centrífugo hacia el cual se inclina la poética musiliana, *El hombre sin atributos* se convierte en esa magna enciclopedia que pretende abarcar en su construcción toda la experiencia humana moderna:

*L'uomo senza qualità* ritrae, nel momento incerto del suo svolgersi, una mutazione antropologica che investe alle radici il millenario volto dell'individuo, in tutte le sue

---

<sup>268</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 228.

<sup>269</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>270</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 227-238.

<sup>271</sup> *Ibid.*, pp. 226-227.

<sup>272</sup> *Ibidem*.

<sup>273</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 241. Claudio Magris, a propósito de este punto, menciona que quizás el otro autor que se haya acercado con tanta lucidez al sitio al que se acerca Musil fue Elías Canetti.

implicazioni psicologiche, etiche e sociali. Perciò l'opera si apre in tutte le direzioni, senza sceglierne o scartarne alcune a detrimento o a vantaggio di altre; l'ángulo prospettico musiliano ha trecentosessanta gradi, abbraccia la realtà entera nel suo divenire, perché non parte da alcuni ben determinati valori, che permettano d'inquadrarla e seleccionarla, di gerarchizzarla, di individuare in quel divenire alcune líneas de marcia privilegiata respecto ad altre.<sup>274</sup>

Ya es fácil comprender que una obra cimentada sobre estos principios imposibilita cualquier tipo de estilo épico. No puede construirse una trama relacionada con aquel estilo, cuando la realidad en que se inscribe carece de organicidad. Pero, es precisamente esto lo que Musil pretendía reflejar en su obra cumbre: la ruptura radical con la tradición antigua de la épica. Coherente con su propio tiempo y con las contradicciones que habitaban en éste, Musil renuncia al "indicativo épico, a historias con inicio, final y desarrollo tradicional".<sup>275</sup>

Es por ello justamente que a lo largo de esta obra enciclopédica nos hallamos frente a recursos que contrarían los elementos de la épica tradicional. Frente a los antiguos viajes circulares, típicamente presentes en la épica, Musil no elige ya ni siquiera el viaje hegeliano –que le permitía siempre al hombre volver más rico de experiencia– sino un viaje rectilíneo, que obliga al individuo a volver siempre distinto de sí mismo; así, también en contraposición a los elementos épicos, encontramos en *El hombre sin atributos* a personajes que no pueden viajar para volver a casa, como Ulises, pues nunca han poseído un hogar que los cobije. Estos personajes musilianos han sido huérfanos desde el inicio.<sup>276</sup>

L'uomo senza qualità, con la sua infinita rettilinea e spietata evasione che non lascia nulla alle proprie spalle –non a caso il mondo di Musil ignora la procreazione e la discendenza, la continuità e la ripetizione edípica– è l'épos che ritrae lo sgretolamento di un millenario ordine di civiltà, mentre ad esempio l'*Ulysses* di Joyce è l'épos circolare ed edípico, paterno e materno, che ritrova, salva e conserva la continuità di quell'ordine, come l'odissea antica. La fine di quell'ordine non si muta mai in tragedia: questa è assente dal mondo di Musil, anche nei momenti di piú alta tensione drammatica e dolorosa, perché

---

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 245. [*El hombre sin atributos* plasma, en el momento incierto en que tiene lugar, una mutación antropológica que cuestiona en sus raíces el rostro milenario del individuo, en todas sus implicaciones psicológicas, éticas y sociales. Por ello la obra se abre en todas las direcciones, sin escoger ni descartar unas en detrimento o provecho de otras; el ángulo musiliano de perspectiva tiene trescientos sesenta grados, abarca la realidad entera en su devenir, porque no parte de unos valores bien determinados que permitan encuadrarla y seleccionarla, jerarquizarla, individuar en ese devenir ciertas líneas de marcha privilegiada respecto de otras". *Ibid.*, p. 306]

<sup>275</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 247.

<sup>276</sup> Para todo este párrafo en que Magris desentraña algunas de las características a las que se opone Musil en su obra Cfr. *Ibid.*, pp. 245-247.

anche la tragedia appartiene a quella dimensione dell'individuale e dall'umanesimo che Musil si lascia alle spalle.<sup>277</sup>

Y en este sentido, Robert Musil se mostró siempre consciente de la imposibilidad que su propia época le imponía al intento de escribir cualquier tipo de relato con cariz épico. El autor de *El hombre sin atributos*, sin intenciones de fundar una nueva noción de aquel gran estilo, más bien se alejó de aquello que él mismo denominaba "narrativa de niñerías" –así denominaba Musil al "indicativo épico", a las historias con un inicio, un desarrollo, y un final tradicional<sup>278</sup>–. La labor de Robert Musil consistió, en todo caso, en articular una nueva forma narrativa: "la tarea de Musil fue la de escribir una novela que no puede escribirse. Así, *El hombre sin atributos*, es la novela de la pluralidad del yo, del sujeto, del mundo y la palabra".<sup>279</sup>

Es esencial comprender, como apunta Claudio Magris sobre el punto anteriormente mencionado, que Musil descarta todo intento por escribir basándose en los antiguos supuestos narrativos porque es consciente de que la nueva novela –esa que él siempre supo que debía escribir– debe eliminar por completo toda aproximación a lo "tradicionalmente narrable": "la narración es eliminada de la novela, pues lo narrable presupone la vida y el sentido de la vida, la épica basada en la unidad del mundo y del individuo, en una multiplicidad iluminada y ordenada por un significado y un valor".<sup>280</sup> A pesar de cualquier vano intento calculado, en la nueva era de la disolución de valores, cualquier historia plenamente articulada es simplemente una aspiración nostálgica.

Sin embargo, merece la pena que hagamos algunas precisiones esenciales sobre lo que concierne a esta postura musiliana. Si bien es cierto que Musil descarta todo intento postizo por articular una organicidad –que, desde luego, no existe en la realidad objetiva– en la novela, también es verdad que su visión no se limita a la aceptación de que todo relato debe desembocar en la nada. Esta postura, presente en gran medida en otros autores centroeuropeos, fue rebasa por

---

<sup>277</sup> *Ibid.*, p. 247. [*El hombre sin atributos*, con su infinitud rectilínea y despiadada evasión que no deja nada tras de sí –no es casualidad que el mundo de Musil ignore la procreación y la descendencia, la continuidad y la repetición edípica– es la epopeya que plasma el desmoronamiento de un orden cultural milenario, mientras que por ejemplo el *Ulises* de Joyce es la epopeya circular y edípica, paterna y materna, que recobra, salva y conserva la continuidad de aquel orden, como la antigua odisea. El fin de ese orden no se torna jamás tragedia: ésta se halla ausente del mundo de Musil, hasta en los momentos de mayor tensión dramática y dolorosa, pues también la tragedia pertenece a aquella dimensión de lo individual y del humanismo que Musil deja atrás." *Ibid.*, p. 309]

<sup>278</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>279</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>280</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 248.

Musil en distintos ámbitos. Por supuesto que Musil era consciente de que la búsqueda de "la verdadera vida" en medio de ese siglo tan convulso no era sino una elusión de la realidad objetiva; sin embargo, sus intentos fueron más allá. La visión que tiene Musil acerca del papel que debe desempeñar la novela es la más crítica de nuestro tiempo, según Claudio Magris, porque no se limita a una negación absoluta de la vida y tampoco acude a la elusión del conflicto. La postura de Musil, como posteriormente lo sería a su manera la de Grondin, hace frente al problema del sentido de la vida y a cómo éste se advierte, "y agrieta", las formas narrativas tradicionales. La visión que tiene Musil sobre la novela es la más lúcida hasta nuestros días, pues lejana a distanciarse de su propio tiempo y volcarse hacia la construcción de relatos anacrónicos, acude a sus propios conflictos y comienza a sentar determinadas bases para una verdadera resolución del problema sobre el sentido de la vida: Robert Musil es plenamente consciente de que aquel antiguo "círculo metafísico" –como ingenuamente llamaba Lukács a esa realidad objetiva aproblemática, orgánica, completamente articulada y privada de cualquier tipo de escisión entre Hombre y Dioses– se ha fisurado para siempre; sin embargo, para él no es necesario buscar las formas de clausurar esta fisura, sino entender que la nueva forma narrativa de la modernidad *debe* dar cuenta de esta ruptura: "[...] la obra de Musil se nutre de la nostalgia de aquel trocito que le falta al círculo, de un significado y un valor situados tras aquel infinito abierto [...]".<sup>281</sup>

Es verdad que aquella obra enciclopédica se construye a partir de la nostalgia por aquel círculo, pero para Musil esa nostalgia es suficiente, porque considera que también de ese "pedazo" que le falta al "círculo" puede brotar la *poesía de la vida*: "el vacío es el espacio de la poesía también por ser la latencia de lo posible, la apertura no colmada y fosilizada por lo que es, sino disponible para dotarse de rostro en el futuro".<sup>282</sup>

Y si como escribe Claudio Magris "la poesía es la capacidad de imaginar cómo puede ser el hombre, es la esencia misma del sentido de la posibilidad, es profecía, utopía, ensayismo, intento tentacular de experimentar en todas las direcciones, las virtualidades de la propia existencia y es, ante todo, poesía no escrita por la existencia humana"<sup>283</sup> entonces, con mayor razón, los verdaderos poetas de nuestros propios tiempos deben "renunciar al círculo y limitarse a la curva en sí":<sup>284</sup> "la auténtica vida es inaprehensible, pero Musil no se cansa de perseguirla, aun sabiendo que se halla

---

<sup>281</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>282</sup> Cfr. *Ibid.* p. 249.

<sup>283</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>284</sup> *Ibidem*.

oculta, que es imposible de encontrar. El círculo permanece situado más allá del horizonte, y sólo la curva es visible y expresable [...] pero únicamente la nostalgia del círculo, de lo que quizá pueda o al menos debería estar tras el infinito, confiere sentido a esa curva y al gesto escéptico del poeta que renuncia a ésta".<sup>285</sup>

Desde luego, Claudio Magris es consciente de ello, en esta visión musiliana trasluce un gesto irónico; sin embargo, el autor de *Microcosmos* comprende que para Musil tanto nostalgia como ironía coinciden en la medida en que una se nutre de la otra para continuar sobre la marcha que busca, sin cesar, aquel sentido que le falta a la vida:

Anche per Musil la nostalgia coincide con l'ironia, con la negazione piena d'amore che mantiene in vita, vietandosi di afferrarlo, il fantasma del proprio desiderio. La nostalgia ironica svuota e conferma il grande stile: gli toglie ogni fiducia oggettiva e prende congedo da esso, ma dice questo commiato con i suoi modi ed i suoi toni, con i suoi accenti e le sue forme –gli dà cioè l'addio facendolo parlare un'ultima volta, identificandosi con la sua grandezza impossibile e perduta.<sup>286</sup>

## 2.6 Elementos esenciales de la "Nueva Épica de la Inocencia" y de la "nostalgia irónica"

Como hemos podido apreciar a lo largo del análisis, Claudio Magris también comparte la idea –así como Roth, Hofmannsthal y Musil– de que el estallido de la Primera Guerra Mundial contribuye decisivamente a la quiebra de valores sobre los que se cimentaba la cultura europea de inicios de siglo. Magris, cercano a la visión de los autores mitteleuropeos, considera que el estallido de esta Gran Guerra acentúa y acelera el proceso de disolución, porque desenmascara la noción de una vida individual que se advierte y siente como precaria, "atomizada", dispersa:

La totalità è infranta, è perduta sin dall'esperienza della guerra (la prima guerra mondiale) cui il ragazzo assiste nello *shtetl* natio, nella cittadina galiziana di Zablutow, conquistata e riconquistata dai russi e dagli austriaci in scontri sanguinosi, tanto piú atroci quanto piú militarmente irrilevanti. Gli attacchi e contrattacchi nel cimitero, conteso palmo a palmo, determinano una "scissione" duratura, che spezza nell'adolescente il senso dell'unità del mondo: "Dopo queste esperienze il mondo non mi è mai apparso come prima, quale una totalità, quale un intero, la cui immagine che brilla e risplende viene riflessa e ripetuta senza fine da due specchi, posti uno di fronte all'altro. Ora gli specchi erano frantumati e in

---

<sup>285</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 250. ["También para Musil la nostalgia coincide con la ironía, con la negación llena de amor que mantiene vivo el fantasma de su propio deseo, negándose a alcanzarlo. La nostalgia irónica vacía y confirma el gran estilo: lo despoja de toda confianza objetiva y se despide de él, pero utiliza en esta despedida sus modos y tonalidades, sus acentos y formas; así pues, le da el adiós haciéndole hablar por última vez, identificándose con su grandeza imposible y perdida". *Ibid.*, p. 313]

parte offuscata sino a diventar ciechi, non mostravano piú alcuna totalità, ma soltanto dei dettagli disarticolati".<sup>287</sup>

Así, la Primera Guerra Mundial se convierte no sólo en uno de los tópicos literarios esenciales para entender este proceso de desarticulación de la realidad objetiva, sino que también "es la experiencia por antonomasia de la historia universal cuyo "espíritu de aniquilación" –como lo llamaba Nietzsche– destruye todo lo universalmente humano. Esta Primera Guerra es, en síntesis para Magris –y en este sentido Magris es también cercano a la apreciación que tiene Benjamin acerca de la Gran Guerra– la experiencia de la sociedad moderna que marca el fin de la épica, de la relación entre multiplicidad individual y unidad del mundo".<sup>288</sup>

Cuando Claudio Magris enfatiza en la problemática que supone la disolución de este "gran estilo de la épica" lo hace porque considera que éste traduce mejor que ningún otro estilo estético el antiguo sentido unitario sobre el que reposaba el mundo. Desde esta perspectiva, Claudio Magris es cercano a aquel primer Lukács, para el que la "vida antigua" (es decir, basada en los principios esenciales de la Grecia clásica) se hallaba contenida en un "círculo" cerrado, por tanto, orgánico. Sin embargo, Magris va más allá que ese primer Lukács, al no enfocarse exclusiva e ingenuamente en la búsqueda de la conclusión del "círculo metafísico"– es decir, en buscar cómo clausurar esta ruptura– sino al indagar en las motivaciones ulteriores que orillaron a los hombres modernos a romperlo para siempre. Para Magris –y en este punto se comprende cómo su idea se nutre de la lectura de la primera parte de la obra de Lukács, pero a la vez se encamina hacia una dirección de índole musiliana– la "fisura" del "círculo lukácsiano" no se convierte en el conflicto prioritario, porque para el germanista en realidad esta ruptura permite que la existencia no sea rígida; para Magris esta imperfección supone que la vida pueda ser más fiel a sí misma en la medida de que, a través de esta falta de conclusión, también puede encontrarse una mimesis de la verdadera esencia

---

<sup>287</sup> Cfr. Claudio Magris, "La totalità perduta di Manès Sperber" en *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, p. 316. Claudio Magris, desde luego, está aludiendo a la manera en que el autor judío Sperber percibe la existencia. ["La totalidad está rota, perdida desde la experiencia de la guerra (la Primera Guerra Mundial) a la que el muchacho asistió en el *shtetl* natal, la pequeña ciudad de Zablutow en Galitzia, conquistada y reconquistada por rusos y austríacos en enfrentamientos sangrientos, tanto más atroces cuanto menos relevantes a nivel militar. Los ataques y contraataques en el cementerio, disputado palmo a palmo, determinan una "escisión" duradera que desgarran en el adolescente el sentido de la unidad del mundo: "Después de estas experiencias el mundo ya no se me ha presentado jamás como al principio, como una totalidad, como un entero, cuya imagen brillante y resplandeciente se ve reflejada y repetida interminablemente por dos espejos situados uno frente a otro. Ahora los espejos estaban rotos y en parte ofuscados hasta volverse ciegos, no mostraban ya totalidad alguna, sino sólo detalles inarticulados". *Ibid.* pp. 387-388]

<sup>288</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 316-317.

vital, basada en la inconclusión, en el devenir, en aquello que no está determinado de una vez por todas.

Comprender el proceso por el que atraviesa esta disolución del antiguo estilo clásico de la épica, estriba más bien en que a partir de él podemos entender varios de los síntomas presentes en nuestra propia época. La lectura que hace Magris acerca de este proceso consiste en articular un puente dialógico a través del cual sea posible realizar una síntesis crítica de los elementos fundacionales de occidente: partir de los elementos que conforman el sentido de completud griego para indagar en aquellos que pertenecen al mundo moderno. La perspectiva de Magris es ambiciosa, pero también es una de las oportunidades lúcidas y profundas a través de las cuales es posible comprender a plenitud los valores basilares sobre los que cimentamos nuestra propio tiempo. Sólo a partir de una diálogo claro con el pasado –lejano a toda idealización, pero no por ello exento de la perspectiva que permite distinguir cuánto de valioso exista en éste– es posible crear una verdadera proyección hacia el futuro. Es ésta, precisamente, la compleja dinámica que advertimos en la poética del autor de *Conjeturas sobre un sable*: saber volcarse críticamente hacia las bases que conforman a aquel "gran estilo de la épica", con la finalidad de traducirlo a la Modernidad, apelando a las contradicciones, limitaciones y también posibilidades inherentes a ésta.

Ahora bien, en medio de todo este complicado estudio, Claudio Magris distingue el hecho de que la desarticulación de la realidad objetiva afecta inevitablemente la poética de los autores. La realidad, que antiguamente se consideraba inmersa dentro de límites específicos<sup>289</sup>, comienza a transformarse significativamente en la medida que las invasiones militares amplían sus horizontes. Aquella antigua noción de hogar o patria pierde por completo su significado pues, en adelante, los límites que la ceñían se pierden en la bruma de la época. Este movimiento, según Claudio Magris, se puede apreciar inigualablemente en la literatura, arte que –para este escritor– traduce de manera más sintética el conflicto imperante de inicios del siglo XX: "[...] la totalità assente è una dimora dalla quale la vita è stata sfrattata. La realtà che non abita piú nel tutto perde i confini che le davano forma e ordine e trabocca da ogni argine, espandendosi in una dilatazione amorfa, come un gas o come il proliferare del romanzo stesso, le migliaia di pagine ed abbozzi che si protendono in

---

<sup>289</sup> De ahí el hecho de que Lukács en su *Teoría de la Novela* se haya referido a una zona de "peligro", que corresponde a aquella en la que el héroe de la novela se desenvuelve, precisamente en contraposición al héroe de la épica, quien jamás se veía en la necesidad de expandir su horizonte, pues todo su "margen de aventura" se hallaba inscrito dentro de límites muy específicos, dentro de un sitio siempre seguro y acompañado por los mismos dioses.

tutte le direzioni".<sup>290</sup> El "eclipse del gran estilo va de la mano de la disolución de la totalidad; es a la vez su premisa y consecuencia, causa y efecto".<sup>291</sup>

No es coincidencia el hecho de que también Magris, de manera semejante a como lo hicieron en su momento tanto Lukács como Bajtín, encuentre en la novela como género los síntomas más claros de este proceso de disolución de la realidad. Magris considera que es precisamente éste el género en que se pueden apreciar con mayor claridad los elementos de una ruptura definitiva con el gran estilo de la épica. Si antiguamente el "gran estilo" no era sino la forma estética que traducía algunos de los principios esenciales sobre los cuales descansaba la noción de mundo, entonces habría que comprender este estilo como "la capacidad de la poesía de reducir al mínimo la multiplicidad de la experiencia, con la finalidad de darle sentido unitario y, sobre todo, significativo, a los particulares vitales".<sup>292</sup> Es decir, este estilo épico, no hacía sino caracterizar en la literatura determinada visión del mundo, sustentada en una visión ordenada, constreñida, sintética y armónica.<sup>293</sup>

En una visión del mundo determinada desde esa perspectiva, ya es fácil comprender por qué Lukács consideraba como inherente a este género el sentimiento de pertenencia y verdadera demora en el mundo por parte de los héroes de la épica clásica. Desde luego, que este gran estilo épico se refiere a una postura vital; equivale a una postura, inclusive ética, a través de la cual el poeta expresa una particular inclinación hacia una determinada manera de percibir la realidad como investida por un significado superior que la dota de orden y armonía.

A propósito de este punto, Magris ha indagado, en sus ensayos más fundamentales en torno a la épica, en algunas de las características a través de las cuales se cristalizan con mayor claridad los principios esenciales que destacan a este gran estilo. A lo largo de sus estudios críticos ha encontrado, particularmente, tres características básicas de éste.

En principio, Magris acude a la visión que tiene Broch –autor que, para Magris, funge como esa especie de Virgilio moderno<sup>294</sup>– y encuentra que para éste es esencial el hecho de que exista un

---

<sup>290</sup> *Ibid.*, p. 4. ["[...] la totalidad ausente es una morada de la cual la vida ha sido expulsada. La realidad que ya no habita en el todo pierde los confines que le daban forma y orden y desborda todos los diques, expandiéndose en una dilatación amorfa, como un gas o como la proliferación de la misma novela, los millares de páginas y esbozos que se extienden en todas las direcciones". *Ibid.*, p. 11]

<sup>291</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 4-5.

<sup>292</sup> *Ibidem.*

<sup>293</sup> *Ibidem.*

<sup>294</sup> Será el mismo Broch quien considere, de modo tajante, que los principios sobre los que cimienta la Modernidad (al menos en lo que concierne al ámbito literario) fueron fundamentados por Joyce y su *Ulises*. Magris, si bien no se

*principio fundamental* en las épocas que se basan en una visión épica de la vida. Para Broch, al momento de profundizar en las razones que condicionan determinadas características en el arte épico, se advierte cómo éste surge de épocas y civilizaciones que se sujetan a un valor central. Es precisamente este valor central el que determina el orden y armonía que premia en este tipo de arte. Las civilizaciones encajadas a este tipo de principios centrales, poseen la particular noción de que todo el devenir vital está sujeto a un cierto orden. Se ciñen a este gran principio que parece dotarlas de orden, de estructura y que las constriñe y priva del caos en que posiblemente se hallarían de no estar impresas por aquel valor central. Es decir, los individuos de dichas civilizaciones creen en ese punto de referencia tan específico y confían su realidad objetiva, apostando a que dicho valor los trasciende y circunda. Tal es el caso de la Grecia helénica, que parecía como encajada en determinados principios esenciales. Estos, ya puede irse comprendiendo, son aquellos que le dieron esa forma conclusa, que a los ojos del primer Lukács la hacían parecer inmersa en ese círculo metafísico bien estructurado.<sup>295</sup> Así mismo, cuando Magris indaga en las motivaciones por las cuales la Modernidad no posee este sentido épico de la vida, encuentra que, también para Broch, el conflicto principal radica en que nuestra época está privada de todo valor esencial sobre el cual fundamentarse. No existe ningún principio compartido que pueda fungir como valor determinante. Aun cuando han existido algunos intentos literarios que pretenden encaminarse hacia una nueva visión épica –en el sentido estricto– de la realidad, todos terminan en fracaso, pues así como Broch menciona (y en este sentido se muestra semejante de Robert Musil): cualquier intento por construir una organicidad vital y trasladarla a la obra, remite a una violencia que, ya *per se*, corrompe y quiebra la esencia que pretendía articular.<sup>296</sup>

Eventualmente Magris menciona que otra de las características básicas de la épica radica en el sentido de repetición que encontramos en ésta. Ya se he mencionado al inicio de este análisis la forma en que la memoria se manifestaba como inherente a este tipo de género (fue Bajtín quien profundizó mejor que nadie en el papel que ésta jugaba en este género mayor); sin embargo, Claudio Magris se sujeta particularmente a la visión que tiene el crítico Gehlen acerca de este elemento repetitivo. Según este último, la repetición del gran estilo épico emula la ciclicidad de las civilizaciones pasadas, quienes todavía se relacionaban con la Naturaleza y sus periodos

---

muestra tajante en este aspecto, de cierta forma sí concuerda con esta noción y, en gran medida, podemos apreciarlo en *Microcosmos* o en algunos de sus ensayos más representativos con respecto al tema de la novela moderna.

<sup>295</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 10-13.

<sup>296</sup> Cfr. *Ibidem*.

intrínsecos: "il grande stile, dice Gehlen, consiste nella ripetizione epica [...] secondo Gehlen, esso è volutamente monotono, chiuso, ripetitivo; ha il largo fiato e la calma della continuità oggettiva, che sembra fluire da sola, senza soluzioni e senza fratture, senza alcuna brusca innovazione originale".<sup>297</sup>

Por último, en torno a las características que Magris estudia, éste encuentra una característica que, habitualmente, la crítica toma poco en cuenta; pero que, sin embargo, Magris considera fundamental al momento de advertir la esencia que caracteriza aquel sentido de completud al que nos hemos referido al momento de hablar de épica. Esta última característica bien puede relacionarse con aquel "misterio sobre el que reposaba la helenidad" al que Lukács se refería cuando analizaba las formas genéricas presentes en la Grecia de Homero. Claudio Magris considera que parte esencial de la épica radica en ese sentimiento que linda con lo epifánico. Es decir, ese sentido vital que trasluce solamente a partir de los altos instantes de comunión con algo superior al individuo. Es prácticamente imposible hallar este estilo épico en el arte que no se remita a este tipo de fuerzas superiores —o bien, valores trascendentes a los que hemos aludido— pues este tipo de épica se vincula específicamente con la experiencia vital que debido a su intensidad "rompe" cualquier tipo de comunicación tradicional:

Esiste tuttavia anche un'altra accezione del grande stile ed è quella che lo identifica proprio con la bellezza che tronca il fiato, con l'epifania assoluta ed improvvisa, con la frattura e la scossa del discorso poetico, con la folgore della rivelazione o dell'esperienza assolutamente significativa, che squarcia il tessuto della composizione. Grande stile è anche quello di Hölderlin o di Trakl, non già nonostante bensì a causa del suo ritmo teso e spezzato, che non è tale per ricerca di sperimentazione linguistica, ma per l'intensità sconvolgente dell'esperienza. Esso nasce dalla tensione alla verità, dall'esperienza di un senso originario della vita e dalla necessità esistenziale di esprimerlo.<sup>298</sup>

Sin embargo, estas características no pueden traslucir en la literatura moderna. Todo intento por emularlas recae en una vana construcción. El poeta moderno, insiste Magris, simplemente no puede articular su obra a partir de ninguna de las características anteriormente mencionadas porque

---

<sup>297</sup> Cfr. *Ibid.*, p.12. ["El gran estilo, dice Gehlen, consiste en la repetición épica [...] según Gehlen, es voluntariamente monótono, cerrado, repetitivo; tiene el aliento largo y la calma de la continuidad objetiva, que parece fluir por sí sola, sin interrupciones ni rupturas, sin innovaciones originales bruscas". *Ibid.* p. 22]

<sup>298</sup> Cfr. *Ibidem.* ["Sin embargo existe otra acepción del gran estilo, y es la que lo identifica con la belleza que detiene el aliento, con la epifanía absoluta y repentina, con la ruptura y conmoción del discurso poético, con el fulgor de la revelación o de la experiencia absolutamente significativa, que rasga el tejido de la composición. Gran estilo es también el de Hölderlin o de Trakl, no a pesar de sino gracias a su ritmo tenso y quebrado, que no se debe a la búsqueda de experimentos lingüísticos sino a la conmovedora intensidad de la experiencia. Nace de la pugna por la verdad, de la experiencia de un sentido originario de la vida y de la necesidad existencial de expresarlo". *Ibid.* p. 23]

éste no habita ya en un mundo que lo remita a ellas.<sup>299</sup> Este poeta moderno vive en aquello que ya Hegel denominada como "prosa del mundo", es decir, vive "nell'espatriazione trascendentale, fra strutture, sociali, linguistiche e letterarie, anonime e impersonali, che lo alienano ed esautorano, privandolo dell'esperienza [...] nella disparità fra ideale e realtà, fra verità e presente, fra valore e norma".<sup>300</sup>

Magris también menciona, acerca de este punto, que los procesos propios de la Modernidad deben ser estudiados desde ángulos de visión más complejos, porque en cada uno de ellos se esconden consecuencias irremediabiles que afectan no sólo las estructuras sociales externas, sino también, necesariamente, las nociones interiores de los individuos. Por ejemplo, Magris habla de las desastrosas consecuencias que conllevó la mecanización del trabajo. A partir de los cambios que este ámbito sufrió, el individuo comenzó a percibir su propia vida de un modo completamente distinto. Esto, en gran medida, debido a que también los procesos que afectaron al ámbito de lo laboral, permean y afectan la manera en que los individuos perciben su propia labor en estos. Es decir, si antiguamente podían sentir que cada una de sus acciones eran significativas e irremplazables, eventualmente los individuos se sentirían como un rol, similar al que realizan esos engranes que conforman a las grandes maquinarias. En resumen, estos procesos de mecanización laboral contraponen a la "poesía del corazón" con la "prosa del mundo"; es decir, a aquella antigua exigencia por vivir una vida verdaderamente propia —como ya la "poesía del corazón" buscaba— llena de experiencias individuales y significativas, se contrapone una nueva forma de percibir la existencia, basada en esa anónima red de relaciones sociales en la cual el individuo solamente es utilizado como un rol más dentro de todo ese entramado y complejo mecanismo social:<sup>301</sup> "[...]l'individuo vorrebbe vivere avventure irripetibili ed esperienze inconfondibilmente personali, vorrebbe muoversi in un mondo sensibile e concreto, pieno di significato come le selve del mito antico popolate dagli dei, e garantito di valori, capaci di riscattare il casuale trascorrere

---

<sup>299</sup> Específicamente respecto a este tema, y siempre en correlación con los autores austríacos que a Magris le interesa estudiar, éste destaca el hecho de que en estos escritores se advierte con mayor claridad esta imposibilidad por expresar, a través de las palabras, aquello que pertenece a su realidad circundante. Magris menciona: "El escritor austríaco, que oye hablar diversas lenguas a su alrededor, se ve obligado de inmediato a advertir -como dice una famosa carta de Rilke- que no hay coincidencia entre lenguaje y realidad, que el signo es convencional y heterogéneo respecto de la vida, que existe una profunda diferencia entre las palabras y las cosas. Para la literatura occidental es válida la constatación de Kafka en su relato Descripción de una lucha, según la cual las cosas no se hallan ya en su sitio y la lengua ha dejado de nombrarlas". Cfr. *Ibid.* pp. 23-24.

<sup>300</sup> *Ibid.* p. 13. ["vive en la expatriación trascendental, entre estructuras, sociales, lingüísticas y literarias, anónimas e impersonales, que lo alienan y desautorizan, privándole de experiencia [...] en la disparidad entre ideal y realidad, entre verdad y presente, entre valor y norma". *Ibidem*]

<sup>301</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 14-16.

delle cose dall'accidentalità e dall'indifferenza. Vorrebbe vivere poeticamente, e si muove invece nella prosa".<sup>302</sup>

Todo este proceso termina por desembocar en el hecho de que, finalmente, el individuo no puede heredar los principios básicos que sujetaban a aquel universo de sus antepasados, sino que debe buscar otros que se correspondan al mundo en que ahora le toca habitar. La disparidad entre tradición y novedad es tal, que muchos autores pretendieron imitar aquélla, como ya mencionamos a propósito de varios autores austriacos, sin obtener resultados satisfactorios. Así entonces para el poeta moderno, y para el individuo mismo, la expresión de su experiencia, del valor y del sentido último de la propia existencia, no puede tener cabida en aquella plácida armonía, insertándose tranquilamente dentro de una tradición y de sus formas estéticas, sino que únicamente puede plegarse al hecho de tener que negar y corromper aquella armonía pasada, ubicándose irremediabilmente fuera de ella para siempre.<sup>303</sup>

De esta disparidad entre exigencia y realidad nace, de hecho, el género por excelencia de la Modernidad, o sea, de este perpetuo conflicto entre "prosa del mundo" y "poesía del corazón" surge la novela. Claudio Magris sostiene –de manera análoga a Hegel y, por ende, a Georg Lukács– que el género que traduce mejor que ningún otro este conflicto es el novelesco. Magris, como se aprecia, sostiene que la novela cumple la antigua función que tenía la epopeya en el mundo antiguo, es decir, refleja la realidad circundante de la manera más objetiva posible. Visto desde esta perspectiva, entonces, si la antigua epopeya nacía del "círculo metafísico", o bien, de una realidad clausurada y orgánica; entonces, al ser la novela el género que ocupa desde la Modernidad el papel de la epopeya tradicional, ésta no haría sino nacer del sitio en que la realidad se cimienta, o sea, nace de la "prosa del mundo" y además la convierte en su propio eje discursivo:<sup>304</sup> "Il romanzo subentra così all'epos della tradizione, che si basava sul senso dell'unità

---

<sup>302</sup> Claudio Magris, "Il romanzo e la prosa del mondo" en *Itaca e Oltre*, Garzanti, Milano, 1991, p. 71. ["[...] el individuo quisiera vivir aventuras irrepetibles y experiencias inconfundiblemente personales, quisiera moverse en un mundo sensible y concreto, lleno de significado como las selvas del mito antiguo pobladas de dioses, y garantizadas en valores, capaces de rescatar el casual transcurso de las cosas de la accidentalidad y de la indiferencia. Quisiera que su vida fuera verdaderamente suya, o sea, quisiera vivir poéticamente y en lugar de eso se mueve en la prosa". La traducción de este párrafo es mía.]

<sup>303</sup> Cfr. Claudio Magris, "Grande stile e totalità" en *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, p. 13.

<sup>304</sup> Para mostrar cómo funciona claramente esta contraposición entre "prosa del mundo" y "poesía del corazón" Claudio Magris acude al ejemplo que le ofrece Don Quijote de La Mancha. Para Magris, Don Quijote se convierte en el último caballero de la epopeya al ser el último personaje en recorrer las calles polvorosas de la modernidad en busca de un encanto insustituible en cada cosa y en cada aventura cotidiana. Así, el Quijote sería el personaje por excelencia

significativa del mundo, garantita dalla trascendenza del divino o di altri valori non consumati dal tempo [...] e che trasmetteva, di generazione in generazione, il respiro dell'ininterrotta continuità della vita, ricca di senso e di poesia".<sup>305</sup>

Magris continúa destacando en el hecho de que, verdaderamente, todas las grandes novelas se basan en este tema. Sin embargo, para él, la importancia de las novelas que reflejan con mayor certeza nuestro propio tiempo radica en que ni ceden al fácil optimismo de hallar una salida (como podría ser una clausura a la fisura de la que brota la "prosa del mundo") pero tampoco creen que el sentido que buscan los individuos a partir de la Modernidad pueda, y deba, darse por liquidado.<sup>306</sup> La imposibilidad de demostrar racionalmente la universalidad de un valor no elimina, sostiene Magris, la necesidad del individuo por buscarlo.<sup>307</sup>

Así, la tragedia que se desprende de la Modernidad y que continúa latente hasta nuestros días –la cual se aprecia cristalizada en todos sus detalles en la novela– radica en que si antiguamente la epopeya<sup>308</sup> se presentaba espontáneamente impregnada de un sentido unificador; el pensamiento moderno ha de establecerlo con la regresión que la nada comporta".<sup>309</sup> La disparidad sigue latente

---

que deambula de un género a otro (de epopeya a novela). Para este punto ver "Il romanzo e la prosa del mondo" en *op. cit.* p. 72.

<sup>305</sup> *Ibidem.* ["La novela sustituye así a la epopeya de la tradición que se basaba en el sentido de unidad significativa del mundo, garantizada por la trascendencia del divino o de otros valores no consumados por el tiempo [...] y que transmitía, de generación en generación, el respiro de la ininterrumpida continuidad de la vida, rica de sentido y de poesía". La traducción de este párrafo es mía.]

<sup>306</sup> Cfr. *Ibidem.* Acerca de este punto, Magris busca nuevamente la guía de su Virgilio moderno, es decir, de Broch. Magris indaga en las particularidades de la escritura de su guía y encuentra en ellas que los individuos modernos caminan como sonámbulos entre las relaciones anónimas de la "prosa del mundo". Broch, según Magris, ha sido el autor que ha revelado con mayor lucidez cómo los hombres contemporáneos, debido al eclipse de todos los valores basilares, terminan por permitirse la "construcción" de relaciones vacías, espectrales y alienadas. Sin embargo, la labor de Broch no se priva de buscar otras vías constructivas, sino que, de hecho, defiende agudamente la búsqueda de un nuevo valor capaz de trascender lo inmediato y salvar así a los hombres de la prosa mundial. Para este punto: cfr. *Ibid.* p. 74

<sup>307</sup> Cfr. Claudio Magris, "La nuova innocenza" en *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, p. 365.

<sup>308</sup> Sobre este punto es importante destacar el hecho de que al tipo de epopeya que alude Magris es a la epopeya nacida en Grecia. Si como habíamos observado al inicio de este análisis en torno a los elementos presentes en la épica, todavía el primer Lukács encontraba en la obra de Tolstói algunos elementos que podrían acercarla a la epopeya antigua, ya en Magris se percibe desde otra perspectiva más inscrita en la realidad objetiva. Magris no considera que ni Tolstói pueda apreciarse ese sentimiento unificador y orgánico inherente a la épica clásica, pues menciona que este conflicto de la disolución aquejaba ya la Europa en el declive del XIX: "Incluso en la épica tolstoiana el caótico devenir social resquebraja la unidad de estilo; a la visión olímpica y ordenadora desde lo alto (Auerbach) se opone la dolorosa distonía de la protesta de lo creado, que descompone la totalidad, el "detalle superfluo", el elemento anárquico particular y pasajero, emerge "a costa de lo general y universal". Las unidades mínimas, los infinitesimales del alma y del lenguaje (Mirskij) se sublevan por doquier contra la integridad de la obra, en una insubordinación que apunta a la "anarquía de los átomos" de Nietzsche". Cfr. *Ibid.* p.23.

<sup>309</sup> Cfr. Claudio Magris, "Grande stile e totalità" en *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, p. 26.

y no hay forma de que la vida contemporánea no oscile "entre el centralismo de la razón, que construye e impone modelos, y el particularismo de las diversidades aislada e inconexas, que se anulan recíprocamente en eso que Musil denominaba "un delirio de muchos":<sup>310</sup>

È un conflitto tortuoso, nel quale libertà e violenza si scambiano di continuo le parti: in nome della ragione universale si sciogliono vecchie schiavitù, si impone giustamente, in un paese razzista, di concedere ai negri l'accesso alle università o, in un altro contesto, si impedisce di ostacolare le donne che vogliono studiare o togliersi il velo, ma anche si violentano fedeltà e autonomie di minoranze etniche, religiose o d'altro genere; in nome della diversità si rivendicano diritti e peculiarità, ma si difendono anche privilegi, abusi ed oppressioni. All'universalità, ora progressiva ora tirannica, si oppone un particolarismo ora regresivo ora liberale, la Vandea o la Gironda.<sup>311</sup>

Este conflicto termina por ser tal, que la Modernidad busca eludirlo en vez de enfrentarlo. Volvemos aquí a la pregunta inicial de Grondin, quien más allá de buscar una solución definitiva, se inclinaba hacia el cuestionamiento de los principios que dicen sostener nuestra época. El pensamiento de Claudio Magris y el de Grondin se encuentran al momento de considerar la necesidad imperiosa por hallar un nuevo significado a la vida. Si Grondin, aludiendo a Camus y al cuestionamiento que éste se hacía a partir de su obra *El mito de Sísifo*, buscaba poner sobre la mesa la pregunta –que según él– cimienta nuestra época; Claudio Magris legitima dicha pregunta al momento de recordar, volviendo a Nietzsche, que para éste la vida ya no demoraba en una totalidad conclusa. Para Magris, finalmente, esta pregunta de índole nietzscheana termina por traducirse, en nuestra época, en la pregunta de si la vida es, o no es, verdaderamente habitable. Sin embargo, el drama de nuestro tiempo estriba en gran medida, apunta Magris, en que la conciencia contemporánea no responde esta pregunta, sino que finge hallarse en otro sitio –por ejemplo en un nuevo Paraíso– con tal de no afrontarla.

De hecho, la literatura moderna finge encontrarse en este mencionado paraíso o en un sitio inhóspito. Como destaca Magris: este tipo de literatura emula una inocencia idílica o acude a una también falsa transgresión.<sup>312</sup>

---

<sup>310</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>311</sup> *Ibidem*. ["Es un conflicto tortuoso en el cual libertad y violencia se intercambian de continuo los papeles: en nombre de la razón universal se abolen antiguas esclavitudes, se impone justamente, en un país racista, el acceso a la universidad para los negros, o bien en otro contexto se impide poner obstáculo a las mujeres que deseen estudiar o quitarse el velo, pero también se ejerce violencia contra creencias y autonomías de minorías étnicas, religiosas o de otro tipo; en nombre de la diversidad se reivindican derechos y peculiaridades, pero se defienden también privilegios, abusos y opresiones. A la universalidad ora progresiva ora tiránica, se le opone un particularismo ora regresivo ora liberal, la Vendée o la Gironda". *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna, op.cit., p. 40*]

<sup>312</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 27.

El género nacido de esta discordancia de principios, es decir, la novela, revela mejor que ningún otro esta problemática. En realidad, la novela convierte este conflicto en su trama. Esta nueva epopeya moderna representa el conflicto del hombre que busca el significado vital y no puede encontrarlo. Así, el universo diegético por el que deambulan estos héroes novelescos se convierte en el de la búsqueda, pericia y desilusión. Es la aventura, por excelencia, del hombre que va en busca de su sentido en el nuevo universo abandonado por los dioses.<sup>313</sup>

Ahora bien, sobre este punto Claudio Magris efectúa una propuesta más compleja. Nutriéndose de la lectura teórica, en torno a la épica, de Georg Lukács y posteriormente de Mijaíl Bajtín, el escritor italiano reconstruye ambas visiones y ofrece una nueva proposición, basándose también en el ángulo de visión musiliano con respecto al conflicto propio de la Modernidad. Claudio Magris considera que existe una nueva forma de advertir la épica en nuestro tiempo. La llama Nueva Épica de la Inocencia.

Recordemos que al inicio de este análisis teórico-crítico habíamos mencionado que la épica se basaba en determinada visión del mundo. Esta visión del mundo se relacionaba con la idea de advertirlo, y vivirlo, como concluso y clausurado. Los dioses eran compañeros de ruta de los héroes de esas antiguas epopeyas; la realidad que los circundaba estaba revestida también por un sentido de totalidad y la Naturaleza formaba parte de su vinculación con la vida objetiva. Hombre y Destino estaban ligados por una tácita promesa de cumplimiento. Sin embargo, con la fisura a ese círculo –que, como Magris ya nos aclara, esta fisura no es otra cosa que la llamada "prosa del mundo"– dicho sentimiento de compañía divina se quiebra definitivamente. A partir de este momento una nueva realidad objetiva se instaura y así surge una nueva forma de mirar lo circundante. Este nuevo ángulo de visión da lugar a la novela.

La novela no era otra cosa sino otra manera de mirar la realidad que había ofrecido el mundo de la epopeya, es decir, la novela nacía del conflicto que provocaba esa mirada imposibilitada por encontrar una completud en la vida objetiva. Los héroes de la novela acudían al drama de buscar un sentido que, desde el inicio, sabían inhabilitado para su mundo. A ese cruel destino debían plegarse. Tal era la ausencia de la que se nutrían.

---

<sup>313</sup> Cfr. Claudio Magris, "La nuova innocenza" en *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, pp. 364-366. En este punto, como ya el lector advierte, tanto Claudio Magris como Lukács se muestran idénticos en la concepción que tienen de novela.

Así, el mundo epopéyico y novelesco se hallaban distanciados por completo. Lo que en uno era virtud, en el otro –como mencionaba Lukács en su análisis de las formas– traslucía, paradójicamente, por su ausencia. Ambos universos se mostraban como irreconciliables.

Sin embargo, Claudio Magris en este punto indaga con mayor urgencia e identifica que esta disparidad da lugar a otra cosa en la literatura moderna. Magris considera que la complejidad del conflicto sobre el que se cimienta la Modernidad es tal, que los individuos, como ya se he mencionado, terminan por liquidarlo. Y como cada acto conlleva consecuencias irremediables, esta liquidación del conflicto da sitio a esa nueva manera de mirar el mundo, es decir, da lugar a una "nueva épica", basada en principios bastante particulares. Si la novela –con sus ya mencionadas diferencias– se había alejado por completo de la epopeya, en la Modernidad vuelve a acercarse a ella, emulándola en su esencia, pero con una finalidad definitivamente negativa.<sup>314</sup>

Nasce cosí una nuova ingenuità, un abbandono aproblematico ed immediato al flusso vitale di questa seconda natura, di questa vita tecnicizzata ed artificiale ma vissuta spontaneamente, come in una ritrovata ed innocente infanzia. L'epos era l'armonia fra l'esigenza e la presenza di senso, il romanzo era la disarmonia fra la sua ricerca e la sua assenza; *la nuova epica è una nuova armonia fra la mancanza del significato e l'individuo che non sente il bisogno di cercarlo.*<sup>315</sup>

Si antiguamente, en la novela, el héroe se aventuraba, a sabiendas de su imposibilidad, por la búsqueda del sentido que le hacía falta a la vida, en la Nueva Épica de la Inocencia ni siquiera hará el esfuerzo por salir en busca de aquél. Los héroes de esta épica extinguen definitivamente esa empresa inútil y acuden a otro tipo de "paraísos" artificiales. El héroe de esta épica, así mismo, sustituye a las antiguas selvas pobladas de dioses con nuevas junglas metropolitanas, menciona Claudio Magris.<sup>316</sup>

Parte del artificio de este nuevo dialogismo con la épica se halla en la forma en que estas novelas traducen el tema de la temporalidad. Ya con Bajtín habíamos visto la manera en que este tema adquiriría una papel fundamental en la antigua epopeya y también los cambios radicales que sufría en la novela. En la epopeya clásica, el crítico ruso destacaba el hecho de que el tiempo se manifestaba como copresente. Todo en ese universo parecía investido por un sentido de

---

<sup>314</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 367.

<sup>315</sup> *Ibidem*. Las cursivas son mías. ["Nace así una nueva ingenuidad, un abandonarse de forma aproblemática e inmediata al flujo vital de esta segunda naturaleza, de esta vida tecnicizada y artificial que sin embargo es experimentada como espontánea, a modo de una infancia recobrada e inocente. La epopeya era la armonía entre exigencia y presencia del sentido, la novela era la inarmonía entre su búsqueda y su ausencia; la nueva épica es una nueva armonía entre la carencia de significado y el individuo que no experimenta la necesidad de buscarlo". *Ibid.* 451]

<sup>316</sup> Cfr. *Ibidem*. En relación a esto, Claudio Magris menciona, a manera de ejemplo, las novelas de Dos Passos.

contemporaneidad. Los "saltos" temporales que realizaba el rapsoda en su canto no afectaban aquel universo. Todo formaba parte significativa de una historia mayor a la cual se sumaban aquellas historias aisladas. Así mismo Mijaíl Bajtín, en su estudio genérico, se refería a la novela, haciendo profundo hincapié en el hecho de que en este género la temporalidad clásica se quebraba por completo. Esta ruptura, como recordamos, era una de las diferencias básicas entre el universo novelesco y el de la epopeya. En la novela, mencionaba Bajtín, las historias adquirirían un cariz secuencial en la línea temporal. De ahí, posiblemente, esa esencia inherente a la novela en la cual cada historia parece continuar a la otra, o bien, oponerse, pero siempre en virtud de una progresión lineal en la marcha del tiempo.

Y en la Nueva Épica de la Inocencia la cuestión del tiempo se maneja de una forma muy distinta. No se relaciona con el universo de la epopeya, aun cuando busca emularlo inconscientemente, y tampoco se asemeja en esencia al de la novela. En esta nueva épica el tiempo se lleva al extremo, describe Magris, al punto de que todo parece ser observado como un collage. Todo se vuelve un fragmento aislado en aquella línea temporal, pues muchas de sus historias no poseen siquiera una relación entre sí, sino que se emancipan de cualquier tipo de relato mayor que pretenda darles unidad y sentido.<sup>317</sup>

Finalmente, como parte de las características básicas que se contraponen –tanto a la novela como a la epopeya– en esta Nueva Épica de la Inocencia nos hallamos frente a la figura del héroe. En la epopeya de la tradición el héroe siente que vive en un mundo poético, es decir, rico de significado. Este tipo de héroe se siente en perpetua conformidad con su destino pues, aunque éste se manifieste complejo, sabe que al final obtendrá el triunfo. Cada detalle trasluce en este mundo como insustituible. La grandeza del héroe de la epopeya, como menciona Magris, radica en el hecho de saber transformar lo intercambiable de las vacías de barbero en yelmos de Mambrino.<sup>318</sup> En la novela, ya es sabido, dicha conformidad con el mundo no es posible; sin embargo, todavía el héroe se encamina hacia una marcha en la que, posiblemente, encuentre ese hogar que le hace falta.

En la Nueva Épica de la Inocencia ninguna de estas dos vías es posible, pues no existe ni una realidad objetiva que proteja al héroe en su camino, pero tampoco existe ya, como hemos mencionado, ningún tipo de motivación interior que le obligue a salir a sortear peligros en pos de

---

<sup>317</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 367-368.

<sup>318</sup> Cfr. Claudio Magris, "Grande stile e totalità" en *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, p. 14.

la construcción de su propio sentido. Es una épica basada en la apatía y en la nulidad de todo tipo de sentido. En esta emulación ficticia con el gran estilo épico, el héroe se "autosuprime" y se abandona a su unidad para siempre perdida. Forma parte ya de la disolución que eclipsó la "patria interior" en los inicios de la Modernidad. Todo en este mundo se vuelve entonces intercambiable y vacío de significado.<sup>319</sup>

Se ogni valore si converte in qualsiasi altro, tutto si riduce a valore di scambio e viene liquidato ogni valore d'uso, ogni inconfondibile peculiarità, ogni esperienza che si presenti come inconfondibile e insostituibile, ogni valenza simbolica che faccia trasparire nel particolare –nel viso di Suleika, come per Goethe, o nella mazurca di Natascia, per Tolstoj, o nelle *veredas*, le valli d'erba piegata dal vento nel Sertão di Guimarães Rosa– una connessione universale.<sup>320</sup>

El héroe de la épica inocente se "refugia" en su falsa arcadia con tal de no hacer cuentas con el mundo.<sup>321</sup> Nutre constantemente, de impulsos drogados y centrífugos, esta ficticia dialéctica que cree efectuar con la épica verdadera. En esta épica, que se relaciona, como bien destaca Claudio Magris, con la sociedad del espectáculo<sup>322</sup> lo que importa no es ya lo insustituible y particularmente rico de significado, sino lo que alimenta la repetición del estereotipo. "Se saluda a la indiferencia universal –que Marx consideraba la "prostitución generalizada" de los hombres, degradados a mercancías– como una liberación portentosa, una superación beatífica de todos los conflictos y del

---

<sup>319</sup> Cfr. Claudio Magris, "La nuova innocenza" en *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, pp. 368-369.

<sup>320</sup> *Ibid.*, p. 369. Al perderse el significado en los particulares, como en el ejemplo que Magris menciona a propósito de Tolstói, se pierde irremediamente todo tipo de verdadero vínculo con la épica. Sólo hace falta recordar al lector que cuando Lukács indagaba en aquello que se acercaba a la epopeya en la obra de Tolstói, se refería con énfasis a estos momentos significativos, llenos de poesía y del más alto lirismo en el que el narrador ruso lograba, al menos por un instante, lindar con el terreno de la epopeya clásica. Al perderse estos instantes significativos, prácticamente epifánicos, se pierde por completo cualquier tipo de posibilidad de dialogar con el gran estilo. De ahí que Magris lo destaque de manera tan crítica.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 370.

<sup>322</sup> Claudio Magris considera que hay una estrecha vinculación entre la Nueva Épica de la Inocencia y la denominada sociedad del espectáculo. De acuerdo a esta última, "la época contemporánea no se vive como un periodo histórico específico, con sus logros y sus límites, sino como un cambio fatal de la historia o un advenimiento metafísico, como la culminación del nihilismo. Bajo esta óptica los medios de comunicación de masas no se presentan como un fenómeno histórico y social, evaluable en sus aspectos positivos y/o negativos, sino como el cumplimiento de un destino, una mutación antropológica que transforma al hombre en una especie de criatura plural, semejante a las imaginadas por la ciencia ficción, que con tanta frecuencia narra la fusión de individuos distintos en una única forma protoplasmática o la concreción de varias personas en un único ser. Según la teoría de la sociedad como espectáculo, los *mass-media* integran en su mecanismo la realidad entera y se convierten en esa misma realidad, ya indistinguible de su representación. [Para todo este apartado consultar Claudio Magris, *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, EUNSA, Navarra, 2012, pp. 458-459]

precio que exigen la constitución y conservación de la identidad propia, la custodia de experiencias y valores considerados únicos e irrepetibles".<sup>323</sup>

Ya es fácil entonces comprender por qué en esta pseudodialéctica es posible "fundar" una nueva totalidad. Al analizarla observamos que asistimos a una nueva totalidad concluida porque detrás de ella no existe nada, todo es un simulacro apoyado sobre la nada a la que se remite:

Viene glorificato il simulacro, apparenza che non riveste alcuna verità e rimanda soltanto al proprio vuoto, e si tende a vedere l'intera realtà come un simulacro, rallegrandosi di tale scoperta. Il riso col quale Flaubert o Musil avevano accompagnato la loro rappresentazione del reale fondato sul nulla perde ogni ironica ambivalenza, quella sarcastica nostalgia che evoca nel nulla il significato assente e che permetteva di cogliere l'ambiguità della vita; quel riso sfingico e dissimulato, che era anche di Zeno, diviene un'allegria smagliante e pacchiana da carosello pubblicitario, la giuliva persuasione di vivere nel migliore dei mondi possibili, in un paradiso innocente e al riparo del male e dalla sopraffazione, subita e esercitata.<sup>324</sup>

Por tanto es fácil para el héroe de esta épica engañarse con la idea de que habita en un mundo indiferenciado, ajeno a cualquier tipo de fractura. Siente que realmente su vida tiene demora en este tipo de universo al que su elusión por el conflicto del sentido vital le permite tener acceso. Esa lucha cotidiana a la que Magris de continuo alude en cada uno de sus libros, que consiste en la lucha que realiza el individuo por tenerse a sí mismo todos los días y a cada instante, en esta nueva épica de la inocencia ya no existe. El héroe de la Nueva Épica de la Inocencia cede, finalmente, a la imposibilidad de su propia soberanía:

L'individuo perde il suo rapporto veramente dialettico con la realtà, che costituisce la sua identità in un proceso incessante e conflittuale di perdita e recupero di se stesso, per abbandonarsi totalmente e passivamente alla realtà che lo circonda, come se essa fosse già data e compiuta ed egli non concorresse a formarla; egli vi si abbandona come ad un grembo indifferenziato e sovrano che lo ingloba, lo esautorata e lo libera dalla responsabilità della pur minima libertà, facendolo sentire innocente.<sup>325</sup>

---

<sup>323</sup> *Ibid.*, pp. 369-370.

<sup>324</sup> *Ibid.*, p. 370. [" Se glorifica el simulacro, la apariencia que no reviste verdad alguna y remite solamente al vacío, y se tiende a considerar la realidad entera como un simulacro, gozándose en ese descubrimiento. La sonrisa con que Flaubert o Musil habían acompañado su representación de lo real basado en la nada, pierde toda su ambivalencia irónica, la nostalgia sarcástica que evocaba en la nada el significado ausente y permitía captar la ambigüedad de la vida; esa disimulada sonrisa de esfinge, que era también la de Zeno, se convierte en una alegría burda y chillona de una cabalgata publicitaria, la regocijada convicción de estar viviendo en el mejor de los mundos posibles, en un paraíso inocente y protegido del mal y de la opresión, padecida o ejercida". *Ibid.* p. 455]

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 370. ["[...] el individuo pierde su vínculo auténticamente dialéctico con la realidad, que constituye su identidad en un proceso incesante y conflictivo de pérdida y recuperación de sí mismo, para abandonarse total y pasivamente a la realidad que lo rodea, como si ésta viniera ya dada y concluida y él no contribuyera a formarla; se abandona a ella como a un regazo indiferenciado y soberano que lo engloba, lo desautoriza y le libra de la responsabilidad de la más mínima libertad, haciendo que se sienta inocente". *Ibid.*, p. 456]

Esta Nueva Épica de la Inocencia entonces se convierte en aquello que ya Musil advertía al momento de traducir en su obra aquellas pulsiones centrífugas que amenazaban con liquidar el terreno psíquico de los hombres y que denominaba "delirio de muchos", que consiste en la más pura cristalización, como escribe Magris, de un conflicto no resuelto, convertido en una provisión permanente, pero que se vive y se presenta como si ya hubiera sido superado.<sup>326</sup>

Es cierto, y Magris siempre lo señala pues jamás cede a los fáciles convencionalismos ni a ningún tipo de niquilismo, que es imposible que el individuo contemporáneo se perciba a sí mismo como un busto antiguo, pero tampoco debe aceptar que su personalidad se ciñe a las fuerzas centrífugas que lo aniquilan a cada instante. Su identidad, en todo caso, puede ser comprendida más bien como un eterno proceso, jamás cumplido pero tampoco abandonado, de darse a sí mismo unificación, forma y significado.<sup>327</sup>

Los grandes libros contemporáneos, aquellos que hacen frente al problema de nuestros tiempos, dan cuenta de cómo el individuo puede construir una vida verdaderamente suya sin tener que ceder a falsas arcadias. En estos nos encontramos con los "héroes" irónicos que no se someten a la prosa del mundo, sino que buscan, de manera muy particular, revivir la poesía del corazón a través de una vida más modesta, más anónima, pero no por ello exenta de la dignidad de aquel que se reconstruye a pesar de las afrentas vitales. Verdaderos héroes contemporáneos son esos "héroes del no", como Barteby de Melville, el caminante de los paseos de Robert Walser, o aquel héroe borracho para el que la vida posee un verdadero significado, presente en la última obra de Joseph Roth.<sup>328</sup> Este tipo de héroe, a los ojos de Magris, dialoga más de cerca con la epopeya tradicional, pues se asemeja un poco a Odiseo, quien "intenta no ser nadie, a fin de salvar de las garras del poder algo propio, una vida que le pertenezca: poco llamativa, oculta, marginal, pero suya":<sup>329</sup>

Questi nomadi irregolari assomigliano al *flâneur* di Baudelaire, che s'aggirava per la metropoli consapevole d'essere solo una lieve cresta d'inda nel mare moderno, ma risoluto a difendere dall'uniformità quel minimo di peculiarità individuale, che egli sentiva irriducibilmente suo. Il *flâneur* s'abbandona al fluire della strada, che lo trascina come lo scorrere del mare, ma egli si affida a quella fuga per sottrarsi all'appiattimento e alla fungibilità, al meccanismo dello scambio.<sup>330</sup>

---

<sup>326</sup> Cfr. *Ibid.* p. 377.

<sup>327</sup> Cfr. *Ibid.* pp. 383-384.

<sup>328</sup> Cfr. *Ibid.* p. 384.

<sup>329</sup> Cfr. *Ibid.* p. 385.

<sup>330</sup> Cfr. *Ibid.* p. 384. ["Estos nómadas irregulares se parecen al *flâneur* de Baudelaire, que merodeaba por la metrópoli a sabiendas de no ser sino una leve cresta de ola en el mar de lo moderno, pero resuelto a defender de la uniformidad ese mínimo de peculiaridad individual que experimentaba como irreductiblemente propio. El *flâneur* se abandona al fluir

Saber que no podemos salvar el mundo nos hace más fieles que eludir el conflicto, señala Claudio Magris.<sup>331</sup> "Es en las fisuras del mundo, en los intersticios del tiempo organizado socialmente, y en las mallas que se rompen de improviso en la red de la sociedad del espectáculo donde –como en la Carta de Lord Chandos de Hofmannsthal– adviene la epifanía de un sentido luminoso, la aparición de algo único y ajeno a toda fungibilidad".<sup>332</sup> No es en la clausura del mundo, ni en la elusión del conflicto del sentido, que la vida verdadera trasluzca, sino en la aventura cotidiana por tratar, al menos, de responder esa pregunta ya formulada inicialmente por Grondin:

Anche fuori dal paradiso la vita può essere bella e godibile, offrire felicità e piacere, riso e avventura. Ma la molteplicità delle cose è degna di essere amata, desiderata e goduta se ognuna di esse è insostituibile; se si guarda la vita, comE dice Alce Nero, il vecchio guerriero Sioux, nella sua splendida autobiografia, "dall'alto di un colle", da una prospettiva che la ordina e la valuta, che permette di scorgerla come in un poema epico, nella sua totalità e nelle individualità che la compongono. È questo sguardo che permette ad Alce Nero di amare la vita, non solo quella umana, ma anche quella degli animali e di "tutte le cose verdi". Alce Nero non sapeva che il centro del mondo può essere ovunque, ch'esso non si identifica con alcun valore preconstituito una volta per tutte, ma sapeva pure che ogni momento significativo presuppone la ricerca di un centro.<sup>333</sup>

Aunque también es cierto que, como Claudio Magris señala, percibir la vida desde esta perspectiva se torna una labor verdaderamente complicada en nuestros tiempos. Al final del día, pensaría el autor de Trieste, hacer que la vida tenga o no un sentido radica realmente en saber hacer brotar cotidianamente, a través de los actos más sencillos, aquella *poesía del corazón*. Los tiempos son convulsos, pero el desencanto de éstos no debe, por ello mismo, sofocar la esperanza de una vida más verdadera.<sup>334</sup> Y en todo caso, como menciona Claudio Magris, si la grandeza épica pasada nos

---

de la calle, que lo lleva consigo como haría la corriente del mar, pero se entrega a esa fuga para escapar del achatamiento y la fungibilidad, del mecanismo de intercambio". *Ibid.* p. 473]

<sup>331</sup> Cfr. *Ibid.* p. 387.

<sup>332</sup> Cfr. *Ibid.* pp. 385-386.

<sup>333</sup> Cfr. *Ibid.* p. 386. ["La vida puede ser también bella y gozosa fuera del Paraíso, ofrecer felicidad y placer, risa y aventura. Pero la multiplicidad de las cosas merece ser amada, deseada y gozada si cada una de ellas es insustituible; si, como dice Alce Negro, el viejo guerrero Sioux, en su espléndida autobiografía, se mira la vida "desde lo alto de un cerro", desde una perspectiva que la ordena y la valora, que permite divisarla como en un poema épico, en su totalidad y en las individualidades que la componen. Es esta mirada la que permite a Alce Negro amar la vida, no sólo la humana sino también la de los animales y de todas "las cosas verdes". Alce Negro no sabía que el centro del mundo puede estar en todas partes, que no se identifica con ningún valor preconstituido de una vez por todas, y que cada momento significativo presuppone la búsqueda de un centro". *Ibid.* p. 475.]

<sup>334</sup> Cfr. Claudio Magris, "Que el desencanto no sofoque la esperanza. Conversación con Claudio Magris" en *El tallo entre las piedras*, selección y traducción de María Teresa Meneses, Cal y arena, México, 2007, pp. 11-24.

hace falta, uno siempre puede –emulando a esos héroes anónimos de las periferias– contentarse con revolotear entre los residuos de historia y las mesas de algún café.<sup>335</sup>

---

<sup>335</sup> Cfr. Claudio Magris, "La nuova innocenza" en *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, p. 386.





... della comunità sorba: tutto con un  
... nome del carbone è dis  
... liberata da ogni stereot  
... un anti-mon  
... della comunità sorba: tutto con un  
... nome del carbone è dis  
... liberata da ogni stereot  
... un anti-mon





### 3. Análisis de *Microcosmi* de Claudio Magris como posibilidad dialógica con el gran estilo de la épica

#### 3.1 *Microcosmi* como posibilidad dialógica con la épica a través de la nostalgia irónica

"Si falta la grandeza podemos contentarnos con andar entre los detritos de historia en las mesas de algún café"

Intentar agotar la plenitud contenida en el instante; intentar también, pese al ineludible fracaso, fijarlo en la página para salvarlo así de la disgregación. Si buscáramos describir, en esa síntesis épica tan cara a Claudio Magris, la manera en que se articula *Microcosmi* sería sin duda de esta forma.

La escritura de *Microcosmi* se remonta al verano de 1991. En este año, *Il corriere della sera*, periódico para el que Magris escribe de manera habitual desde hace más de treinta años, les pidió a varios de los autores colaboradores que realizaran algunos artículos en torno al tema del viaje. Claudio Magris comenta que, por aquel entonces, decidió escribir un artículo a propósito de Grado. Sin embargo, a Magris no le interesaba abordar Grado desde la perspectiva histórica, sino que quería hablar de la zona de Grado menos apreciada, es decir, enfocarse en sus lagunas: "me salieron dos modestas páginas que son el núcleo del libro: una masa de agua quieta, estancada".<sup>336</sup> Eventualmente, el escritor triestino comenta que, todavía en relación con la petición que les había hecho el diario, se enfocó en escribir un pequeño artículo en el que hablaba del Monte Nevoso, sitio que, como el lector recuerda, también forma parte de su novela.

Sin embargo, no fue sino hasta que la esposa del autor –la también escritora Marisa Madieri<sup>337</sup> le propusiera escribir un libro más enfocado en el tema de la memoria, que el eje principal de *Microcosmi* adquirió pleno sentido: "[...]creo que fue Marisa, quien siempre conseguía perfilar las ideas antes que yo, la que me impulsó a emprender una suerte de libro sobre el continente sumergido: la memoria".<sup>338</sup> Así, la motivación ulterior de las páginas de *Microcosmi* estaba dada y Magris comenzó la articulación oficial de este proyecto, mismo que terminaría siendo reconocido, en 1997, con el prestigioso premio *Strega*.

---

<sup>336</sup> Cfr. Blas Matamoro, "Entrevista con Claudio Magris", en [www.thecult.es/entrevistas/entrevista-con-claudio-magris.html](http://www.thecult.es/entrevistas/entrevista-con-claudio-magris.html). (Consultado: 20/08/2017)

<sup>337</sup> Marisa Madieri fue una escritora nacida en Fiume (ciudad que en la Segunda Guerra Mundial terminaría por anexarse a Yugoslavia). Escribió un par de obras representativas del éxodo istriano-dálmata, tituladas *Verde Agua* (1987) y *El claro del bosque* (1992). Falleció, a causa del cáncer, durante la escritura de la novela *Microcosmi*, en 1996.

<sup>338</sup> Cfr. *Ibidem*.

Ya la crítica ha destacado la particular estructura de esta obra, que serpentea entre la habitual forma novelística, pero también se inclina hacia el terreno del ensayo. *Microcosmi* es, sin lugar a dudas, una de las obras narrativas en las que se advierte más claramente esa característica ya típicamente magrisiana: la de la digresión que, en favor del ensayo, afecta la estructura novelística y se pierde placenteramente en ese otro terreno genérico y, habitualmente también, en otros terrenos temáticos.<sup>339</sup>

En gran medida, y no en vano, el crítico literario Alfonso Berardinelli ha encontrado que es gracias a las digresiones que conforman la obra de Magris que éste último puede plasmar su maestría en el terreno del ensayo. Cuando Berardinelli escribe su propio ensayo acerca de *Microcosmi* y la poética de Magris, encuentra que el autor de Trieste es un especialista en el arte de los paseos, en el arte del viaje cotidiano. El crítico literario se detiene en este aparente detalle menor, pues advierte en él una de las características típicas de cualquier gran ensayista: ¿no acaso, se cuestiona implícitamente Berardinelli, el ensayo es justamente una forma de pasear y demorarse en otros sitios habitualmente olvidados por cualquier otro género narrativo? El ensayo, continúa Berardinelli, es el género en que Magris mejor se desenvuelve, quizás porque esa mirada discontinua, que no pretende nunca ser totalizadora, es la que le permite al autor de *Danubio* apreciar la vida desde otras perspectivas más ricas y más complejas. De ahí que Alfonso Berardinelli relacione los paseos del triestino con la manera en que también éste escribe. Caminata y digresión se espejean recíprocamente:

Perché Magris, come si vede soprattutto in *Microcosmi* (Garzanti 1997), non perde la sua concentrazione intellettuale quando si muove, anzi. Come ogni vero viaggiatore, vagabondo e indagatore di luoghi, per concentrarsi meglio ha bisogno di uscire all' aperto, di andare, di muoversi. Sente la stasi nel movimento. O viceversa deve starsene fermo dove intorno a lui tutto si muove, la vita caldamente continua a seguire il proprio corso, mentre lui sta seduto a scrivere. Sente il movimento nella stasi. E difatti non c'è cosa inanimata che sotto lo sguardo di Magris non si animi e prenda a muoversi, che non si metta a raccontargli la propria storia.<sup>340</sup>

---

<sup>339</sup> A propósito de la estructura de esta novela, el autor menciona: "[...]la estructura estaba dada: un viaje que fuera, al tiempo, un ensayo autobiográfico [...] en cuanto al procedimiento consiste en una reescritura doble o triple [...] cuando el libro está terminado observo su progresión y lo vuelvo a escribir teniendo en cuenta esta parábola de conjunto que se fue construyendo". Cfr. *Ibidem*.

<sup>340</sup> Cfr. Alfonso Berardinelli, "Claudio Magris, *Microcosmi*" en *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venecia, 2002, pp. 222-225. ["Porque Magris, como se aprecia sobre todo en *Microcosmos* (Anagrama, 1999), no pierde su concentración intelectual cuando se mueve, al contrario. Como todo verdadero viajero, vagabundo e indagador de lugares, para concentrarse mejor tiene la necesidad de ir al exterior, de caminar, de moverse. Siente el sosiego en el movimiento; o viceversa, debe quedarse quieto en donde todo a su alrededor se mueve, la vida cálidamente continúa siguiendo su propio curso, mientras él está sentado escribiendo. Siente el

Así mismo esta novela ha sido comparada –como suele suceder con las obras nacidas después de aquello que los críticos denominan como "obras maestras"– con la novela más afamada de Claudio Magris: *Danubio*. Y a pesar de que en algunos casos específicos las comparativas terminan por afectar a las obras "menores", en el caso de *Microcosmi* sucede todo lo contrario. Es curioso notar que esta comparación –que abarca desde el terreno estructural, pasando por el estilístico y llega hasta el plano de lo temático– en realidad termina por "favorecer" la obra en cuestión, porque ha hecho que la crítica y los lectores volteen hacia estas inevitables similitudes y traten de hallar qué hay debajo de ellas. Los lectores asiduos del autor de *Otro mar* saben que siempre existe una motivación recóndita en cada una de las obras del triestino y saben también que una obra alude a otra aun en detalles mínimos. Ese vasto universo que Magris ha construido en sus obras aparece y desaparece a cada instante en cada uno de sus libros. Las obras del italiano se nutren entre cada una de ellas y forman, totalitariamente, un coro común. A propósito de esto, en alguna que otra entrevista, los críticos le han cuestionado frontalmente a Magris acerca de estas similitudes entre sus dos novelas. El escritor, si bien ha reconocido el parecido entre *Danubio* y *Microcosmi* ha instado también a que se aprecien las diferencias irreconciliables entre ambas obras, pues en estas diferencias existe un mensaje más profundo:

[...] *Danubio* es un viaje lineal, un recorrido con principio y fin, *Microcosmi* es un continuo retorno. Es como si la escritura diera vueltas dentro de una burbuja de tiempo. Hay, desde luego, un trayecto: el protagonista sale del Café San Marcos, atraviesa el Jardín Público, llega a la iglesia y muere. Pero no hay designio de llegar a ninguna parte ni de acabar el viaje. Éste termina contra su voluntad, por un hecho externo. El tiempo del viaje resulta así mucho más persuasivo [...] El "yo" de *Microcosmi* está más individualizado y, a la vez, por esa misma razón, más disperso: es un niño, alguien que juega en la arena y mira a su alrededor, tratando de entender los sentimientos que le despiertan las gentes y las cosas, pero es y no es, como pasa en los mitos, de modo que el niño alcanza la dimensión mitológica. Está jugando en una zona fronteriza: entre el agua y la tierra, entre una nación y otra, entre la vida y la muerte, entre la ciudad y el campo [...] las historias son pequeñas y de carácter sentimental. En ellas todo se repite. Lo único que no se repite es la muerte, ese hecho fractal acaba con la historia de las historias. Un hecho mínimo también, pero definitivo, y que tiene lugar en un espacio sagrado y cerrado, la iglesia.<sup>341</sup>

Si Magris hace hincapié en que se aprecien las diferencias que, paradójicamente, unen estas novelas es porque en estas disimilitudes se esconde uno de sus mayores intereses: volver a sus más

---

movimiento en el sosiego; y de hecho, no hay una sola cosa inerte que bajo la mirada de Magris no cobre vida y que comience a moverse; no hay cosa que no se ponga a contarle su propia historia". La traducción es mía]

<sup>341</sup> Cfr. Blas Matamoro, *Ibidem*.

íntimas obsesiones temáticas con la finalidad de que éstas encaminen al lector hacia el sitio que realmente le ha interesado destacar desde siempre en su obra. Debajo de las particulares diferencias que existen entre *Danubio* y *Microcosmi* se esconde una propuesta, inclusive ética, para poder mirar el mundo. Cuando han cuestionado al autor acerca de sus "obsesiones", o bien, a propósito de los "hilos narrativos" presentes en sus obras, éste ha destacado su profundo interés por lo "mínimo", por los "sitios y experiencias menores":

[...] Me han interesado muchas cosas. En mis narraciones, sobre todo, la pequeña historia, el pequeño personaje que no es el protagonista de la gran historia, pero en el que se encarnan los grandes motivos de la historia colectiva en general, donde se aprecia de forma clara el peso del destino, la manera en que buscamos el amor, la vida. Yo he pretendido buscar a esas personas que resultan ser como flores olvidadas, porque uno sólo escribe apuntes contra el olvido, tentativas de construir pequeñas arcas de Noé para salvar en lo posible algo que se perderá irremediamente. Y este esfuerzo es un empeño de amor: toda narración nace de un sentimiento de fascinación y dolor por tantas cosas insostenibles en la vida, pero sobre todo nace de un sentimiento de amor.<sup>342</sup>

Así entonces, en este "viaje menor" –en contraposición a aquel "viaje mayor" que es *Danubio*– cristaliza el motivo más profundo del libro, aquél que se liga íntimamente con el tema de la memoria. En esa búsqueda, a la que Claudio Magris ha paragonado con la construcción de una nueva arca de Noé, se esconde uno de sus máximos tentativos a la hora de escribir. Cuando el lector indaga en este motivo recurrente se da cuenta de que el tema de la memoria, y por ende el del olvido, forma parte significativa de todo el entramado narrativo magrisiano. Al momento en que Magris boga en esta obsesión en torno a la memoria, termina uniéndose, irremediamente, con otro de sus temas más entrañables: el de la importancia que tiene el espacio en sus obras y la manera en que éste y "hombre se asemejan para dialogar".<sup>343</sup> La búsqueda incansable de Magris por volver a estos sitios consiste en reinterpretarlos desde esa otra perspectiva que ofrece la mirada que sabe percatarse de lo "mínimo", ésa que corresponde al ángulo de visión presente en *Microcosmi*. De esta manera, a lo largo de esta peculiar novela –en la que la ficción y la autobiografía se encuentran para eventualmente, con ironía, distanciarse–<sup>344</sup> la memoria remite a

---

<sup>342</sup>Cfr. Ana Ruíz, "Sólo escribo apuntes contra el olvido. Entrevista con Claudio Magris" en [www.milenio.com/.../apuntes\\_contra\\_el\\_olvido-escritor-Claudio\\_Magris-milenio\\_lab...](http://www.milenio.com/.../apuntes_contra_el_olvido-escritor-Claudio_Magris-milenio_lab...) (Consultado: 20/08/2017)

<sup>343</sup>Cfr. Catalina Montaña Maya, "Espacio y tiempo, memoria e imagen" en [www.bdigital.unal.edu.co/11737/1/1128267814.2014.pdf](http://www.bdigital.unal.edu.co/11737/1/1128267814.2014.pdf). (Consultado: 20/08/2017)

<sup>344</sup> Me refiero a autobiográfica desde la perspectiva que el propio Magris defiende, es decir, en la medida que esta alusión a la vida real del autor no solamente se centralice en él, sino que también trascienda ese plano y logre inscribirse en lo objetivo y común al género humano. Un autobiografismo, si cabe, más "escorzado", típicamente magrisiano en el que conforme el autor remite a su vida privada, va así mismo desdibujándola a partir de la ironía y del

los recuerdos para en el acto creativo reinventarlos, pues "toda memoria tiene que reimaginarse", como quería Bachelard [de esta forma] el espacio habitado trasciende transformándose en una nueva imagen, en un nuevo mundo":<sup>345</sup>

[...] en *Microcosmi* los espacios son inevitables y no se pueden eludir porque pertenecen a la vida cotidiana [...] los lugares son los lugares de tu vida, no puedes cambiarlos como un turista que elige sus recorridos y los altera, si llega el caso. Los lugares de tu vida son, además, los colores de tu vida, tus tonalidades personales, en tanto en los viajes al "exterior", los colores y las tonalidades son los propios de los demás. Es un vagabundaje pero cotidiano, en el cual encuentras siempre el mundo [...] el gran mundo, el macrocosmos, es el *Danubio*, el otro, justamente, es el microcosmos. Son dos dimensiones del mismo mundo pero dos vivencias muy distintas.<sup>346</sup>

Estas particularidades narrativas y estilísticas son algunas de las claves que nos permiten apreciar ese curioso "clima" que predomina a lo largo de toda la novela. El lector advierte al adentrarse en *Microcosmi* que la novela deambula por diversos territorios íntimos, por parajes cotidianos que, a medida que el narrador los va recorriendo, nos acercan a una dimensión más íntima del espacio. Ésa es una de las características más evidentes de esta novela. La sensación que permea a lo largo de cada una de sus páginas de hallarnos en sitios que aluden a experiencias particularmente más íntimas de habitar el mundo. No es curioso que así el lector lo aprecie, pues el mismo Magris ha mencionado, también en las entrevistas que le han realizado a propósito de esta novela, que lo que le interesaba narrar en esta obra era la vida interior de los sitios, y sobre todo, de los personajes que aparecen y desaparecen en todo el libro. Claudio Magris buscaba enfocarse más en la humildad de las experiencias y de los territorios que conforman la vida: "*Microcosmi* es un libro mucho más carnal que otros míos, mucho más humilde. Carnal, también bíblicamente (en hebreo carnal remite a cuerpo)".<sup>347</sup>

Sin embargo –como suele suceder con todo lo que tiene que ver con su obra– Claudio Magris, al momento de hablar de estas "experiencias y sitios menores" busca efectuar un ejercicio

---

humor y termine por confundir al lector con los límites de lo verdadero. Este "autobiografismo", ya Alfonso Berardinelli lo percibía, le permite a Magris construir "su propio mito autobiográfico".

<sup>345</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>346</sup> Cfr. Blas Matamoro, *Ibidem*.

<sup>347</sup> Claudio Magris menciona esto a propósito del cuestionamiento que el entrevistador le hace acerca de si existe un elemento que una cada uno de los relatos que conforman *Microcosmi*. Magris menciona que sí existe dicho elemento y que es el agua. Magris menciona que el tipo de agua que le interesa destacar en esta obra es un agua más "humilde", más modesta, si cabe, que no tiene ya relación con el otro tipo de agua de la que ya hablado en otros libros (ésa que es más cercana a la que aparece en *Danubio* u *Otro mar*). Para Magris, el hecho de que en esta obra acuda a este tipo de agua -el marasmo, el charco, el lago de un jardín público pequeño- ayuda a crear ese efecto intimista presente en toda la novela. Para esto: Cfr. Blas Matamoro, *Ibidem*.

más complejo de lo que en apariencia pudiera parecer. Así como acude a la búsqueda de esos espacios a través de un ángulo de visión distinto, con la finalidad de aproximarse a estos desde una perspectiva más humilde y cercana a la manera en que concebimos estos desde nuestra vida diaria y cotidiana; de esta misma manera el escritor se volcará, desde esta misma perspectiva, hacia la búsqueda de personajes y de experiencias vitales más verdaderas con la finalidad de resignificarlos. Ya se ha mencionado que, por lo que concierne al espacio, todo recuerdo en torno a este tema termina por reimaginarse con la finalidad de lograr articular una nueva concepción del mundo. Y otra cosa muy distinta no sucede con lo que se refiere al tema de los personajes, circunstancias, anécdotas y maneras de abordar la Historia. El ejercicio que Magris realiza con el tema del espacio es similar al que efectúa con la manera en que el narrador percibe la vida objetiva en *Microcosmi*. Su ángulo de visión pretende reconstruir toda la realidad por completo en favor de algo mayor: "lo que me interesa realmente es la épica, lo objetivo, por más lirismo y estados subjetivos que entren en juego".<sup>348</sup> Así, esta novela se convierte en el máximo esfuerzo de Claudio Magris por dialogar, de una manera muy particular, con el gran estilo de la antigua tradición épica.

Una vez planteados los elementos básicos acerca de la manera en que *Microcosmi* se articula, comencemos entonces a desentrañar las claves por las cuales esta obra bien puede concebirse como una propuesta dialógica con el gran estilo épico.

Ya en la primera parte de este ensayo literario –sección que corresponde a todo lo que tiene relación con el tema teórico-crítico de la épica– habíamos mencionado algunas de las características más esenciales en torno a este tema. En aquella primera sección me he referido a la manera en que tanto Georg Lukács, Mijaíl Bajtín y Claudio Magris conciben épica. Partiendo desde el análisis de las formas de Lukács he nutrido su lectura con la base teórica que, posteriormente, Bajtín ofrecería. Eventualmente se analiza la manera en que Magris lee ambas nociones y toma lo que considera fértil de cada una de éstas en nuestra propia época, a la vez que va articulando su propia visión de gran estilo. Es importante recordar que aunque Magris se liga a la tradición teórica de las formas que plantea Lukács (y que se encuentra unida a la visión que Hegel había planteado en cuanto a la diferenciación genérica) supera aquella lectura al momento de reconstruirla, con los matices y distanciamientos necesarios, críticamente en nuestra propia época. Posteriormente, ya casi al final de aquella primera sección, abordamos la peculiar conclusión a la que Magris llega y que se liga íntimamente con el pensamiento de Robert Musil al

---

<sup>348</sup> Cfr. *Ibidem*.

momento de plantear, casi como consecuencia ineludible de la Modernidad, una nueva épica. A ésta Claudio Magris la denomina Nueva Épica de la Inocencia.

Enfocarnos en el estudio de la épica, centrándonos particularmente en lo que a ésta respecta desde la Modernidad<sup>349</sup>, nos permite "jugar por partida doble": indagar en la épica nos ofrece la posibilidad de estudiar las maneras en que la realidad objetiva era advertida en determinada época y así mismo nos ofrece la posibilidad de comprender cómo esta realidad objetiva se transforma en el terreno del arte, en este caso específico, del arte literario. La épica, como ya vimos desde sus orígenes, se ha relacionado siempre con una mimesis de la realidad que la circunda. Ha sido desde siempre un poema que alude –ya sea por la cercanía como por la añoranza– a la objetividad en que se inscribe. Si los poemas homéricos podían cantar la organicidad vital de aquella Grecia era porque justamente la vida era concebida desde ese ángulo de visión carente de cualquier tipo de escisión originaria. Y así mismo, estudiar la manera en que en la Modernidad se disgregan las bases que sustentaban aquel grande estilo épico, nos permite comprender de qué forma, entonces, la realidad objetiva se quebranta y, por ende, da como resultado una novedosa traducción en el arte literario, ya basada en la ruptura de cualquier jerarquía de lo real y enfocada, sobre todo, en la "anarquía de los átomos" a la que apelaba Nietzsche. Partiendo desde esta perspectiva, entonces, no es errado formular la idea de que en realidad, en cada estudio genérico de este tipo, lo que a los críticos les interesa encontrar es la actualidad de un género y la actualidad de determinada perspectiva para mirar la vida. Ya Mijaíl Bajtín mencionaba en su afamado estudio sobre las características intrínsecas de la epopeya y de la novela, que el proceso de formación y de "contaminación genérica"<sup>350</sup> no podía entenderse como conclusivo. Esta misma idea, como vimos con Magris y su noción genérica, todavía sigue vigente en nuestro tiempo.

El hecho de que Magris estudie con afán el tema de la épica tiene correlación con la perspectiva que ya hemos definido: advertir la actualidad que esta forma genérica tiene y también comprender la manera en que, en nuestro tiempo, concebimos la realidad en que estamos inscritos.

---

<sup>349</sup> Ya en el "Preámbulo" de este ensayo he mencionado las motivaciones por las cuales parto desde la visión de Lukács y no desde el estudio genérico que efectúa Aristóteles u Horacio.

<sup>350</sup> Bajtín alude a un proceso de contaminación de géneros en el sentido de que la novela "imita", desde sus propios recursos, el papel que desempeñaba la epopeya en la época clásica. Esta perspectiva, ya es sabido, es totalmente de índole hegeliana. Claudio Magris sigue esta misma línea en el sentido de que coloca en el mismo nivel novela y epopeya; pero, se aleja tanto de Hegel como de Lukács y Bajtín al momento de defender la idea de que una nueva novela (verdaderamente epopéyica) no nacería de la "prosa de mundo" (como ya Lukács insinuaría) pues esta denominada prosa del mundo está absolutamente identificada con el mecanismo social basado en la impersonalidad y, por tanto, en la falta de significación de los particulares. Para Magris, una novela cercana, realmente, a la antigua epopeya debería nacer de otro sitio, posiblemente de una resignificación de algunos términos mítico-religiosos.

El tema del gran estilo épico en la obra de Claudio Magris, siempre va más allá de una simple categorización genérica. Para Magris, así como para el primer Lukács de *El alma y las formas*, la épica siempre se remite a una cuestión más profunda, vinculada desde siempre con una determinada manera de estar en el mundo. La épica, ya desde Grecia y aún en la Modernidad, ha dado cuenta de una posición para comprender la existencia, en la que el sentido vital adquiere primacía. Así pues, que determinada época histórica pueda, o no, concebirse bajo el precepto de lo que es épico, se relaciona directamente con el hecho de que ésta esté impresa –o bien, que carezca– de la idea de sentido unitario. Es por ello que Claudio Magris convierte en una de sus máximas obsesiones este tema, pues éste le permite no sólo conocer las características intrínsecas a determinado género –en este caso, se comprende, enfocado sobre todo en la novela– sino que le ofrece también la posibilidad de ver con mayor claridad los principios que determinan, y en ocasiones condicionan, cierto momento histórico. La épica se convierte para este autor en el lente ideal desde el cual poder observar la Historia.

Ahora bien, para poder analizar cuánto de épico, o no, tiene una sociedad en determinado contexto, Claudio Magris retoma algunas de las características que considera fundamentales para comprender esta forma genérica. Ya analizamos anteriormente cómo a partir de la disgregación que permea como clima cultural de la Modernidad, Magris extrae algunas de las causas y de los efectos de ésta y estudia con detenimiento cómo afectan el gran estilo. Estudiamos cómo toma Austria del declive del Imperio como una muestra de laboratorio idónea para analizar cómo se quebranta la épica. Analizamos a algunos de los autores en los que, según la visión de Magris, se puede observar a detalle la problemática de no poder concebir bajo los antiguos preceptos épicos a los relatos modernos. Hugo von Hofmannsthal, Joseph Roth y Musil fueron las figuras emblemáticas en las que trasluce dicha problemática, misma a la que Magris considera el conflicto de nuestro propio tiempo. De tal forma que, de manera sintética, nos es lícito ya mencionar en este momento –basándonos en todo lo anteriormente expuesto– que el problema de la épica en nuestro tiempo se relaciona con aquello que ya Grondin denunciaba: la falta de un sentido vital afecta, inevitablemente, cualquier tipo de concepción épica de la existencia.

De la misma manera en que Magris selecciona algunos elementos precisos de la Modernidad con la finalidad de estudiar en estos cuánto de épico poseen todavía, así también los teóricos con que se inicia este análisis lo efectuaron. Recordemos que el estudio de Lukács se enfoca más en las estructuras presentes en determinados géneros, mientras que el análisis de Bajtín apela más a

cuestiones ligadas con la narratología. La selección de estos tres ejes sobre los que se fundamenta este ensayo –Lukács, Bajtín y Magris, respectivamente– no fue arbitraria. Me interesó enfocarme en estos porque en sus teorías y crítica se puede apreciar, de manera muy similar, un estudio que comparte en dos principios: partiendo desde cuestiones más generales acerca de las características en que la épica se inscribe, ahondan eventualmente en algunos elementos más detallados y exclusivos a este género. Los tres autores van de lo externo a lo interior. Los tres comienzan analizando el contexto en que la visión épica se inscribe y después, con suma determinación, se especializan en estudiar cómo este contexto afecta cuestiones formales. Por ejemplo: Lukács comienza especulando sobre aquel tipo de metafísica en la que Grecia se cimentaba, para después advertir en determinados elementos genéricos cómo se daba paso del terreno de la epopeya al de la novela. El suyo, el lector lo recuerda, era un ejercicio de la ausencia; luego, Mijaíl Bajtín parte desde un contexto histórico y eventualmente se concentra en los elementos interiores de la novela. Su análisis se basaba en colocar ambas formas genéricas al mismo nivel, pero adentrarse con énfasis en el terreno de la novela; y, finalmente, Claudio Magris desglosa toda una crítica hacia la Modernidad –tomando a Nietzsche como punto de partida– para posteriormente analizar en el ámbito literario –también en lo que concierne al terreno de la novela– cómo este clima afecta las cuestiones estéticas y estilísticas de dichas obras. En su estudio trasluce la búsqueda del sentido que le falta a la vida y que, para él, funge como una de las características inherentes a todo tipo de épica.

Dentro de las características típicas del relato épico nos encontramos con aquello que ya Bajtín había subrayado en su estudio genérico, es decir, nos hallamos frente al carácter profético que trasluce en este tipo de género elevado. El crítico ruso mencionaba que de una u otra manera la totalidad de la epopeya estaba trazada desde el inicio. Éste se ligaba a la profecía en la medida en que desde el comienzo el poema épico cantaba, a grandes rasgos, los sucesos que tendrían lugar a lo largo de todo el relato: "En los primeros versos del poema épico se refiere el tema del poema [...] el inicio, entonces, hace las veces de una especie de profecía que prevé y anticipa los eventos a ocurrir en el futuro narrativo":<sup>351</sup>

El trasfondo tanto de *La Ilíada* como de *La Odisea* es el décimo año y el final de la guerra de Troya. *La Odisea* versa sobre el viaje de regreso de Odiseo y sus tropas. La unidad de la

---

<sup>351</sup> Yannick Eduardo, Bautista González, *El fin de la parábola: notas hacia una poética de la novela épica. Una aproximación a Gravity's Rainbow a partir de la teoría de géneros*, Directora: Luz Aurora Pimentel Anduiza, Tesis de licenciatura inédita, UNAM, Colegio de Letras Inglesas, 2014, p. 16.

acción se da desde este primer asomo al pasado épico donde se relatan varios de los eventos que se narrarán más adelante, como el sacrificio de las reses de Helios por la tripulación de Odiseo del Canto XII o el enfrentamiento de Odiseo con Polifemo al que indirectamente se hace referencia. De manera similar, en *La Ilíada*, el inicio, de hecho el primer verso, anuncia la temática del poema.<sup>352</sup>

Ligado indiscutiblemente a este carácter profético del que se revisten estos inicios en la epopeya encontramos el tema de la memoria. Ya también Mijaíl Bajtín mencionaba en su estudio que la epopeya estaba ligada, articulada e inspirada a partir de la fuente de la memoria. Era a partir de ella que los rapsodas componían sus cantos:

el rapsoda griego podía ponerse en contacto con el pasado épico nacional, y es también la memoria lo que da cuenta de la estructura y estilo en la epopeya. La memoria de un pasado nacional tiene grabada en sí sólo aquellos eventos que por su importancia y magnitud son dignos de ser recordados. Estos eventos existen en un plano distante con sus propias reglas.<sup>353</sup>

Recordemos que ese plano distante al cual nos hemos referido hace alusión a la distancia épica absoluta. Mijaíl Bajtín consideraba que era precisamente esta distancia la que investía a la epopeya de su carácter concluso y cerrado. Se trataba, desde luego, de una distancia jerárquica a la cual el rapsoda podía tener acceso, a través de la Musa, pero no podía alterarla bajo ninguna circunstancia. Rapsoda y pasado épico se hallaban en dos niveles temporales. Era el rapsoda el que, inscrito en el mismo plano temporal que su público, accedía a las fuentes primordiales de los dioses y de los héroes para contar sus hazañas a los hombres. La memoria "no sólo condiciona la relación del poeta con su tema, sino también la estructura misma del poema e incluso algunos elementos estilísticos".<sup>354</sup> Por ejemplo, por lo que concierne al estilo y que se vincula con la profecía, nos hallamos con la cuestión de la división del poema épico en cantos: "[...] ya que es del todo improbable que se recitara la totalidad del poema en una sesión, el poeta dividía la acción a relatar en varios episodios o cantos, que iba recitando hasta paulatinamente conjurar la totalidad del poema".<sup>355</sup> Debido a esta vinculación con la memoria es muy probable que el poeta, desde el inicio

---

<sup>352</sup> *Ibid.*, pp. 16-17.

<sup>353</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>354</sup> *Ibid.*, p.23.

<sup>355</sup> *Ibidem*. El autor de esta tesis también nos recuerda que hay otro elemento inherente a la épica que se relaciona con esta cuestión de la memoria: el tema de los epítetos. Para el autor de la tesis estos elementos estilísticos dan cuenta de la naturaleza oral de la epopeya. Éste considera que los epítetos, frases y determinadas estructuras gramaticales, dan cuenta de un lenguaje formulaico, es decir, de un lenguaje establecido y realizado para responder a las necesidades del poeta. Estos elementos, según el autor, dan cuenta de cómo el poeta se auxiliaba de ellos, a través de la memoria, para improvisar el relato épico con un lenguaje ya trazado de antemano. Para este punto: Cfr. *Ibid.*, p. 24.

de su canto, trazara las líneas narrativas que tendrían lugar a lo largo de toda su recitación. Así, los inicios proféticos fungían como un mapa que le permitía, tanto a él mismo como al público, comprender qué ciclo, o bien qué historia nacional, sería cantada durante, posiblemente, varios días.

Otra de las características de la épica es la cuestión estructural de la misma. Los poemas épicos, pensemos nuevamente tanto en *La Ilíada* como en *La Odisea*, se conforman de varios cantos que a su vez contienen una gran cantidad de historias "ajenas" al ciclo principal. Si bien en un principio podríamos pensar que estas narrativas "ajenas" a la trama principal del poema podrían afectar la cohesión, y el sentido, del mismo, en realidad no lo afectan en absoluto, sino que lo nutren y lo dotan de otra de sus características típicas: la multiplicidad de temas, e incluso de estilos, que permean a lo largo de todo el poema:

La adición de narrativas ajenas al ciclo principal no afecta la integridad y unidad del poema épico como tampoco el orden en que se presente la historia [...] Esta aparente arbitrariedad de la estructura del poema épico muestra el sentido de completud y autosuficiencia que rodea el mundo de la épica, que se manifiesta, por un lado, en la representación de una temporalidad que se concibe como independiente y sin relación causal con el tiempo histórico y, por otro, en la inmutabilidad que adquieren los eventos narrados por su origen en una tradición nacional.<sup>356</sup>

Este carácter múltiple del que está impreso la estructura de la epopeya se debe, en gran medida, a la raíz de la que parte. De acuerdo a otro de los estudios genéricos fundamentales, me refiero al de Northrop Frye,<sup>357</sup> la épica pertenece a las denominadas formas enciclopédicas:

La forma enciclopédica se caracteriza, entonces, por la amplitud de los temas y discursos que abarca. Una estructura como la de *La Ilíada*, en este sentido, es evidentemente enciclopédica pues contiene formas como la elegía en la muerte de Héctor, el panegírico en los juegos en honor de Patroclo y material misceláneo como el catálogo de naves en el canto II o la descripción efrástica del escudo de Aquiles.<sup>358</sup>

Sobre este mismo punto, Frye menciona que en cada una de las civilizaciones existe una "forma enciclopédica central" que, habitualmente, puede tratarse tanto de un libro sagrado. Sabemos, desde luego, que el libro sagrado por excelencia de Occidente es la Biblia. Ésta, de acuerdo al complejo estudio genérico de Frye, dota a la civilización en que se inscribe, de cuatro ciclos, o temas, de los que nacen los diferentes tipos de acción épica que hallamos en literatura. Desde luego

---

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>357</sup> Me refiero a *Anatomy of Criticism*.

<sup>358</sup> *Ibid.*, p. 47.

que el crítico canadiense no se limita al estudio de la Biblia, pues indaga en lo que concierne a la épica clásica, pero sí parte desde el Libro para poder explicar cómo los cuatro ciclos que menciona aparecen en ésta de forma evidente. Dentro de los cuatro ciclos, o ejes temáticos, que Frye estudia, nos encontramos con: la épica de la ira, la épica del retorno, la épica analógica y la épica de contraste.<sup>359</sup>

Lo interesante del estudio de Frye, y el punto que me interesa destacar enfáticamente en este análisis literario, es que para el canadiense "las formas enciclopédicas logran extender más allá de su origen primigenio en la Biblia y su primer desarrollo en la épica. La otra vertiente principal de esta tradición la encontramos en la comedia y en la ironía":<sup>360</sup>

En obras como *Los viajes de Gulliver*, *Don Quijote* y *Ulises* que presentan una estructura enciclopédica por la diversidad de temas y formas que abarcan, vemos un tratamiento irónico y paródico de estos ciclos simbólicos que sugieren una continuación y, al mismo tiempo, transformación de la forma enciclopédica tradicional.<sup>361</sup>

La tradición literaria italiana ha sido una de las tradiciones que han logrado entablar un diálogo claro, a la vez que novedoso, con las formas enciclopédicas. Este diálogo no lo encontramos exclusivamente en la manera en que Dante construye su *Comedia*; sino que también podemos advertir ecos, bastante particulares y novedosos, en el pensamiento de uno de los grandes escritores italianos del siglo XX: me refiero a Italo Calvino.

En su obra inconclusa, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Italo Calvino se proponía trazar una suerte de seis principios o valores que, de acuerdo a su visión, deberían heredarse a la literatura del siglo XXI. Estos principios pretendían ser dictados, originalmente, a manera de conferencia en Harvard en 1985. Sin embargo, algunas semanas antes de su viaje a Estados

---

<sup>359</sup> Por lo que se refiere a los cuatro ciclos épicos nos encontramos con que: *la épica de la ira*, también conocida como épica clásica, se relaciona con el cumplimiento de dos ciclos, uno humano y otro de orden divino. *La Iliada* es el ejemplo por excelencia, pues en esta épica de la ira nos encontramos ante el ciclo de la caída de Troya y, paralelamente, ante el ciclo de vida y muerte de Aquiles.; *la épica del retorno*, que da cuenta, básicamente, del ciclo de un rey o dueño legítimo que vuelve a casa para reclamar lo que le corresponde. *La Odisea* es el ejemplo típico de este tipo; luego, *la épica analógica*, que es el simbolismo del ciclo del Mesías en la Biblia, es decir el ciclo de preexistencia, vida, muerte y renacimiento. *La Eneida* puede ser el ejemplo arquetípico de este tipo de épica pues tanto el tema del establecimiento de Roma como una nueva Troya, como el ascenso de Eneas del Averno transforman el movimiento de retorno en uno de renacimiento; y, finalmente, la épica de contraste, que se desarrolla en dos niveles ontológicos, en un polo está una situación humana usualmente cargada de ironía y en el otro, el origen o continuación de una sociedad divina. Según Frye este tipo de épica se inicia con *La epopeya de Gilgamesh*. También la *Divina Comedia* puede formar parte de este tipo de épica pues una de sus características es la transformación del motivo apocalíptico en uno de continuación poniendo un especial énfasis en el establecimiento de ciertas leyes. Para todo este punto de tipos de épica y de las nociones de Frye en torno a las formas enciclopédicas: Cfr. *Ibid.*, pp. 46-51.

<sup>360</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>361</sup> *Ibidem*.

Unidos, Italo Calvino falleció en Siena. Las propuestas quedaron inconclusas. No se conocen sino cinco de estos valores literarios.<sup>362</sup> Estos son: levedad, rapidez, exactitud, visibilidad y multiplicidad. Me interesa profundizar, para fines de este estudio, exclusivamente en este último término.

Italo Calvino comienza esta conferencia citando un pequeño pasaje de *El zafarrancho aquel de Vía Merulana*, de Carlo Emilio Gadda. Si Calvino parte desde este fragmento es porque el tema que le interesa desplegar desde esta obra se vincula con el tema de la novela contemporánea como una forma enciclopédica. Calvino comprendía la multiplicidad como un eje inherente a la novela del siglo veinte y consideraba que esta multiplicidad, tanto en su contenido como en su forma, debía ser comprendida no sólo como un recurso estilístico sino más bien como un método de conocimiento y como una red de conexiones entre hechos, entre personajes y entre las cosas del mundo. Calvino elige a Gadda para iniciar con este tema, porque consideraba que este autor había logrado comprender este recurso y había logrado convertir su obra en una especie de "sistema de sistemas" en el que cada sistema singular condicionaba a los otros, o bien, era condicionado por estos. La trama, entonces, en esta obra de Gadda se articula como una red que abarca todo lo que puede caber en el mundo:

Cada mínimo objeto está contemplado como el centro de una red de relaciones que el escritor no puede dejar de seguir, multiplicando los detalles de manera que sus descripciones y divagaciones se vuelvan infinitas.<sup>363</sup>

Una vez comprendida la manera en que Calvino entiende multiplicidad, a partir de la obra de Gadda, se propone entonces indagar en otras formas en las que este valor literario a heredarse puede advertirse en otras obras contemporáneas esenciales. Calvino encuentra cuatro maneras en las que la multiplicidad debe ser leída:

- En primer lugar, Calvino menciona al texto entendido como unitario en el que una sola voz narrativa puede ser interpretada desde distintos niveles. Toma como ejemplo la obra *L'Amour absolu* de Alfred Jarry, pues el autor italiano considera que esta novela bien puede ser comprendida como un discurso amoroso, así como el relato por parte de un

---

<sup>362</sup> Son cinco las propuestas que, oficialmente, Calvino redactó. Pero, posteriormente, los estudiosos de su obra mencionan que, a manera de garabato, se puede apreciar en sus escritos la palabra "consistencia". Algunos críticos han tratado de indagar a qué se refería Calvino con esto, pero solamente han quedado, desde luego, como conjeturas. No menciono este valor literario porque, en resumidas cuentas, no contamos con la información exacta que el autor italiano se proponía trazar.

<sup>363</sup> Cfr. Italo Calvino, "Multiplicidad" en *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, sexta edición, Madrid, 2005, p. 109.

insomne y, finalmente, también puede ser interpretada como una analogía del destino de Cristo. La multiplicidad en este tipo de obras se liga directamente con las diversas perspectivas para abordar la trama.

- En segundo lugar tenemos al texto múltiple, es decir, al texto que sustituye ya a aquella única voz narrativa y se propone dar lugar a la multiplicidad explícita de distintos sujetos. Este texto se conforma por la variedad de personajes, discursos, perspectivas y maneras de abordar el mundo. El recorrido que traza Calvino va de Platón hasta Dostoievski. Retoma, como el lector ya puede suponer, la visión de Mijaíl Bajtín acerca de su afamado estudio del texto polifónico.
- Eventualmente tenemos, también como forma dialógica con la multiplicidad, al texto que ansioso de contener todo el mundo no lo logra. Claro ejemplo de este tipo de obras inmensas y ambiciosas son la obra de Carlo Emilio Gadda y también esa obra enciclopédica, ya estudiada con mayor detenimiento anteriormente, titulada *El hombre sin atributos* de Robert Musil.
- Finalmente tenemos a las obras literarias que, paragonándolas con la filosofía, corresponderían al pensamiento no sistemático. Pueden ser obras que están articuladas a la manera del aforismo o que surgen como un "centello del pensamiento". Si bien Calvino retoma la obra en prosa de Valéry, también podemos pensar en la obra de Karl Krauss.<sup>364</sup>

Como puede apreciarse, la multiplicidad para el autor de *Si una noche de invierno un viajero* debía ser comprendida desde distintos niveles. Este quinto y último valor que Calvino consideraba fundamental en su testamento literario pretendía convertirse en un lente desde el cual comprender el mundo. Lo múltiple para Calvino no solamente se vinculaba exclusivamente con cuestiones formales dentro de la obra, sino que pretendía ser una propuesta, compleja y siempre renovada, para que el lector del siglo XXI abordara la literatura. El anhelo de Calvino estribaba en hallar una obra que hubiera hecho suyo el gusto por el orden mental, la exactitud, la inteligencia de la poesía y al mismo tiempo que dialogara con la ciencia y la filosofía. Una obra, a fin de cuentas, que se nutriera de todo cuanto el mundo puede ofrecernos y que en su articulación trasluciera esta búsqueda incansable por tejer redes universales. Calvino menciona, ya casi al final de esta

---

<sup>364</sup> Para toda esta catalogación de los tipos de multiplicidad presentes en diversas obras literarias: Cfr. *Ibid.*, pp. 105-125.

conferencia, que para él no había sido sino Jorge Luis Borges quien, desde una manera personalísima, había logrado comprender la multiplicidad literaria, pues en la obra del argentino siempre existe una búsqueda por dialogar con todo el universo.<sup>365</sup>

Algunos años después, precisamente Claudio Magris, comprendería de manera similar a Calvino, que la obra de Borges está habitada por esa ardua labor de comprender el mundo desde una lectura que tiende siempre hacia lo múltiple; que se propone siempre trazar vías distintas de dialogar con todo el universo. La multiplicidad de Borges es también, posiblemente, una de las formas de aplazar el viaje de la vida, demorándose con atención de coleccionista en los detalles, ora menores u ora mayores, que el mundo siempre nos ofrece. Universo y Hombre se encuentran siempre en este *Aleph* que es la obra del argentino. De ahí que el autor de *Microcosmos* retome, a manera de epígrafe y por tanto a manera de síntesis del mensaje ulterior de esta obra, las afamadas líneas del escritor argentino:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.

Cada una de las características anteriormente mencionadas, y que se estudian con mayor detenimiento en la primera sección que conforma a esta tesis, deambulan a lo largo de la obra de Magris. Cada una de estas características ligadas a la épica conforman también a la novela del triestino. Posteriormente ahondaré en las maneras en que se articulan en *Microcosmi*. Sin embargo, en este momento, me interesa hacer mención concisa acerca de los puntos que estudiaremos con mayor detenimiento en el siguiente apartado, con la finalidad de trazar, de una vez por todas, la lectura que realizaré posteriormente.

A lo largo de todo este análisis hemos podido comprender que los tres autores que conforman la base teórica de este análisis parten desde elementos generales, con la finalidad de desentrañar una serie de elementos minúsculos dentro de las obras épicas. Ya hemos indagado en lo que concierne a las cuestiones generales, ligadas siempre a una manera de contextualizar las obras que estudian, pero merece la pena subrayar lo que respecta a las características intrínsecas que extraen de sus estudios. Los tres autores, Lukács, Bajtín y Magris, se enfocan en estudiar así mismo tres elementos característicos de la epopeya y de la novela. Estos son: tiempo, héroe y viaje. Si los tres autores se encargan de estudiar con detenimiento estos tres elementos es porque

---

<sup>365</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 119-121.

estos les permiten comprender la radicalidad del cambio genérico de la epopeya a la novela. Estas tres características, presentes tanto en la epopeya como en la novela moderna, se convierten en las muestras de laboratorio idóneas para abordar el cambio irremediable de perspectiva a partir de la cual los autores construyen las obras. La manera en que Homero concebía el tiempo en *La Odisea*, ya hemos visto, no puede ser la misma desde la cual Musil construye la temporalidad en su obra *Cumbre*; la forma en que el héroe clásico, pensemos en Aquiles, se construye y representa en la epopeya no es ya similar a los héroes kafkianos; y finalmente, el viaje de Eneas ya no es el mismo que el de Leopold Bloom. Es cierto que estos tres elementos están íntimamente ligados a su ancestro común –porque como hemos resaltado a lo largo de todo este análisis de las formas, tanto novela como epopeya parten de una raíz misma– pero presentan en sí los inevitables cambios propios del contexto objetivo en el que se inscriben.

Comenzando por lo que concierne a la cuestión del tiempo, podemos observar en el estudio de las formas de Lukács, que para éste, el tiempo de la epopeya es habitualmente un tiempo copresente. No existe –al menos no propiamente como en la novela– una progresión temporal en la epopeya. El héroe de este género elevado se sujeta a los ciclos naturales, los cuales siempre se rigen por un orden establecido de antemano por los dioses. Toda la temporalidad en la epopeya, según Lukács, está investida de un sentido de conformidad y orden acorde al círculo metafísico en que habitan los héroes por excelencia de esta forma. Posteriormente Mijaíl Bajtín completa el estudio de Lukács. El análisis formal del tiempo en el estudio del ruso es uno de los más complejos que se han efectuado en torno a este tema en la épica. Para Bajtín la cuestión del tiempo, hay que recordarlo, es precisamente la característica que indica en qué universo nos hallamos. Según el ruso, es el quiebre de las fronteras temporales lo que da paso de un universo diegético –el de la epopeya– al otro –el de la novela–. La temporalidad de la epopeya para Bajtín, entonces, se encuentra como contenida en un mundo inalterable, mientras que el tiempo de la novela se halla para siempre fisurado. En este segundo universo literario, el novelesco, lo que cobra primacía es la sucesión de instantes. Y así mismo Claudio Magris concibe la temporalidad en estas dos formas genéricas. Magris considera, de modo análogo a los críticos ya mencionados, que el tiempo de la epopeya es absolutamente presente. Él lo llama "tiempo epifánico". De hecho, el lector puede recordarlo, a propósito de este tema Magris acude a la figura de Tolstói, para explicar por qué los instantes de rica poesía se vuelven plenamente significativos: aquellos momentos en los que el narrador ruso describe la sonrisa de sus heroínas o los momentos en que se detiene para formar una

escena memorable se vinculan siempre con el hecho de que todo sucede como al mismo tiempo. El efecto que alcanza a recrear Tolstói es muy cercano al que lograba transmitir Homero. Sin embargo, lo que para Homero era mimesis de un tiempo objetivo, en Tolstói sólo permanece como un artificio altamente logrado. Eventualmente, Claudio Magris nos habla acerca del tiempo de la novela. Para Magris el tiempo de este género problemático se torna tan confuso que termina por "aniquilarse". Ya en lo que Magris denominaba Nueva Épica de la Inocencia, que no es sino una de las formas en que este autor alude a las novelas conformes con la "prosa del mundo", encontraba la exageración del conflicto del que nacía la novela moderna: la ruptura de la temporalidad épica terminaba por convertirse en un devenir caótico de instantes presente en estas novelas épicas inocentes. Los instantes se enciman unos a otros y cada uno de estos, por tanto, carece de significación en el entramado del tiempo. Magris menciona que el tiempo de estas novelas es siempre similar a la técnica del *collage*.

Posteriormente, en relación con el tema del héroe, recordemos que tanto para Lukács, Bajtín y Magris el héroe de la epopeya es un personaje que se encuentra siempre preformado. Los personajes de las grandes epopeyas poseen una personalidad íntegra y completa. La imagen del héroe en este género elevado está dada de una vez por todas. Conocemos al héroe desde el inicio del poema, en el sentido de que todo lo que tenemos que saber de él está contenido desde el inicio. El destino de este héroe, además, se vincula siempre al de su comunidad. Su soberanía no se halla comprometida nunca pues los dioses lo acompañan en su recorrido. Así como los tres autores comparten la visión del héroe de la epopeya, también coinciden en la forma en que el héroe de la novela moderna se construye. Para Lukács, Magris y Bajtín el destino del héroe de la novela se encuentra para siempre comprometido. Su personalidad, de acuerdo a Lukács por ejemplo, está ligada más bien al aspecto de lo demoníaco en la medida en que su aventura está desprovista del mundo de los dioses. El triunfo del héroe novelesco, o sería más lícito decir "del antihéroe" de la novela, simplemente no existe porque el sitio al que se encamina es aquel que ya no se halla revestido por el sentido. Su vida no se vincula con una visión común porque él es el heredero del mundo huérfano. Ser héroe en la novela es estar para siempre solo.

Finalmente recapitulemos lo que concierne al tema del viaje, presente tanto en la epopeya como en la novela, y la manera en que los tres autores eje de este análisis lo estudian. Para el joven Lukács el viaje del héroe era una ruta que, así como la personalidad del mismo, estaba trazada anteriormente por los mismos dioses. Su marcha no suponía nunca –no formalmente– un peligro.

Incluso en los momentos de mayor tensión, aquellos en los que los lectores podemos encontrar ápices de un riesgo mayor, el camino del héroe siempre se encuentra exento de todo tipo de riesgo. No puede existir en sí peligro, porque el héroe de la epopeya deambula por un sitio clausurado, precisamente, a todo tipo de riesgo. Su mundo es perfecto y concluso. La aventura de este universo, ya también Bajtín lo señalaba, es de índole muy distinta. El héroe de la epopeya está destinado a cumplir con una serie de proezas divinas con la finalidad de volver a su comunidad más rico de experiencia. Su camino jamás lo conduce a ningún abismo y su triunfo no se cuestiona jamás. Su camino, apuntaría Magris posteriormente, está impreso de significado en cada uno de los particulares. Su ruta siempre lo conduce hacia casa. En la novela, sin embargo, el viaje se concibe ya de forma radicalmente distinta. Los tres autores mencionados coinciden con el hecho de que la marcha del héroe novelesco está permeada de peligros. Su camino, el mundo objetivo del que surge, es por excelencia la zona del peligro: el exterior del círculo perfecto. Este tipo de héroe moderno se encamina hacia la búsqueda de algo que, anteriormente, estaba dado desde el principio: el sentido de la vida. Y, así mismo, esta marcha heroica y novelesca se antoja como irónica para los tres críticos porque el héroe de este género jamás obtendrá la victoria. Es la aventura de la búsqueda que progresa siempre sin avanzar jamás como ya mencionaba Goldmann en su estudio acerca de la obra de Lukács. El héroe de la novela, que ya conoce la iniciativa como nos recuerda Bajtín, se encamina para siempre hacia el abismo de su propia alma porque al no hallar el sentido que le falta a la vida siente eternamente "un sobrante de humanidad no realizado, la necesidad de futuro y el lugar indispensable para este futuro".<sup>366</sup>

Para Claudio Magris el viaje novelesco se le presenta al héroe como una continua afrenta hacia su propia soberanía. El viaje de este héroe es una "odisea de la desilusión", como ya quería Hegel.<sup>367</sup> Sin embargo –y aquí la propuesta de Magris se aleja por completo de la de Lukács y Bajtín al momento de ponerse en diálogo con la perspectiva, que ya anteriormente hemos estudiado, de "heroísmo minimalista" de Musil– aun cuando Magris es consciente de que la realidad objetiva por la que el héroe novelesco deambula está fracturada y que se encuentra reducida a un fragmento debido a las convulsiones de la Modernidad, considera que existe una alternativa distinta de concebir este recorrido. Si Lukács y Bajtín concluían su estudio de las

---

<sup>366</sup> Cfr. Mijaíl Bajtín, "Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico", en *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, trad. Helena S. Kriútova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989, p. 482.

<sup>367</sup> Cfr. Claudio Magris, *Literatura y derecho. Ante la ley*, Sexto Piso, Madrid, 2008, p. 26.

formas en un destino poco esperanzador para el héroe de la novela, Claudio Magris pretende ofrecer una perspectiva novedosa al respecto.

Es cierto que para el autor de *Danubio* las dimensiones del viaje de la epopeya a la novela cambian radicalmente, pero también es verdad que este mismo autor encuentra una forma en que ambos géneros vuelvan a vincularse. Más allá de la Nueva Épica de la Inocencia, en la que Magris encontraba una nueva forma de dialogar con la epopeya, pero desde una perspectiva negativa al anular el conflicto del sentido de la vida y fingir habitar una nueva totalidad conclusa basada en la inocencia ante cualquier tipo de problema; Claudio Magris cree firmemente que existe una manera de dialogar positivamente, en nuestra propia época, con aquel gran estilo de la épica. Para Magris, la grandeza de la novela contemporánea no debe radicar en la emulación de la epopeya (es consciente de la imposibilidad de tal empresa) sino que debe nacer de una perspectiva irónica de mirar la realidad. En este punto, para Magris, parodia, nostalgia e ironía se encuentran al momento de afirmar que no en vano lo parodiable son los clásicos, pues parodiar significa "cantar a lado", tener consciencia de nuestra pequeñez ante el texto original que emulamos. Parodiar es tener claro que no somos El texto, sino simplemente una forma irónica y nostálgica de dialogar con su perdida grandeza<sup>368</sup>. En este gesto, similar al de aquel con que Musil despedía la épica, Claudio Magris restablece la dignidad del héroe de la novela y entabla un diálogo –menor, pero no por ello menos legítimo– con el universo de la epopeya, pues nos recuerda que también "el gran estilo puede ser la consciencia de que ese gran estilo se ha perdido y que sólo el pequeño, irónicamente nostálgico del grande puede tener una verdad propia".<sup>369</sup>

Según Claudio Magris, la noción de tiempo, la visión del héroe y las dimensiones del viaje en la novela, ciertamente adquieren dimensiones menores –posiblemente más bien cotidianas– pero detrás de esta importancia aparente y paradójicamente "menor" trasluce una postura, inclusive ética, de habitar el mundo. En adelante, estudiaremos la propuesta que ofrece Magris, a través de su novela *Microcosmi*, de reasignarle a la vida aquello que en virtud de la prosa del mundo ha perdido: el sentido impreso a través de cada uno de sus particulares.

La lectura que propongo trazar en torno a *Microcosmi* se cimienta, en gran medida, en la guía que el mismo autor nos ofrece. Ya hemos mencionado anteriormente que Claudio Magris, en algunas entrevistas, ofrece su propia perspectiva acerca de la obra. El autor menciona que

---

<sup>368</sup> Cfr. Claudio Magris, "Parodia e nostalgia" en *Utopia e disincanto*, Garzanti, Milán, 1999, pp. 47-50.

<sup>369</sup> Cfr. Claudio Magris, "Grande stile e totalità" *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino, 1999, p. 13.

*Microcosmi* bien puede ser leído como la historia de un continuo retorno. Para el escritor la trama de la novela consiste en aquella marcha hacia la que se encamina el protagonista –ese "yo" que se identifica con un niño, pero también con el hombre que escribe en el café y que eventualmente recorre varios lugares en Italia y que, finalmente, llega a la Iglesia del Sagrado Corazón y muere– y que comienza por el Café San Marcos, atraviesa durante el día el Jardín Público y culmina, literalmente y contra su voluntad, en la Iglesia. Este recorrido, cotidiano y sin ninguna prisa por llegar a ninguno de los lugares anteriormente mencionados, es el eje sobre el que se sostiene toda la novela, de acuerdo a su propio autor.<sup>370</sup> En este sentido coincido íntegramente con él, pues la trama de toda la novela se articula a partir de estos tres sitios. A través de estos tres capítulos se construye todo un ciclo narrativo. Los capítulos restantes, seis para ser exactos, son narraciones ajenas a este ciclo principal, que no afectan ni su estructura ni su sentido original. Así, *Microcosmi* se compone de "varios capítulos, o bien, diversas narraciones autónomas que no afectan el sentido total de la obra, sino que más bien se entretajan para dar lugar, a pesar de su heterogeneidad, a un "coro unitario":<sup>371</sup>

Magris nos conduce en *Microcosmos* por sus geografías vitales. La obra se estructura en capítulos o narraciones autónomas que se inician en su Trieste natal, en el Café San Marcos donde escribe bajo las máscaras que otean al horizonte y sueñan con prolongarse hasta el Adriático, "en aquella mesa donde había preparado el examen de literatura y donde se vuelve a encontrar muchos años después, escribiendo y respondiendo a la enésima entrevista sobre Trieste, su cultura mitteleuropea y su decadencia, mientras un poco más allá un hijo corrige su tesis de licenciatura u otro, en la salita del fondo, juega a las cartas". Continúa en forma de viaje circular por la patria de los antepasados, las montañas friulianas de la Valcellina; para después surcar las pequeñas Islas Venetas para luego adentrarnos por las superficies boscosas del Nevado esloveno. Volvemos a la península italiana en la Colina, donde Magris evoca los años en la Universidad de Turín. Posteriormente evoca los ya remotos días navideños en el Tirol y los pequeños archipiélagos, hoy croatas y ayer tantas cosas, de las Assirtides. Luego el retorno al hogar y al lento crepúsculo de este viaje circular, Trieste, el Jardín Público y la Iglesia del Sagrado Corazón.<sup>372</sup>

Este intento por articular un "coro unitario" en su novela es, desde luego, el primer gran guiño hacia la manera en que Magris pretende dialogar con el gran estilo de la épica. La segunda clave podemos encontrarla en la manera en que Magris retoma aquella noción de épica que ya

---

<sup>370</sup> Cfr. Blas Matamoro, *Ibidem*.

<sup>371</sup> Cfr. Sin especificarse el autor del artículo, "El viaje desatado por los mundos de Claudio Magris y Microcosmos" en <https://extraterritoriales.wordpress.com/2014/09/20/el-viaje-desatado-por-los-mundos-de-claudio-magris-y-microcosmos/> (Consultado el 2 de septiembre de 2017)

<sup>372</sup> *Ibidem*.

encontraba tanto en Hölderlin como en Trakl. El triestino mencionaba en uno de sus ensayos, que también gran estilo puede ser aquella experiencia que, debido a su intensidad, linda con el terreno de lo inarticulable y que solamente termina por expresarse, fragmentariamente, a través de los destellos de una alta poesía. A propósito de este encuentro en *Microcosmi* con el gran estilo algunos críticos señalan:

Sus frases son largas, nacidas de una honda meditación, confeccionadas con sumo rigor arquitectónico; pero, a veces, parecen brotar de lo más interior del corazón, casi inconscientemente, a la manera de Hölderlin. Es tal la belleza, la capacidad simbólica, las sensaciones que se desprenden y se desgajan de sus palabras, los matizados olores que piden volver a releer aquello inmediatamente leído para asir en toda su plenitud la explosión de grandeza y emotividad, y la captación del latido más breve.<sup>373</sup>

Esta novela, cuya trama es la historia de un viaje interior hacia el reconocimiento de uno mismo, se propone ser más que un hondo ejercicio autobiográfico. Es verdad que en cada uno de los capítulos que componen *Microcosmi* nos hallamos con experiencias de la vida privada del escritor; pero, en realidad, el ejercicio que éste se propone es una índole más compleja: Magris busca que estas experiencias se vinculen siempre a la vida objetiva de los hombres; el autor "quiere dirigirse a una humanidad plural sin preeminencias ni exclusiones."<sup>374</sup> Por tanto el protagonista, como ya Claudio Magris señalaba, se encuentra siempre en una dimensión mítica y no pretende jamás volverse un sujeto explícito, pues su búsqueda no es propiamente un asunto privado, sino un tema común a todos los hombres. En esta novela encontramos con máxima claridad la importancia que le brinda Magris a darle voz a los silenciados, a aquellos que los procesos históricos tienden a dejar de lado: "[en *Microcosmi*] Magris analiza el concepto del individuo mismo como pluralidad y como resultado de una sustracción. De esta visión brota el sentido del gusto por los mundos pequeños, por la periferia de la vida y, a la vez, una atracción por la extranjería, es decir, a esos "otros", en ocasiones héroes anónimos, que también hacen la historia".<sup>375</sup>

Así entonces, a partir de esta mirada que se inclina también hacia los "otros", Claudio Magris traza una de las máximas diferencias entre *Danubio* y *Microcosmi*. Ya el escritor había instado a los lectores a que advirtieran en las diferencias la postura ética que le importaba desentrañar, a través de la escritura, en aquellas dos grandes novelas habitualmente comparadas. *Danubio* es la experiencia del hombre que, inserto en la "prosa del mundo", observa críticamente la realidad que

---

<sup>373</sup> *Ibidem.*

<sup>374</sup> *Ibidem.*

<sup>375</sup> *Ibidem.*

lo circunda y se enfoca en la Historia. Es un viaje progresivo, pues emula la rapidez de los cambios sociales iniciados a principios de siglo. Su búsqueda es de naturaleza política. En *Microcosmi* nos hallamos, en cambio, con el hombre que forma parte de la historia mínima. Es la marcha del hombre que busca salvar la "poesía del corazón" en medio del caótico devenir de aquella prosa mundial. Su búsqueda es íntima, cotidiana, apegada al territorio sensible de la experiencia. Se interesa por lo político y por los grandes eventos históricos en la medida en que estos le ayuden a comprender la devastación del territorio psíquico del hombre. Es la historia de una empresa mítica, ligada, inevitablemente, al viaje del héroe que planteaba Joseph Campbell:

En *Danubio* hallábamos las transformaciones, los grandes procesos de cambio, fractura y desarrollo surgidos al socaire de la historia centroeuropea, siguiendo el curso del río que tantas cosas ha unido y desunido. El *Danubio* es un relato o, quizás más acertadamente, un ensayo muy apresurado, un "corre corre" atento a los macroprocesos sociales que modifican y enfrentan a las europas, y donde la individualidad está muy diluida y mediatizada. Con *Microcosmos* penetramos en otra realidad, la de los individuos que gravitan al margen de los acontecimientos, emancipados del curso general de la historia. Una historia que les ha dejado en la intemperie, pero que Magris quiere que no les deje en el secular anonimato.<sup>376</sup>

En esta compleja novela deambulan, entonces, las obsesiones de Magris. A lo largo de *Microcosmi* recordamos a la familia Mreule de *Otro mar* a la vez que el mar Adriático evoca el trágico destino de los protagonistas de la vasta novela *A ciegas*. Así mismo el pensamiento del joven Carlo Michelstaedter se vuelve un canto constante en esta novela de Magris, mientras que la importancia del mito sacude algunas páginas líricas, como ya lo hacía en su obra *Así que Usted comprenderá*. *Microcosmi* se convierte en una "fuerza centrípeta" capaz de atraer hacia sí gran parte de los temas que interesan a Magris desde los inicios de su carrera. Posiblemente uno de sus máximos tentativos al momento de escribir esta novela haya sido el afán de crear, al puro estilo de la épica, una obra capaz de dotar de orden y significación cada una de las ideas esbozadas con pasión desde su juventud. Seguramente por eso eligió como inicio profético de *Microcosmi* el Café San Marcos, pues este lugar funge también como una fuerza atrayente capaz de contener todo un mundo en sus mínimas, y paradójicas, dimensiones:

Ese macrocosmos que nos dibuja en *Danubio* se reduce ahora a una expresión mínima en su poderosa grandeza efervescente, a ese microcosmos de la Mitteleuropa que es Trieste, periferia y centro, vagido de la seguridad y crepúsculo de la Europa polifónica. La poderosa escritura de Magris nos evoca magistralmente la pluralidad de esta ciudad, que tiene su

---

<sup>376</sup> *Ibidem*.

concreción física y mental en el Café San Marcos. No es difícil imaginarnos al escritor triestino rellenando cuartillas de buena literatura en él.<sup>377</sup>

*Microcosmi* es pues un recorrido en Trieste y sus pasajes cotidianos; pero, a sí mismo, es la metáfora del camino que recorren a diario todos los hombres en pos de un sitio que les otorgue, al menos un ápice, del sentido que le falta a la vida. En esta novela el escritor de Trieste se propone comprender a profundidad este centro neurálgico del corazón de Europa con la finalidad de entender no sólo la importancia que tiene esta parte italiana dentro de su propia historia biográfica, sino también deshilvanar la problemática sobre la que se cimienta Occidente:

Si para Kafka fue Praga, si para Musil fue Viena y si para Joyce fue Dublín, Trieste para Claudio Magris simboliza esa encrucijada de pasiones y fronteras humanas desatadas al albur de los procesos históricos que la han condicionado. Trieste es el exponente más claro de una promesa no mantenida. Parece una ciudad que no ha acabado nunca de realizarse ni configurarse, con un secular complejo edípico que le ha hecho siempre girarse al pasado, donde creía ver sus mejores logros. Pero a la vez es el microcosmos perfecto para analizar la mitteleuropa, porque Trieste es un apéndice y un laboratorio de ésta.<sup>378</sup>

Así entonces en la patria del escritor, Trieste, traslucen las máximas contradicciones "de ese Imperio que aglutinó a multitud de naciones a su alrededor, pero que no logró crear una identidad compartida":<sup>379</sup> "Trieste es un anacronismo, una playa abarrotada de detritus de la historia, en la que todo y lo contrario de todo coexisten en contacto codo con codo: patriotismo italiano, irredentismo fidelidad habsbúrguica, apellidos alemanes y eslavos".<sup>380</sup>

Seguramente que en este doble viaje a casa –doble en el sentido tanto metafórico que nos plantea la trama de *Microcosmi*, pero también en el sentido de que es un viaje a la tierra natal por parte del autor– Claudio Magris se proponía también comprender la motivación debajo de aquel interés que desde muy joven le despertaron los destinos de Hugo von Hofmannsthal, Joseph Roth y Robert Musil, porque Trieste "ese culo de saco del Adriático donde la historia es un ovillo cuyos rizos se enredan"<sup>381</sup> le ofrece la posibilidad de ir desenredando, poco a poco, esa madeja que solemos llamar Historia.

Propongo entonces, para analizar esta novela desde una perspectiva épica, efectuar una lectura que se sujete a tales dimensiones dialógicas. La lectura que propongo efectuar para estos

---

<sup>377</sup> *Ibidem.*

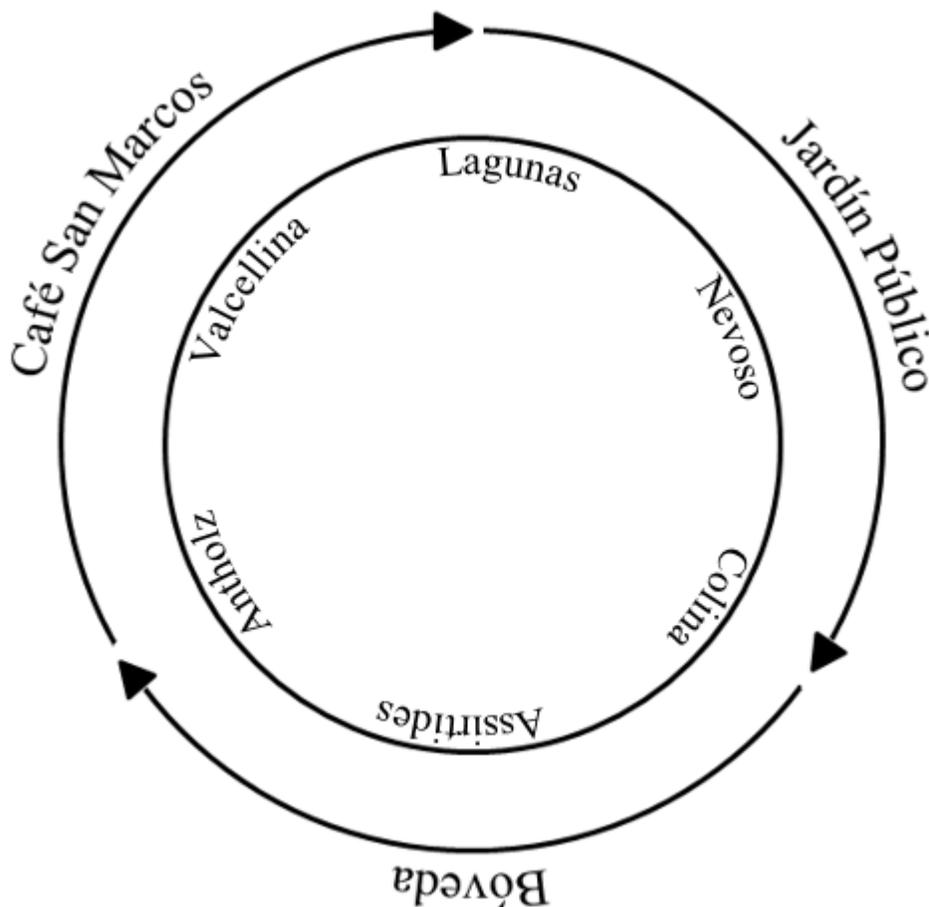
<sup>378</sup> *Ibidem.*

<sup>379</sup> *Ibidem.*

<sup>380</sup> *Ibidem.*

<sup>381</sup> Cfr. Claudio Magris, *Microcosmos*, Anagrama, Barcelona, 1999, p. 290.

fin es la siguiente: considerar la novela como un ciclo narrativo –llamémoslo en adelante "ciclo del retorno a casa"– conformado en su núcleo original por tres capítulos, al que se suman otras narrativas más a las que propongo denominar "digresiones o paseos". La finalidad de estas "digresiones" consiste en alentar la marcha hacia la cual el héroe novelesco se dirige. A lo largo del análisis que efectúo me enfoco principalmente en los tres capítulos que dan soporte al "ciclo de retorno a casa", pero, desde luego, también dialogo con las "digresiones o paseos" que corresponden a los capítulos restantes. Me interesa estudiar con profundidad el "ciclo del retorno a casa" pues en éste se advierte la clara propuesta de Magris de entablar una conversación con el gran estilo. El resto de los capítulos que conforman la novela, los que he denominado paseos o digresiones, contienen dentro de sí, desde luego, algunos elementos también inherentes a ese gran estilo; sin embargo, siempre se hallan sujetos al ciclo principal. La lectura de este ensayo, entonces, se manifestaría de la siguiente manera:



Como se aprecia en la imagen, el ciclo narrativo del retorno a casa contiene en sí a los otros "paseos" narrativos, pero estos se mantienen siempre condicionados por aquél en que se insertan. Así mismo puede percibirse en la imagen, con mayor claridad, que todo en esta novela se construye a partir de un entramado circular, pues es la finalidad de la historia el volver hacia casa. Veremos posteriormente a qué se refiere Magris con ese particular retorno; pero, por el momento, sujetémonos al hecho de leer *Microcosmi* desde esta perspectiva.

A lo largo de todo este análisis iré desentrañando las claves épicas presentes en *Microcosmi*, pero con la finalidad de que los resultados se muestren más claros al lector y pueda comprender la manera en que la épica trasluce en esta obra, me enfoco especialmente en el estudio de los tres elementos que tanto Lukács, Bajtín y posteriormente Magris consideraron indispensablemente críticos al momento de estudiar las formas genéricas de la epopeya y la novela.

Así pues, en *Microcosmi* analizaré el papel que desempeñan el tiempo, el héroe y el viaje dentro del ciclo narrativo que ya he mencionado. Sin embargo, el estudio que propongo se sujeta, por supuesto, a la noción que ya Claudio Magris planteaba en el primer bloque que conforma esta tesis; es decir, me interesa estudiar estos tres elementos en virtud del ángulo de visión que Magris nos ofrece a partir de su concepción de la "nostalgia irónica". Recordemos que esta nostalgia irónica magrisiana se proponía rescatar la visión musiliana de la Modernidad al momento de tener claro que en nuestra época no podemos dirigirnos a la realidad objetiva en que nos inscribimos del mismo modo que los antiguos pudieron hacerlo; pero, desde una postura digna y críticamente lúcida, podemos crear nuestra propia concepción de épica a partir de las condiciones en las que habitamos. Así entonces esta compleja nostalgia irónica, que no es sino una determinada manera de mirar el mundo, nos ayudará a estudiar los tres ejes temáticos desde una visión en la que los estudios de Lukács, Bajtín y los de Magris convivan críticamente y respondan el cuestionamiento trazado por Grondin.

Sin embargo, este análisis se ciñe íntegramente a la perspectiva que implica la ironía en Magris, es decir, se sujeta por completo a la visión que defiende el hecho de que el gran estilo se ha perdido para siempre y que solamente lo "pequeño", irónicamente nostálgico de aquellas dimensiones "inmensas" presentes en la épica clásica, puede contener una verdad y dignidad propias. De ahí entonces que en este ensayo literario no estudiemos la figura del héroe íntegro, el tiempo copresente y el gran viaje que nos presentaba la épica clásica; sino que estudiemos estos

tres elementos en sus dimensiones "menores", es decir, que estudiemos al héroe disgregado, al tiempo que pretende hacerse mítico y a la importancia del paseo cotidiano como clara emulación de aquel viaje de la epopeya.

### 3.2 Contraposición héroe íntegro y héroe disgregado

"La consciencia de que en lo pequeño puede estar lo grande, como toda la primavera en una margarita"

El héroe de la epopeya es, por excelencia, el héroe perpetuamente acompañado por los dioses. No sólo su ruta se encuentra investida de este sentido de seguridad que sólo las "potencias superiores" pueden dar, sino que su personalidad y el sentido hacia el cual se encamina, también se encuentran preformados por lo divino. A través de este héroe trasluce la completud de la realidad objetiva en que se inscribe, pues su personalidad también se vincula con aquel sentimiento de perfección y acabamiento concluso. Este héroe es, como ya Mijaíl Bajtín señalaba, un héroe íntegro en la medida en que desde el inicio del poema épico sabemos absolutamente todo de él. No existe en esta personalidad heroica ningún tipo de fisura, así como tampoco existe –no formalmente– un desarrollo hacia el cual su alma pudiera tender, pues es "todo cuanto debiera ser desde el principio". Así entonces, este héroe despliega, desde el inicio de la epopeya, la virtualidad total de su alma. De ahí también que para Lukács este héroe de la epopeya fuera un "héroe pasivo", pues realmente no necesita tener iniciativa ya su que triunfo, paradójicamente, consiste en "aceptar ese camino que se abre ante él, pero que no lo lleva a ningún abismo".<sup>382</sup>

Sin embargo, en el caso de la novela la concepción de héroe sufre cambios drásticos. En esta nueva forma genérica, el héroe se convierte, por excelencia, en el personaje abandonado por los dioses. Tanto la marcha hacia la cual se dirige, como su personalidad, se hallan para siempre comprometidas en medio de una irónica situación: aun cuando no exista un camino que lo conduzca al triunfo y tampoco pueda desplegar jamás la totalidad de su personalidad este héroe novelesco se dirige hacia esa marcha que no lo lleva a ningún sitio. Su destino consiste en encaminarse hacia aquella "aventura" de la imposibilidad por llevar a cabo plenamente su objetivo. Este héroe se convierte, entonces, en el héroe disgregado que no puede sino emular la realidad fragmentaria en la que habita.

El héroe que se nos presenta en *Microcosmi* dialoga íntimamente con estas dos visiones. Por un lado, irremediabilmente, es un personaje nacido y emparentado con la tradición novelesca del siglo XX; pero, por el otro, pretende volverse hacia las fuentes de la épica clásica con la finalidad de hallar un motivo que le confiera significado a su aventura. Es por tanto un personaje complejo,

---

<sup>382</sup> Cfr. Georg Lukács, *Teoría de la novela*, trad. Juan José Sebreli, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1974, p. 31.

en la medida que no solamente se limita a perpetuar la tradición genérica de la que forma parte, sino que cuestiona, de particular manera, esta misma tradición. El héroe de *Microcosmi* es –cuando se inclina hacia la forma de la novela– un personaje disgregado que se encamina hacia la posible construcción de sí mismo conforme avanza en su marcha; pero es también –al momento de plegarse a la épica clásica y al momento mismo de dar cuenta de su novedad dentro de la tradición de la novela– un héroe en busca del significado impreso en la vida para el que la marcha no está desprovista de un sentimiento divino. Conviven pues, en este héroe, las dos formas en que lo heroico se concibe dentro del terreno de lo literario.

Así mismo, la profundidad de este héroe novelesco se liga con la complejidad inherente a su marcha, pues el camino que recorre el héroe en *Microcosmi* no solamente posee "dimensiones exteriores", sino que también –y me atrevería a decir que sobre todo– está dotado de dimensiones metafóricas: la marcha hacia la cual se aventura este héroe es el camino que lo llevará hacia el conocimiento de sí mismo. Es, por tanto, un camino vital hacia la muerte. Pero, y es importante destacarlo desde este momento, su marcha no consiste propiamente en la desesperación por hallar el significado que le falta a la vida, sino en el aplazamiento de este recorrido. Eventualmente analizaremos a profundidad este motivo, pero por el momento enfoquémonos en la idea de que el héroe de *Microcosmi* se encamina hacia el destino del conocimiento de su propia alma a través de un recorrido por diversos lugares y a través también del significado que imprimen las personas con quienes se encuentra en este camino.

Claudio Magris ha logrado construir, a partir de esta novela, un personaje en el que, sin temor a equivocarnos, conviven críticamente las dos nociones de héroe nacidas en Occidente. En *Microcosmi* nos hallamos frente a una problemática que Magris ha despertado: el conflicto de la identidad nacido con la Modernidad. Sin embargo, también ha logrado trazar un puente que pretende unirse con la tradición homérica. Es por esto que, a través de *Microcosmi*, podemos advertir en la prosa de Claudio Magris una fuerte impronta deudora de Joyce, Broch y de Musil. A partir de esta compleja labor que Magris realiza nos podemos dar cuenta también de otro de sus máximos tentativos: convertir el territorio de la novela en un "campo de batalla" en el que el problema del sentido vital, el conflicto de la identidad y la vinculación genérica de la novela con la epopeya permitan al lector comenzar a trazar los cuestionamientos necesarios para la resolución de dichos conflictos. Esta postura magrisiana se une, indiscutiblemente, con aquélla que ya Grondin ofrecía a través de su ensayo acerca del sentido de la vida.

Así entonces, Claudio Magris se vale de la forma de la novela para recuperar el problema que la Nueva Épica de la Inocencia había desplazado pretendiendo eludirlo. Magris recupera esta problemática en torno a la identidad del hombre y la traduce en *Microcosmi* con la finalidad de ofrecer, al menos, soluciones parciales para este conflicto. Esta tarea alcanza las dimensiones que ya hemos mencionado anteriormente porque es precisamente la novela el sitio en donde, con mayor claridad, se libran las batallas de personalidad inherentes a nuestra propia época. Es un problema todavía no resuelto –en realidad, en ocasiones ni siquiera es enfrentado– destaca Magris a lo largo de toda esta novela, y es precisamente por ello que comienza su recorrido narrativo partiendo desde la idea de que el héroe de su novela es, irremediablemente, un ser fragmentado. Así, lejano de aquella épica inocente que fingía hallarse ajena a todo conflicto, Claudio Magris aborda frontalmente este problema y parte, digamos que desde el "inicio", sobre el cual se cimienta dicha problemática: la disgregación. Es por esto que, a través de *Microcosmi* podemos encontrar personajes, también revestidos de un cariz heroico, cuyas historias remiten a este tema de lo fragmentario. Tal es el caso de uno de los escritores que deambula por el Café San Marcos, Giuseppe Fano: "La sua autobiografia ha la coerenza della frammentarietà, non finge una conclusione e s'interrompe in ossequio alla realtà, che rimane incompiuta e inconclusiva, anche per la penna che vorrebbe raccontarla tutta e viene spezzata mentre attende a questo compito eroicomico".<sup>383</sup>

Para Magris el héroe de la novela es el individuo que se siente en un campo donde se libran las batallas relacionadas con su propia soberanía. Este héroe novelesco sabe perfectamente que su identidad no está "dada de una vez por todas", pues debido a la ausencia de un valor central que confiera sentido y unidad a la realidad en que habita, no puede sino sentirse como un personaje múltiple. De hecho, en el capítulo con que se inicia esta novela, titulado Café San Marcos, hay una clara reminiscencia a este conflicto. En este memorable arranque novelesco observamos al héroe de nuestra historia siendo partícipe conscientemente de su propia disgregación. Al momento en que el protagonista de esta historia acude al sanitario para "arreglarse el cabello" –petición sugerida de modo arbitrario por la anciana que minutos atrás lo cuestionó acerca de su vida– advierte al instante en el espejo el reflejo de algo que lo incomoda: su rostro no se precia del modo habitual,

---

<sup>383</sup> Claudio Magris, *Microcosmi*, Garzanti, Milano, 1997, p. 33. ["Su autobiografía tiene la coherencia de la fragmentariedad, no finge una conclusión y se interrumpe en obsequio a la realidad, que queda incompleta e inconclusa, hasta para la pluma que quisiera relatarla entera y se quiebra mientras desempeña esa tarea heroicómica". Claudio Magris, *Microcosmos*, Anagrama, Barcelona, 1999, pp. 37-38"]

sino que le revela la irremediable huella de una escisión interior: "La toilette è angusta, un rivolo rossastro scola sotto gli orinatoi, s'incrosta in qualche grumo, coccio di bottiglia sulla spiaggia. Ogni tanto viene giù un getto d'acqua chiara. Lavarsi, cambiarsi la biancheria. Nel viso, allo specchio, qualcosa si disfa, come se ciò que lo ha tenuto insieme sino a quel momento cominciasse ad allentarsi".<sup>384</sup> Esta ruptura no es otra cosa que la huella presente en todo lo humano. Hombre y Mundo se hallan divididos, comprende el protagonista de esta novela. No en vano este gesto aparece al inicio del libro, pues será precisamente a partir de éste que el protagonista encamine su marcha hacia la búsqueda del motivo superior que le confiera sentido a su propia existencia. En realidad parecería que Magris sugiere, a través de este capítulo inicial, que la motivación que orienta las páginas venideras de la novela se vincula irremediablemente con esta incomodidad que el reflejo le suscita al protagonista, pues la aventura hacia la cual se dirige no es otra que la reconciliación con su propia persona.

La personalidad de este héroe se vincula, desde luego, con aquello que ya Musil denominaba "delirio de muchos", o bien, con la "anarquía de los átomos" de Nietzsche. Este tipo de héroes, Magris los encuentra, planteados con una mordaz ironía y a través de una crítica bastante lúcida, en las novelas de Italo Svevo. Por ejemplo, en *La coscienza di Zeno*, el triestino halla un héroe prototípico de la novela moderna:

[...] nelle prime righe della *Coscienza* [vediamo] l'onda di una vita che non gli appartiene, sa di essere soltanto il luogo in cui le contraddizioni e le lacerazioni del reale si scontrano e si sovrappongono, senza risolversi. Anzi, essere la volontà e l'intelligenza che ordinano e compongono il caotico fluire della vita, l'uomo si accorge di essere solo il campo di battaglia delle centrifughe e innumerevoli forze dell'esistenza, il devastato terreno sul quale esse si affrontano e si dilanano [...] l'individuo non ha più nulla da chiedere perché non c'è più un vero individuo, un soggetto capace di passioni, bensì, in sua vece, un oscillante fascio di percezioni, stati d'animo e rappresentazioni psichiche.<sup>385</sup>

---

<sup>384</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 35-36. ["El aseo es estrecho, un reguero rojizo se desliza debajo de los urinarios, se incrusta en algún grumo, casco de botella en la playa. De vez en cuando baja un chorro de agua clara. Lavarse, cambiarse de muda. En el rostro, frente al espejo, algo se deshace, como si aquello que lo ha mantenido unido hasta aquel momento empezase a aflojarse". *Ibid.*, p. 40]

<sup>385</sup> Cfr. Claudio Magris, "L'imbarazzo di Mefistofele" en *Itaca e Oltre*, Garzanti, Milano, tercera edición, 1991, p.6. ["[...] en las primeras líneas de la *Consciencia* [vemos] la onda de una vida que no le pertenece, sabe que es solamente el sitio en el que las contradicciones y las laceraciones del real se encuentran y se sobreponen, sin resolverse. En vez de que sean tanto la voluntad como la inteligencia quienes ordenen y compongan el caótico fluir de la vida, el hombre recuerda que es solamente el campo de batalla de las centrifugas e innumerables fuerzas de la existencia, el devastado terreno sobre el cual éstas se enfrentan y se despedazan [...] el individuo no tiene nada más que pedir porque no existe verdaderamente un individuo, un sujeto capaz de sentir pasiones, sino, en todo caso, un haz oscilante de percepciones, estados de ánimo y representaciones psíquicas". La traducción es mía]

En realidad no solamente Claudio Magris advierte que la literatura del siglo veinte retoma la consciencia del "yo" y del mundo como una fractura; sino que, sin temor a equivocarnos, podemos decir que uno de los hilos temáticos de toda esta literatura consiste precisamente en demostrar este conflicto respecto a la identidad del sujeto. Cuando observamos al niño que atraviesa "El Jardín Público" con la finalidad de devolver el pez al estanque, Magris nos está planteando esta problemática frontalmente, pues el niño –figura cargada de una fuerte simbología sobre la pureza y la felicidad primigenia– representa el mundo de la psique no permeada todavía por la disgregación –y sus terribles consecuencias– de la realidad objetiva que lo circunda. Por eso Magris comentaba en algunas entrevistas<sup>386</sup> que este niño del penúltimo capítulo de la obra, tenía un papel de suma importancia, pues representa un heroísmo mítico inherente a todo humano y vinculado, desde luego, con esa consciencia primordial ajena a todo tipo de fractura:

Il lago è giallognolo, verdastro, coperto di foglie rugginose e ninfee, molli come meduse; non riflette il cielo e il mondo in uno specchio più puro e vero del reale, come piaceva ai romantici, bensì smorza le immagini, le intorbida. Acqua melmosa di un'infanzia non ancora separata dal grembo delle cose, in cui il bambino ancora non si guarda e non si accorge con dolore della scissione fra lui e il mondo.<sup>387</sup>

Esta literatura del siglo veinte demuestra a lo largo de sus obras más representativas –pensemos de nueva cuenta en Musil, Rilke, Mann, Sábato, Borges, por sólo mencionar algunos– que la vida no es precisamente una pertenencia, sino que se siente, en todo caso, más bien como una constante fuga.<sup>388</sup> Es la literatura que canta, por excelencia, esa nostalgia por la "verdadera vida". De ahí, insiste Magris, que muchos autores se dirijan hacia la metáfora de la vida como una corriente de agua –clara reminiscencia heracliteana– que jamás se detiene y que no puede asirse;<sup>389</sup> y de ahí también que Magris construya en su novela *Microcosmi* una nueva forma de plantear esta metáfora de la vida como agua, pero más cercana al estanque, al charco, a todo tipo de "agua menor" y circundada que remita a la vida más cotidiana y cercana a la tierra. Ya hemos visto en el fragmento del niño del Jardín Público el significado turbio del estanque, pero también en el capítulo

---

<sup>386</sup> Sobre este punto, volver a la entrevista, ya anteriormente citada, de Blas Matamoro, en la que cuestiona a Magris no sólo sobre las similitudes de *Microcosmos* y *Danubio*, sino acerca de los motivos principales de la primera obra.

<sup>387</sup> Claudio Magris, *Microcosmi*, op.cit. p. 258. ["El lago está amarillento, verdusco, cubierto de hojas herrumbrosas y nenúfares, blandos como medusas; no refleja el cielo y el mundo en un espejo más puro y verdadero que la realidad, como les gustaba a los románticos, sino que amortigua las imágenes, las enturbia. Agua cenagosa de una infancia no separada todavía del regazo de las cosas, en la que el niño todavía no se mira y no se da cuenta de la escisión entre él y el mundo". Claudio Magris, *Microcosmos*, op.cit., p. 305]

<sup>388</sup> Cfr. Claudio Magris "La vita assente" en *Itaca e Oltre*, pp. 29-30.

<sup>389</sup> Cfr. *Ibidem*.

"Lagunas" nos hallamos frente al agua de las pequeñas lagunas cargada de una fuerte simbología inherente a la humildad vital. Es a través de estas potentes y líricas metáforas que Claudio Magris resignifica también los sitios menores que forman parte de la trayectoria de este héroe novelesco:

[...] la laguna, come tutti i mari, è un grande lavacro d'acqua e d'aria che cancella le consuete distinzioni fra il pulito e lo sporco. Più in là un soffio di vento e alcune correnti la rendono trasparente come un'acquamarina, quel verde acqua che è il colore della vita, ma il piede affonda volentieri nella palude melmosa. Il colore torbido che appanna l'oro della sabbia con un bruno fradicio è caldo e buono, un limo primordiale; il limo della vita, che non è sporco né pulito, col quale gli uomini si fanno i castelli di sabbia e le immagini del loro dèi.<sup>390</sup>

El conflicto de la identidad del héroe de la novela remite, inevitablemente, a una pregunta que circula como coro a lo largo de toda la obra de Magris: si la vida no es presente, ¿entonces, cuándo es que se vive?<sup>391</sup> Para el autor de Trieste, así como para otros grandes escritores del siglo pasado, la novela se "construye" sobre esta complicada interrogante, al momento de demostrar que la Modernidad no conoce verdaderamente el presente, sino que siente la vida como una perpetua continuación del instante próximo.

Así, el héroe moderno, no conoce una vida rica en significado, como aquél de la epopeya sí conocía, sino que se somete pasivamente a esa marcha frenética que lo dirige sin sentido hacia una contemplación de la vida como carrera. Pero, a través de esta carrera el héroe no llega a un lugar en que pueda voltear y observar plenamente su propia esencia, sino que, como los héroes de *El hombre sin atributos*, llega siempre distinto y más ajeno a su propio propósito de vida. La marcha de este tipo de héroes plantea con total hondura la falta de un núcleo interior hacia el cual poder plegarse. Estos héroes novelescos no conocen propiamente una identidad que les confiera riqueza de sentido. Así entonces no solamente la identidad del héroe se quebranta, sino también la de todos aquellos que lo rodean, ya que la marcha hacia la que van estos personajes musilianos no se basa precisamente en la antigua concepción del viaje planteado en *La Odisea*, que buscaba siempre un

---

<sup>390</sup> Claudio Magris, *Microcosmi*, op. cit. p. 60. ["La laguna como todos los mares, es un gran lavatorio de agua y aire que borra las habituales distinciones entre lo limpio y lo sucio. Más allá, un soplo de viento y algunas corrientes la vuelven transparente como un aguamarina, ese color verde agua que es el color de la vida, pero el pie se hunde con gusto en la marisma cenagosa. El color turbio que empaña el oro de la arena con un marrón desleído es cálido y bueno, un limo primordial; el limo de la vida, que no es sucio ni limpio, con él están hechos los hombres y los rostros que ellos aman y desean y con él los hombres se hacen sus castillos de arena y las imágenes de sus dioses". Claudio Magris, *Microcosmos*, op.cit., pp. 70-71]

<sup>391</sup> Claudio Magris remite a esta pregunta planteada en la novela rusa *Oblomov* de Goncharov. En esta novela el protagonista, un héroe sumamente pasivo y prototípico de la novela, se cuestiona acerca del momento en que realmente la vida surge. Cfr. *Ibid.*, p. 30.

regreso a casa, es decir, un regreso hacia uno mismo, sino que este "delirio de muchos" al que hemos aludido anteriormente se refiere a la concepción de un nuevo orden milenario, a una nueva noción antropológica inclusive.

Sin embargo, la postura que Magris plantea en *Microcosmi* pretende remover el conflicto moderno de la identidad, pero resignificarlo a partir de algunos elementos nacidos en la épica clásica. El héroe de esta novela ciertamente es un personaje disgregado –no podría serlo de otra manera, pues conoce a plenitud la realidad objetiva en la que habita– sin embargo se propone comenzar a percibir la vida desde una postura completamente distinta a la anteriormente mencionada: este héroe de *Microcosmi* retoma la pregunta que Oblomov se hacía y afirma a través de toda la novela que la verdadera vida ocurre a cada instante y que es necesario, en un esfuerzo verdaderamente épico, *persuadirse* del valor del momento presente. *Persuadirse* en el sentido que Carlo Michelstaedter<sup>392</sup> –quien logró, posiblemente mejor que nadie, desentrañar esta "retórica de la alienación", como la llama Magris, sobre la que se funda, en gran medida, Occidente– otorgaba a esta palabra, es decir, "tener la fuerza y la voluntad de vivir plenamente el propio presente y por tanto la propia persona sin tener ninguna necesidad de consumirse, en el afán de sentir que se está viviendo, en el instante próximo, ése que siempre se halla un paso más adelante".<sup>393</sup> Así, para Magris, la identidad del héroe puede reconstruirse de varias maneras, pues al significar su propia vida puede resignificar la de los otros; y de esta forma, el "yo" dejaría de ser simple autoconsciencia, para convertirse en un profundo diálogo también con los otros:<sup>394</sup> así partes de nosotros se pierden y se reencuentran en los otros, en todo el mundo que nos rodea.<sup>395</sup> Quién sabe, continúa Magris, si esa "verdadera vida" a la que con tanta pasión cantaban los poetas del siglo

---

<sup>392</sup> En su obra maestra, *La persuasión y la retórica*, obra que fungía como tesis de licenciatura, el joven Carlo desentrañaba la noción de *persuasión* a lo largo de la filosofía clásica hasta la filosofía moderna. Carlo Michelstaedter proponía la tesis de que los procesos de producción de la edad Moderna habían privado al hombre de poder persuadirse en su propia vida, es decir, estos procesos habían aniquilado su capacidad para habitar en el presente. Desde luego que en este momento ofrezco solamente la definición nuclear de la tesis de Michelstaedter, pues en realidad el filósofo desarrolla una serie de apartados en los que estudia a profundidad el concepto de persuasión en Occidente y también, en ocasiones, en Oriente. La idea central de su estudio no logró desarrollarse más allá de lo que en su tesis se planteaba, pues un día después de enviar ésta a Florencia para ser leída, el 17 de octubre de 1910, Michelstaedter se suicida. Algunos críticos se han preocupado por rescatar la importancia de su obra, entre ellos Claudio y Paolo Magris, pues la consideran de verdadera relevancia dentro de la filosofía occidental.

<sup>393</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 31.

<sup>394</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 32-33.

<sup>395</sup> Cfr. *Ibidem*.

pasado, radique precisamente en esta nostalgia novelesca que tiende hacia la irónica búsqueda de aquellos fragmentos del "yo" presentes en "otro".<sup>396</sup>

No debe resultarnos entonces extraño el hecho de que el héroe de *Microcosmi* deambule por los sitios más significativos de su propia vida; pero no con el afán de trazar simplemente un recorrido en el que la autobiografía eluda a los demás, sino que justamente los recorre –ora con el paseo de la memoria, ora con el caminar en la vida real– con el afán de salvar la vida de los demás. Es por eso que (ya al inicio de este ensayo lo he mencionado) Claudio Magris se inclina por construir un "mito autobiográfico" en el que las fronteras del "tú" y del "yo" se desdibujen conscientemente para dar paso a una dimensión distinta de habitar el mundo. El héroe entonces de esta novela recorre paisajes cotidianos demorándose con gusto con la finalidad de aplazar en la medida de lo posible el viaje, que siempre se vincula con el recorrido hacia la muerte. La persuasión entonces juega un papel fundamental en este recorrido porque permite que el héroe de esta novela adquiera nuevamente, así como en la tradicional forma de la epopeya, una dimensión digna de lo humano: "seguir entonces la persuasión es entonces descubrir, antes que nada en uno mismo y luego en los otros, aquella desatendida humanidad que es digna de tal nombre, y asumir esta responsabilidad significa abrazar, también en nombre de los otros e incluso en lugar de los otros, ese destello de verdad interior, nunca acallada del todo, que los hombres mismos han olvidado".<sup>397</sup>

Esta propuesta en torno a la concepción de la figura del héroe en la novela resulta novedosa en la medida en que Magris reconstruye un personaje que parecía para siempre "olvidado por los dioses". Es cierto que, ya como Lukács planteaba, posiblemente la marcha del héroe novelesco estaba desprovista de aquel sentido de seguridad esencial que revestía a la epopeya; sin embargo no por ello debía estar condenado a un camino sin sentido –a esa marcha que progresaba siempre sin jamás avanzar, a la que aludía Goldmann– y por ello en *Microcosmi* Claudio Magris se da a la tarea de cuestionar el papel del héroe con la finalidad de dotarlo, nuevamente, de sentido. Como ya se ha subrayado, Magris no pretende con este gesto eludir el conflicto acerca de la identidad disgregada de los personajes novelescos, pero sí considera que pueden aventurarse a un camino distinto, que sea en pos de la propia reconstrucción de su persona. En este sentido, el héroe de

---

<sup>396</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>397</sup> Paolo Magris, "Vecindad de las cosas lejanas" en *La persuasión y la retórica*. Carlo Michelstaedter, presentación de Miguel Morey y textos complementarios de Claudio Magris, Paolo Magris y Massimo Cacciari, Sexto Piso, segunda edición, Madrid, 2014, p. 210.

*Microcosmi* –y con él los personajes que forman parte de su recorrido– se asemeja a la noción de héroe propuesta por el antropólogo y mitólogo Joseph Campbell, para quien la figura del héroe era concebida desde una perspectiva bastante diferente a la habitual. A lo largo de sus estudios mitológicos, Joseph Campbell proponía una nueva dimensión para abordar a la figura del héroe. En su afamado estudio *El héroe de las mil caras*, Campbell sostuvo la polémica tesis<sup>398</sup> de que, a lo largo de diferentes culturas se puede encontrar una idea central, la cual condensa en su núcleo un mito común. Éste es el *mito del viaje del héroe*. Este mito, para Campbell, logra condensar muchos relatos épicos en él y termina por convertirse, prácticamente, en un patrón común a lo largo de diferentes tradiciones. Este llamado "monomito" es un síntesis de diferentes historias heroicas que comparten tanto estructuras como tramas entre sí. Pensemos, a manera de ejemplo, en la historia de Buda, Jesucristo o Mahoma, por solo mencionar a algunos personajes clave que, de acuerdo a Campbell, formaban parte de este "tejido monomítico". De acuerdo a Campbell, este mito, o bien, este viaje del héroe se compone de diferentes etapas decisivas, las cuales se condensan, a su vez, en una particular tríada: partida, iniciación y regreso.<sup>399</sup>

Así, podríamos encontrar que dentro de *Microcosmi* existe una gran emulación de esta dimensión heroica descrita por Campbell, al momento de que el héroe de esta novela parte al encuentro de sí mismo (a través del Café San Marcos); eventualmente se "inicia" en el mundo a

---

<sup>398</sup> Algunos de los investigadores detractores de Campbell, por ejemplo el profesor de mitología Lesley Northup, mencionan que en realidad la idea de "monomito" no existe propiamente, pues sostenían que el estudio de Campbell carecía del rigor académico necesario y que, debido a diferentes "licencias que el autor se tomaba a lo largo de su obra" su análisis perdía mucho en rigor. Estos mismos críticos de la obra de Campbell mencionaban que *El héroe de las mil caras* debía de ser leído desde una perspectiva rigurosa pues en su visión total de mitos, terminaba por olvidar el sentido local de cada cultura. Existen, por supuesto, muchas críticas a su obra debido al tiempo en que ésta surgió, pero con el tiempo hemos podido comprobar la importancia que este estudio tiene y los valiosos aportes que ofreció a nuestra cultura.

<sup>399</sup> Esta tríada a la que aludo es la síntesis de todo este "periplo del héroe", porque dentro de este viaje, Joseph Campbell menciona diferentes etapas. Éstas, en su totalidad, son las siguientes: como parte de la *fase de partida* (a la que también Campbell llama "separación del mundo") encontramos las siguientes subdivisiones: 1. "llamada a la aventura" 2. "la negativa al llamado" 3. "la ayuda sobrenatural" 4. "el cruce del primer umbral" 5. "el vientre de la ballena"; luego, por lo que respecta a la *fase de la iniciación* ésta se divide en las siguientes etapas: 1. "el camino de las pruebas" 2. "el encuentro con la diosa" 3. "la mujer como tentación" 4. "la reconciliación con el padre" 5. "apoteosis" 6. "la gracia última"; y finalmente, por lo que concierne a la última etapa, llamada *fase del retorno*, Joseph Campbell la divide así: 1. "la negativa al regreso" 2. "la huida mágica o fuga de Prometeo" 3. "el rescate del mundo exterior" 4. "el cruce del umbral del regreso" 5. "la posesión de los dos mundos" 6. "libertad para vivir". Cada una de estas fases y sus divisiones se explican con profundidad a lo largo de la tesis que sostiene Campbell. En cada una de éstas el mitólogo aborda distintos mitos universales con la finalidad de defender la idea de que verdaderamente existe un "monomito" primario. Para toda esta catalogación de las fases que conforman el viaje del héroe: Cfr. Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014, pp. 51-53.

partir de su encuentro con los "otros" (en cada uno de los capítulos que componen a su recorrido) a la vez que encuentra múltiples pruebas que dificultan la búsqueda de su propio sentido vital; y finalmente vuelve al sitio originario, el cual está revestido de complejas dimensiones simbólicas en la Iglesia del Sagrado Corazón. Este recorrido mítico por parte del héroe, nos remite constantemente a la tesis planteada por Campbell en la medida que el héroe va en busca de algo que le falta a la vida –un tesoro escondido, motivo por el cual el héroe debe aventurarse– y que en el caso particular de esta novela funge como el sentido del que antiguamente estaba revestida la epopeya. Este héroe magrisiano, entonces, cumple con la tríada propuesta por Campbell y regresa a casa, a ofrecer a los otros, su propia experiencia del viaje. De ahí también que este héroe se afane en escribir sus memorias y busque compartir con los demás, en cada sitio que recorre, la riqueza que le imprime este viaje que no es otra cosa sino su propio camino de vida. Desde luego que ésta no es la única lectura del héroe de esta novela de Magris; pero sí considero que hay un eco muy claro de los estudios de Campbell en esta obra en la medida en que Magris –al pretender resignificar esta figura central tan desvirtuada, en gran medida, a lo largo de las novelas de la Modernidad– se vale de este monomito con la intención de revestir, nuevamente, a la figura del héroe de un significado épico y mítico.<sup>400</sup>

Así pues, la recuperación del pasado mítico que sostiene y da forma al héroe épico de la epopeya es una de las más arduas labores que se propone Magris a lo largo de *Microcosmi*. Para él volver al mito, regresar a la fuente, es una obligación prácticamente ética vinculada a la búsqueda del sentido originario del hombre. Asomarse a una visión mítica de la existencia, para Magris, implica no solamente construir un claro puente de tradición literaria, sino que se fundamenta en la idea –de corte jungiano y campbelliano– de que el mito reviste al hombre de seguridad; de que el mito concebido como arquetipo acompaña el desarrollo individual humano. Así, devolverle al mito la capacidad afectiva permite no solamente dotar el proceso vital de estructuras psíquicas sanas, sino que además le permite al hombre saber que a lo largo de su recorrido de vida está acompañado

---

<sup>400</sup> No es propiamente motivo de esta tesis el estudio exclusivo y exhaustivo de la figura del héroe en la novela *Microcosmi*; sin embargo he ofrecido esta comparativa entre los estudios de Campbell y Magris con la finalidad de que el lector de este ensayo advierta el tentativo del triestino por elevar la figura del héroe a una dimensión verdaderamente compleja. Considero que un estudio apegado —y de mayor hondura, por tanto— a los estudios de Campbell y a la perspectiva que Magris nos ofrece en esta novela resultaría de verdadero interés en la medida que nos ayudaría a vislumbrar una nueva dimensión del héroe a partir de un ángulo cercano al psicoanálisis presente en esta novela. Sin embargo, para efectos de este ensayo literario, solamente me interesa destacar la influencia innegable que existe de Campbell en esta obra de Magris al momento en que éste último traza un recorrido heroico basado en los grandes principios épicos inscritos en aquel llamado monomito.

de fuerzas atemporales hacia las cuales puede volcarse con la finalidad de hallar la sabiduría inherente a este conocimiento cultural.<sup>401</sup> No en vano Campbell menciona constantemente que la mitología debía ser estudiada no solamente con fines académicos, sino que debía volver a ser parte del acervo personal de los hombres, pues conocer el "mito personal" permite contemplar desde otras dimensiones la propia existencia, volviéndonos coparticipes de un proceso de individuación más rico y abierto a nuevos y propositivos significados. De ahí entonces que el mitólogo norteamericano sostuviera la idea de que los mitología forma parte de un complejo y efectivo sistema de acompañamiento: "la mitología cumple la función de cuidar a una criatura que ha nacido demasiado pronto".<sup>402</sup> La postura de Claudio Magris hacia la defensa clara del mito, se basa también en una postura acerca de la Modernidad: para este escritor, siguiendo en este sentido la noción de Carccia, la Modernidad nace precisamente como "el mito del fin del mito"; como la época de la absoluta disolución de los ritos de paso que dotaban al hombre de determinada seguridad temporal hacia la cual podía plegarse. Magris entonces replantea y critica esta visión moderna, articulando en su propia obra una perspectiva que recupere, en nuestro propio tiempo, la importancia que el mito posee. Así una nueva forma de concebir en este sentido a la Modernidad nace a través de su pensamiento y se vincula así mismo con la defensa que ya proponían en su tiempo tanto Campbell como Jung.

Por tanto, al aventurarnos a la lectura de esta obra, nos hallamos con que el héroe de *Microcosmi* –ese que el mismo autor identificaba con un hombre que escribe sus memorias en un café de Trieste, pero también podía identificar con un niño que atraviesa un Jardín Público con la finalidad de devolver su pez al estanque– reentabla una dialéctica verdadera con el héroe por excelencia de la epopeya: Ulises.

Si en aquella epopeya homérica, revestida en cada particular de significado vital, Ulises partía con la finalidad de regresar –pese a los múltiples obstáculos y monstruos que se interponían en su camino– en *Microcosmi* encontramos una clara emulación de este mismo proceso. Hay una parodia, en el sentido que Magris le atribuye a la palabra, de este prototípico viaje mítico a lo largo de toda esta novela. No solamente encontramos la alusión a *La Odisea* a través del recorrido que el personaje protagonista efectúa en esta obra magrisiana, sino que también hallamos ecos de aquella

---

<sup>401</sup> Mercedes Gómez, "Mito y desarrollo evolutivo individual" en el *Ciclo de conferencias Épica, Mito e Identidad*, Ciudad de México, 4-7 abril 2016, Instituto de Investigaciones Filológicas.

<sup>402</sup> *Ibidem*.

búsqueda a la que con afán se entregó el héroe homérico: la labor, prácticamente necesidad, de transformarse paradójicamente en nadie.

En el canto IX de *La Odisea*, el héroe de esta epopeya, Ulises, se hace llamar "ninguno" con la finalidad de poder salir librado del cíclope Polifemo: " Preguntas, Cíclope, cuál es mi nombre ilustre y voy a decírtelo pero dame el presente de hospitalidad que me has prometido. Mi nombre es Nadie; y Nadie me llaman mi madre, mi padre y mis compañeros todos".<sup>403</sup> A partir de esta sagaz treta, luego de haber embriagado al gigante Polifemo, Ulises logra escapar de la cueva de aquél y liberar a algunos de sus hombres. Es justamente a partir de un complejo juego de palabras que el héroe de la epopeya sale con vida de aquel enredo. Y de forma semejante, Claudio Magris se propone reentablar un diálogo con aquel episodio mítico, al momento de buscar desdibujar a su héroe. Me refiero al hecho de que Magris pretende anular todo tipo de identidad rígida, con el fin de que la personalidad del héroe pueda asemejarse más bien a continuo fluir vital capaz de unirse con todo cuanto lo rodea. Al no haber identidad rígida, la disgregación que acecha a los individuos entonces resulta menos amenazadora, parece creer Magris. Y posiblemente así sea, pues a lo largo de *Microcosmi* nos hallamos frente a personajes que, cercanos los héroes anónimos nacidos dignamente en la Modernidad, van en busca de un sentido superior que le confiera significado a su propia existencia. Los personajes de esta obra son muy cercanos a los paseantes de los que nos habla Benjamin, retomados con fervor desde la obra de Baudelaire; o bien son personajes de corte walseriano que pretenden anularse por completo, con la finalidad de confundirse con el paisaje por el que gustosamente caminan. Desde luego, ya el lector puede apreciarlo, existe una cercanía indiscutible por parte de Magris al pensamiento de Goethe, al momento de considerar que el hombre puede, y debe, unirse con la Naturaleza si busca encontrar un sentido divino en su existencia. Por supuesto, ya lo he mencionado anteriormente, Magris es consciente de la dificultad que implica volverse al mundo de los dioses; sin embargo, a lo largo de *Microcosmi* permea un sentido casi místico que pretende tocar al menos un ápice de aquel universo sagrado. De ahí que el pensamiento del Goethe más maduro aparezca como un eco latente a través de toda esta obra de Magris:

È a causa dei colori che Goethe odiava Newton. Se il bianco, come spiega Newton, è la presenza e mescolanza di tutti i colori, vuol dire che in esso le tinte muoiono, le differenze si spengono e che questo bianco, questi anni mescolati e fusi nella neve sono soltanto un

---

<sup>403</sup> Cfr. Homero, *Odisea*, versión de Carlos García Gual, segunda reimpresión, Alianza, Madrid, 2015, p. 143.

attutito finire. Se il bianco fosse la luce originaria, come credeva Goethe, allora i colori devono ancora accendersi, cominciare a ricominciare; ci sarà di nuovo.<sup>404</sup>

Así entonces los héroes que aparecen a lo largo de toda esta novela de Magris, circulan por ese territorio anónimo que ya Alfonso Berardinelli hallaba en la prosa de Magris: el que deambula entre la biografía, pero a cada instante va borrando lo anteriormente escrito, para poder fundirse con la escritura que se precia de ser "míticamente autobiográfica". Es decir, para unirse con ese tipo de escritura a la que poco le importan los motes, "el yo", siempre y cuando rescate la vida de los otros, de aquellos en donde nuestra verdadera vida adquiere sentido. Como el caso del "héroe de Canidole", Paolo, ese personaje de *Microcosmi* que aparece en el capítulo titulado Assirtidi. Este personaje habita en una de las islas más humildes de Italia y al momento en que el protagonista lo visita con la finalidad de conocer a aquel héroe que combatió contra todo un ejército resultando victorioso se encuentra con que este héroe está en el momento final de su vida:

L'eroe di Canidole attendeva, opaco, la morte e, prima, la probabile cecità, perché non c'era nessuno, sull'isola, che potesse fargli le necessarie iniezioni d'insulina. Un'anonima eutanasia, lenta e sicura, stava provvedendo all'ex eroe, ormai inutile. Guardando quel vecchio, che aveva sfidato un esercito e non riusciva più a radersi, si capiva che è inevitabile dimenticarsi d'essere dèi.<sup>405</sup>

El protagonista de la novela, después de haber observado sorprendido la fugacidad de la vida y la manera en que incluso los héroes se apagan paulatinamente, platica con Paolo acerca de la importancia histórica de sus hazañas. El antiguo héroe de Canidole le cuenta que, incluso, una historia de sus hazañas apareció en un diario italiano bastante famoso. El protagonista escritor se sorprende al escuchar, por boca de Paolo, cómo trasluce su propia sintaxis, su propio tipo de escritura, incluso sus propios errores. A partir de un gesto no exento de vanidad, el protagonista interrumpe a Paolo para mencionarle que fue él quien escribió ese artículo en aquel afamado periódico. Paolo solamente asiente con la cabeza, como restándole importancia a quién transcribió esas hazañas. A partir de esta escena Magris evoca la manera en que los héroes que a él le interesa

---

<sup>404</sup> Claudio Magris, *Microcosmi*, op. cit. pp. 226-227. ["Fue por causa de los colores por lo que Goethe odiaba a Newton. Si el blanco, como explica Newton, es la presencia y la mezcla de todos los colores, quiere decir que en él los colores mueren y las diferencias se apagan, y que este blanco, estos años mezclados y fundidos en la nieve son solamente un amortiguado acabamiento. Si el blanco fuese en cambio la luz originaria, como creía Goethe, entonces los colores tiene que encenderse todavía, empezar y volver a empezar; existirá de nuevo el azul de las lejanías, el rojo de una flor y de una boca, el color miel de una mirada". Claudio Magris, *Microcosmos*, op.cit., p. 268]

<sup>405</sup> *Ibid.*, p. 165. ["El héroe de Canidole esperaba, opaco, la muerte y, antes aún, la probable ceguera, porque no había nadie, en la isla, que pudiese ponerle las necesarias inyecciones de insulina. Una anónima eutanasia, lenta y segura, profería al ex héroe, ahora ya inútil. Mirando a aquel anciano, que había desafiado a un ejército y ya no conseguía ni afeitarse, se entendía que era inevitable olvidarse de haber sido dioses". *Ibid.*, p. 194.]

destacar se funden en algo que los trasciende, sin importar mucho si sus hazañas pueden o no verse afectadas al ser narradas por los otros. El ser ninguno entonces, como Ulises, adquiere primacía en esta novela:

[...] A un certo punto, con orgoglio, disse che lui "era apparso sul giornale". Evidentemente alcuni turisti avevano letto l'elzeviro sul *Corriere* e, incuriositi, lo avevano cercato, portandogli il ritaglio. "Una bella storia, bella", disse Paolo soddisfatto, e raccontò di nuovo la sua famosa vicenda, ma stavolta con le parole che aveva letto sul *Corriere*, col ritmo di quella sintassi. L'elzevrista lo ascoltava e riconosceva i propri tic linguistici, la predilezione per avverbi perplessi e congetture abusive; "una bella storia", ripeteva Paolo lodando l'articolo. Alla fine cedendo alla vanità, l'elzevrista gli disse che l'aveva scritto lui. "Bravo, bravo", rispose Paolo con indifferenza, e continuò il racconto. Non era per nulla colpito da quella notizia, come non lo sarebbe stato l'autore dell'articolo apprendendo il nome di chi, al giornale, aveva impaginato il suo testo. La storia era sua, perché nel mondo, nella realtà l'aveva scritta lui, con la sua esistenza, e poco importava chi l'aveva trascritta. Ulisse piange quando sente alla mensa di Alcinoò l'aedo che canta le sue gesta, che ormai non gli appartengono più. Paolo era contento, perché a Canidole anche un vecchio *Corriere* è già qualcosa, ed egli non temeva certo che quel foglio qualcito potesse rubargli la sua storia, la sua vita.<sup>406</sup>

Nuevamente la dialéctica con el mito se entabla en esta obra, con la finalidad de imprimirle un claro sabor épico a la historia. Novela y epopeya se encuentran nuevamente a través de este evidente guiño temático.

Así entonces los héroes que aparecen a lo largo de *Microcosmi* –pues ciertamente son varios los héroes de esta novela, y no solamente uno, el protagonista– imitan a Ulises a través de la nostalgia irónica –única posibilidad dialógica con el gran estilo épico, según Magris– tratando de borrar todo tipo de identidad para siempre construida de una vez por todas. Los héroes que deambulan en toda esta obra se acercan a los protagonistas de las historias de Joseph Roth – como el entrañable *clochard* Andreas Kartak, protagonista de *La leyenda del Santo bebedor*, quien

---

<sup>406</sup> *Ibid.*, p. 170. ["En un determinado momento, con orgullo, dijo que él "había salido en el periódico". Evidentemente algún turista habría leído la columna del *Corriere* y, curioso, habría ido a buscarlo, llevándole el recorte. "Una bonita historia, sí señor", dijo Paolo satisfecho, y contó de nuevo su famosa hazaña, pero esta vez con las palabras que había leído en el *Corriere*, con el ritmo de aquella sintaxis. El columnista le escuchaba y reconocía sus propios tics lingüísticos, su predilección por adverbios que dejaban un tanto perplejos y por conjeturas abusivas; "una bonita historia", repetía Paolo elogiando el artículo. Al final, cediendo a la vanidad, el articulista le dijo que la había escrito él. "Muy bien, muy bien" respondió Paolo con indiferencia, y continuó con el relato. No le había producido ninguna impresión aquella noticia, como tampoco se la habría producido al autor del artículo venir a saber el nombre de quien, en el periódico había compaginado su texto. La historia era suya, porque en el mundo, en la realidad la había escrito él, con su existencia, e importaba bien poco quién la hubiera transcrito. Ulises llora cuando oye en la mesa de Alcinoò al aedo que canta sus gestas, que ya han dejado de pertenecerle. Paolo estaba contento, porque en Canidole incluso un viejo *Corriere* es ya algo, y él no tenía ningún temor a que aquella hoja arrugada le pudiera robar su historia, su vida". *Ibid.*, p. 200]

encomienda su vida a un propósito superior –poder pagar el dinero que un desconocido le prestó, un día bajo un puente– y comienza a inclinarse hacia aquella búsqueda que lo trasciende y lo obliga a atender aquello que ya no solamente implica a su propia persona– al momento de inclinarse más por el anonimato que por la supremacía. Ésta, de hecho, es una clara postura ética presente en *Microcosmi*: ningún personaje está sobre otro, pues lo que a Magris le interesa destacar es la humildad (*humus*) que habita en cada una de las historias que conforman a estos héroes despreciados habitualmente por la historia. En este sentido también en este punto *Microcosmi* se aleja por completo de *Danubio*, pues en esta novela lo que al autor le importa contar son los hechos mínimos, aislados, pero que a través del tejido de sus palabras se unifican nuevamente y dan forma a un coro unitario semejante a los cantos de las grandes epopeyas tradicionales. Aquí tampoco afecta el orden en que aparezcan ni las historias ni los personajes, pues de manera similar que en la épica clásica, estos "ciclos aislados" no afectan en nada al sentido total de la obra.

Los héroes de *Microcosmi* –aunque ciertamente con mayor afán el protagonista de esta novela– intentan rescatar los fragmentos de vida que deambulan en aquella "multiplicidad de las cosas", a la que ya había aludido Musil. Estos personajes se aferran a construir arcos de Noé para salvar del olvido las memorias que conforman su experiencia vital. Palabras, colores, sitios anhelados, miradas amadas antiguamente, cuerpos en una juventud deseados, aparecen y desaparecen a través de todo el tejido narrativo de Magris. No es otra la motivación de esta obra, que aquella de poder salvar al menos un ápice de estas memorias del naufragio. Sin embargo, Claudio Magris es plenamente consciente de que esta tarea de rescate se torna arduamente compleja en medio de una realidad que cada vez se inserta más en "la prosa del mundo". Cuando el protagonista se propone hallar una palabra exacta que rescate aquel fragmento del verano, se pierde irremediabilmente en el caos lingüístico imperante desde la Modernidad. La realidad objetiva se halla quebrada para siempre. No es posible designar a detalle aquel instante en que el sentido vital se nos presentó epifánicamente. De inmediato, al pretender siquiera fijarlo en la página, éste se disgrega para siempre, a pesar de que el escritor se afane en salvar del tiempo los detalles significativos de la realidad:

[...] Tania non s'interessa alla palla, bensì a una cavalletta che ha saltato dal mare e tiene in mano. La cavalletta ha un'ala rotta ma lei ne è fiera, è mia e mi conosce, dice a Gussar, che non ha casa e dorme ora in una baia ora in un'altra, nella sua barca scalcagnata, con cui va a pesca di calamari e porta in giro qualche turista. Quando un colpo di vento le porta via la cavalletta, che sparisce nell'acqua, la bambina si mette a pinagere, protesta che era sua e che lei vuole proprio quella e nessun'altra.

La mia cavalletta, la mia onda, proprio quella, con la sua cresta frastagliata e la spuma bianca, con quell'inclinazione, quello slancio che la incurva, c'è un'onda che non dovrebbe rompersi mai, un viso che non deve svanire da queste acque [...]<sup>407</sup>

Este conflicto acerca de la imposibilidad por expresar lo particular de la vida sin tener que ceder a la generalización de los detalles, se vincula con un problema que ya Hegel había denunciado. Para el filósofo alemán, la disgregación del sentido épico de la vida, también podía advertirse con claridad en el problema del lenguaje que ya no designaba "ese árbol", sino que generalizaba sustituyéndolo por "cualquier otro árbol". El particular, como antiguamente la epopeya aparentemente cantaba, ya no puede articularse del mismo modo en la novela, pues ésta cede al impulso latente en la prosa mundial. Ya en una de las obras más emblemáticas de Borges, caro autor para Claudio Magris,<sup>408</sup> el argentino traducía en uno de sus cuentos, "Funes el memorioso", esta problemática acerca de la particularidad de los recuerdos. Claudio Magris acude a este relato para explicar cómo en éste Borges denuncia la imposibilidad por aferrar los instantes a partir de una visión que los separe y logre encontrar en cada cual el verdadero valor que poseen, sin tener que revolverlos todos en una especie de masa amorfa que los confunda y los prive de significado: "pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos".<sup>409</sup> El caso de Funes, desde luego, es un caso extremo de este conflicto, pero Claudio Magris considera este relato una de las más grandes metáforas capaces de explicar uno de los mayores conflictos sobre los cuales se erige la forma de la novela.<sup>410</sup>

---

<sup>407</sup> *Ibid.*, p. 160. ["[a] Tania no le interesa la pelota, sino un saltamontes que ha salvado del mar y tiene en la mano. El saltamontes tiene una ala rota pero ella está orgullosa de él, es mío y me conoce, le dice a Guassar, que no tiene casa y duerme ora en una bahía ora en otra, en su barca desvencijada, con la que va a pescar calamares y lleva a dar una vuelta a algún turista. Cuando un ramalazo de aire se le lleva el saltamontes, que desaparece en el agua, la niña rompe a llorar, replica que era suyo y que ella quiere precisamente ese saltamontes y nada más que ése. Mi saltamontes, mi ola, justamente ésa, con su cresta recortada y su espuma blanca, con esa inclinación, ese empuje que la curva, hay una ola que no tendría que romper nunca, una cara que no tiene que desvanecerse jamás de estas aguas [...]" *Ibid.*, p. 188]

<sup>408</sup> El profundo amor que siente Magris hacia la obra del argentino Borges, no solamente se aprecia en el hecho de que el triestino decidiría condensar la metáfora total de su obra *Microcosmi* en un epígrafe extraído de uno de los relatos breves del argentino, sino que también se evidencia en la multiplicidad de ensayos que Magris le ha dedicado. Baste por el momento mencionar "Io sono indicibile" y "Borges o la rivelazione che non viene", contenidos en una de sus antologías más importantes. Así mismo, el autor de *Danubio* ha comentado en varias entrevistas que su obra *Conjeturas sobre un sable* es en realidad la articulación, en forma de cuento de juventud, de una historia que el autor triestino conocía y que pretendía regalar al argentino con la finalidad de que éste la convirtiera en un relato. Sin embargo, el mismo Magris cuenta que al conocer a Borges en Venecia, éste último luego de escuchar la historia, le recomendó que mejor la trabajara en un relato de su autoría, pues esa historia no le pertenecía a él (Borges) sino que formaba parte del acervo personal de Magris y que éste último tenía que darle forma y publicarla. Claudio Magris comenta con entusiasmo siempre que le interrogan acerca de esta anécdota, que a partir de ese día comenzó a trabajar en el cuento (novela corta) que llevaría el nombre de *Conjeturas sobre un sable*.

<sup>409</sup> Cfr. Jorge Luis Borges, "Funes el memorioso" en *Ficciones*, Emecé editores, Buenos Aires, 1956, p. 47.

<sup>410</sup> Cfr. Claudio Magris, "Io sono indicibile" en *Itaca e Oltre*, op.cit. pp. 10-16.

Así pues, debido a la dificultad por aferrar el particular de la vida, "esa ola precisamente" o "ese saltamontes y no otro", los héroes de *Microcosmi* se asemejan, voluntariamente, a Ulises que quería ser nadie y también a los pasajeros clandestinos del gran relato de la historia, como por ejemplo a Robert Walser. Ser "ninguno" en este caso se convierte en una postura combativa, pues este disimulo –un recurso nacido típicamente en la literatura austríaca– significa poder salvar, al menos un poco, de la propia persona de aquel "papeleo" que implica siempre la prosa del mundo.

Walser es sin lugar a dudas uno de los autores fundamentales de nuestro propio tiempo. La obra de este escritor es una de las más estudiadas en los últimos años. Es curioso, y ciertamente paradójico, que sea precisamente esta obra la que se estudia con tanto afán y que ha dado de qué hablar, cuando su autor lo único que deseaba era ser olvidado. Cuenta Claudio Magris en uno de los ensayos que le dedica al autor de *El bandido* que, en una de las caminatas que le eran tan caras a Walser, éste último le pidió a su amigo (eventualmente albacea de toda su obra) Carl Seelig que se deshiciera de todo rastro de su obra, que lo olvidaran y su recuerdo fuese anulado del planeta: "[...]Robert Walser ammonì Carl Seelig [...] di non parlargli di alcuna gloria futura né di alcuna durata della sua opera. Il suo unico desiderio era quello di essere dimenticato".<sup>411</sup> Por supuesto que el tiempo nos diría que Seelig no pudo cumplir con esta petición, pues seguramente encontraba en la obra de su amigo respuestas que ayudarían a mitigar al menos la convulsión de los tiempos futuros. Y ciertamente Seelig estaba en lo correcto. La obra de Robert Walser se convierte en el testimonio de aquel que a pesar de la tragedia sabe encontrar "la poesía del corazón" en todas las cosas. Sí, ciertamente también en las cosas, pues de objetos animados está plagada la obra completa de este autor. Personas, paisajes y artefactos forman un testamento rico en significado, a partir del cual trasluce la mirada poética y agradecida del caminante que también escribía.

No debe confundirse el deseo de Walser por ser olvidado con un golpe de melancolía, ni siquiera con un arrebatado de tristeza. Debajo del deseo walseriano por el olvido, se esconde un bello mensaje que, desde mi perspectiva, Claudio Magris ha sabido descifrar perfectamente: "Nel desiderio di Walser d'essere dimenticato non c'è né tragedia né tristezza: essere dimenticato è bene, vuol dire condividere il buon destino delle cose, della canzone per la strada che si spegne senza traccia, del fiore che viene colto dal campo o del raggio radente del sole che a sera si ritira

---

<sup>411</sup> Cfr. Claudio Magris, "Le spoglie del poeta" en *op.cit.* p. 175. ["[...] Robert Walser le pidió a Carl Seelig que no le hablara de ninguna gloria futura ni de la duración de su obra. Su único deseo era aquel de ser olvidado". La traducción es mía]

dai tronchi degli alberi".<sup>412</sup> Y es justamente esta misma perspectiva la que acompaña al protagonista de *Microcosmi*; es ésta misma la manera en que éste concibe la oportunidad de anularse. Aquella escritura autobiográficamente mítica que señalaba Alfonso Berardinelli está plagada de esta idea walseriana por poder "ser olvidado", con la finalidad de fundirse en algo siempre superior y más significativo que aquel "yo" que habitualmente nos designa.

Y es que detrás de esta manera en que Magris describe el deseo de olvido de Walser, se halla mucho de la propia escritura del triestino. Ya he mencionado al inicio de este ensayo, siguiendo a varios críticos asiduos lectores de la obra de Magris, que éste siempre se ha caracterizado por desarrollar aquella "escritura oblicua", ésa que alude a otra cosa, o a otra persona, con la finalidad de referirse a sí mismo, pero siempre desde una perspectiva escorzada, lejana lo más objetiva e irónicamente posible. Y, por supuesto, en este caso no es diferente. Magris al referirse a Walser y su negativa a cualquier tipo de gloria, también se está refiriendo a un deseo que puede apreciarse a través de toda su pluma, pues Magris es consciente de que por más lirismo y subjetivismo que exista en una página, en realidad las cosas, los eventos (incluso aquellos que forman parte de nuestra propia biografía) siempre terminan por pertenecer a un territorio más vasto que el que uno mismo determina: "Lo scrittore deve venir dimenticato appena ha cessato di scrivere, perché quella pagina gli è già volata via, è già entrata in un altro contesto di situazioni e di sentimenti diversi, risponde a domande che altri uomini le rivolgono e che il suo autore non poteva neanche immaginare".<sup>413</sup> Así pues, la obra termina por adquirir su propia autonomía en el momento en que, posiblemente al ser leída por otros, también logre reflejar las pulsiones, deseos, inquietudes de aquellos con quienes compartimos el camino de la vida:

Lo scritto, ha osservato Roberto Calasso in un bellissimo saggio, ha una vita autonoma che il suo autore non conosce; la fama è ridicola perché sembra presupporre un rapporto di proprietà fra un nome, il quale copre un'identità che va facendosi via via più inafferrabile, e un testo che ormai conduce nel mondo la sua esistenza obiettiva, sulla quale quel pallido nome non può certo più influire. Il nome è una giacca provvisoria, è il bottone penzolante col quale un personaggio di Walser identifica la sua personalità.<sup>414</sup>

---

<sup>412</sup> *Ibid.*, p. 177. ["En el deseo de Walser de ser olvidado no existe tragedia ni tristeza: ser olvidado es algo bueno, significa compartir el buen destino de las cosas, de la canción de la calle que se extingue sin dejar huella, de la flor que se corta en el campo o del luminoso rayo de sol que durante la tarde se retira de los troncos de los árboles". La traducción es mía]

<sup>413</sup> *Ibid.*, pp. 177-178. ["El escritor debe olvidarse apenas ha terminado de escribir, porque aquella página ya le escapó y ésta ha entrado ya en otro contexto de situaciones y de sentimientos varios, responde a preguntas que otros hombres le han hecho y que su autor no podía siquiera imaginar". La traducción es mía]

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 178. ["El escrito, como ha observado Roberto Calasso en un bellissimo ensayo, tiene una vida autónoma que su autor no conoce; la fama es algo ridículo porque parece suponer una relación entre la propiedad de un nombre, el cual cubre una identidad que poco a poco se va haciendo más inaferrable, y un texto que de hecho dirige en el mundo

El interés de Claudio Magris por enfatizar en la importancia del anonimato de sus héroes, e incluso podríamos decir que de él mismo, radica en una profunda comprensión de uno de los secretos de la vida. De manera semejante a Paolo de Canidole, aquel héroe de *Microcosmi* al que hemos aludido, Claudio Magris conoce que la verdadera vida, ésa a la que el joven Rimbaud cantaba, no pertenece a nadie, sino que discurre y se fuga a cada instante:

Le parole e le spoglie del poeta non si possono ereditare né possedere; sono come la luce o il colore delle stagioni, di cui nessuno si può impadronire, vietandone ad altri l'accesso. Esse non si lasciano stringere né immobilizzare; sono sempre altrove, come il vento che non si può trattenere. La loro essenza sfugge al possesso, perché si trasforma e si riversa nel mutevole fluire della vita, si cancella entrando a far parte del respiro del mondo, al pari degli alberi abbattuti che lentamente marciscono e diventano terra. Come il tronco dissolto nel bosco, ogni nome si perde, ma in questo perdersi sta la sua salvezza la sua vita senza fine. Walser aveva ragione di augurarsi di venir dimenticato e forse, per sua fortuna, la sua individualità fuggitiva, mimetizzata nella grandezza dell'opera, è stata realmente dimenticata: nel clamore giornalistico e giuridico, che s'aggrappa al feticismo dei dati e dei nomi, egli si nasconde e dilegua, uno e nessuno come Ulisse, uno e molti come Omero.<sup>415</sup>

Sin embargo, no todos tienen la posibilidad de diluirse en el continuo fluir de la existencia con la facilidad de Robert Walser. Así como sucede al héroe protagonista de *Microcosmi* –que al visitar el sitio de los antepasados y pensando haber borrado, al menos un poco, las lindes de la pesada mondadura de Su majestad Yo– se da cuenta que en realidad todavía se le cuestiona acerca de a qué grupo, etnia o país pertenece.<sup>416</sup> Por supuesto que la idea sería poder unirse con todo y formar parte significativa también del gran relato que conforman las personas, los sitios, los colores, los sabores y caminos de nuestra propia vida. En realidad, sugiere Magris a lo largo de toda su novela, lo ideal sería poder emular a Ulises en nuestra propia época y ser ninguno, con la finalidad de salir libres de peligros; con la intención de conservar nuestra patria interior intacta, ajena a la corrupción

---

su existencia objetiva, sobre la cual ese pálido nombre ciertamente ya no puede influir. El nombre es una chamarra provisoria, es el botón flojo con el cual el personaje de Walser identifica su propia personalidad": La traducción es mía]

<sup>415</sup> *Ibid.*, pp. 179-180. ["Las palabras y los hábitos del poeta no se pueden heredar ni poseer; son como la luz o el color de las estaciones, de las que ninguno puede apropiarse, prohibiéndole a otros el acceso. Éstas no se dejan aferrar ni inmovilizar; están siempre en otro lugar, como el viento que no puede agarrarse. Su esencia escapa a la posesión, porque se transforma y se dirige al cambiante fluir de la vida, se cancela entrando a formar parte del respiro del mundo, a la par de los árboles abatidos que lentamente se marchitan y se vuelven tierra. Como el tronco disuelto en el bosque, cada nombre se pierde, pero en este perderse se halla su salvación, su vida sin fin. Walser tenía razón al augurarse ser olvidado y quizás, por fortuna suya, su individualidad fuggitiva, mimetizada en la grandezza de su obra, realmente fue olvidada: en el clamor periodístico y jurídico, que se aferra al feticismo de los datos y nombres, él se esconde y diluye, uno y ninguno como Ulises, uno y muchos como Homero". La traducción es mía]

<sup>416</sup> Cfr. Claudio Magris, *Microcosmi*, op. cit. p. 52.

que en ocasiones le ofrece el mundo. Sin embargo, en nuestra época, la hazaña de Odiseo es prácticamente imposible, pero, en todo caso, si aquel intento epopéyico es imposible, podemos todavía intentar al menos "ser ninguno" sentado en un café, bajo ese anonimato que nos permite abandonarnos a la vida:

Al San Marco non ci si illude che il peccato originale non sia stato commesso e che la vita sia vergine e innocente; per questo è più difficile rifilare ai suoi clienti qualche patacca, un biglietto d'ingresso per la Terra Promessa. Scrivere significa saperde di non essere nella Terra Promessa e di non potervi arrivare mai, ma continuare tenacemente il cammino nella sua direzione, attraverso il deserto. Seduti al caffè, si è in viaggio; come in treno, in albergo o per la strada, si hanno con sé pochissime cose, non si può apporre a nulla una vanitosa impronta personale, non si è nessuno. In quel familiare anonimato ci si può dissimulare, sbarazzarsi dell'io come di una buccia. Il mondo è una cavità incerta, nella quale la scrittura si addentra perplessa e ostinata. Scrivere, interrompersi, chiacchierare, giocare a carte; il riso a un tavolo vicino, un profilo di donna, indiscutibile come il destino, il vino nel bicchiere, colore dorato del tempo. Le ore fluiscono, amabili, noncuranti, quasi felici.<sup>417</sup>

Ciertamente la pretensión por volver a ser como los héroes de la epopeya, aquellos que se unían con ese todo concluso y cerrado lleno de significado en cada particular que lo conformaba, no puede sino ser una trágica nostalgia:

[el ideal antiguo de héroe clásico] se halla lejos del punto de vista contemporáneo, pues el ideal democrático del individuo se determina a sí mismo, la invención de los artefactos mecánicos y eléctricos, y el desarrollo de los métodos científicos de investigación han transformado la vida humana en tal forma que el universo intemporal de símbolos hace mucho tiempo heredado ha sufrido un colapso. A esto se refieren en el Zarathustra de Nietzsche las trascendentales palabras que anuncian una época: "Muertos están todos los dioses" [...] El lastre del pasado, la atadura de la tradición han sido destruidos con seguros y poderosos golpes.<sup>418</sup>

Los héroes de la epopeya, acompañados en su camino por los mismos dioses, podían abandonarse con indistinción en aquella realidad objetiva, sin miedo a perder su propia persona en este acto. Los héroes de la novela, y con ellos también nosotros, posiblemente debemos hallar todavía la

---

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. ["En el San Marcos uno no se hace la ilusión de que el pecado original no haya sido cometido y de que la vida sea virgen e inocente; por eso es más difícil darles gato por liebre a los clientes, endosarles un billete de entrada para la Tierra Prometida. Escribir significa saber que no estamos en la Tierra Prometida y que no podremos llegar nunca allí, pero continuar con tenacidad el camino en esa dirección, a través del desierto. Sentados en el café, se está de viaje; como en el tren, en el hotel o por la calle, uno tiene consigo poquísimas cosas, no se le puede adjudicar a nada ninguna marca personal, no se es nadie. En ese anonimato familiar uno puede pasar desapercibido, desembarazarse del yo como de una mondadura. El mundo es una cavidad incierta, en la que la escritura se adentra perpleja y obstinada. Escribir, interrumpirse, charlar, jugar a cartas; la risa en una mesa cercana, un perfil de mujer, indiscutible como el destino, el vino en la copa, dorado color del tiempo. Las horas fluyen amables, despreocupadas, casi felices". Claudio Magris, *Microcosmos*, op.cit. p. 21.]

<sup>418</sup> Joseph Campbell, *op.cit.*, p. 414.

forma de rescatar –aunque sea un ápice– la propia persona de las fauces de la prosa del mundo, ésa que amenaza con liquidar los detalles y fundirlos en esa masa privada de sentido, ésa en la que los particulares se anulan para siempre y terminan por convertirse en la emulación de la producción masiva de cualquier tipo de objeto:

No solamente las investigaciones con el telescopio y el microscopio han eliminado el lugar oculto de los dioses: ya no existe la clase de sociedad de la que los dioses eran soporte. La unidad social no es ya la portadora del contenido religioso, sino una organización económico-política. Sus ideales no son ya los de la pantomima hierática, que hace visibles en la tierra las formas del cielo, sino los del estado seglar, que libra una competencia difícil y sin tregua por la supremacía de recursos materiales. Las sociedades aisladas, atadas al sueño dentro de un horizonte mitológico, no existen más que como regiones de explotación. Y dentro de las mismas sociedades progresistas, todos los últimos vestigios de la antigua herencia humana de ritual, moralidad y arte están en plena decadencia.<sup>419</sup>

Es debido a la complejidad intrínseca de estos procesos, que la gracia y serenidad con que los héroes de la epopeya clásica se abandonaban a la vida se ha perdido para siempre. Los héroes de la novela, entonces, revelan con máxima claridad la disparidad que se funda en su interior al momento en que "abandonan", o mejor dicho al momento en que "son expulsados", aquella zona ajena al conflicto en la que podían habitar, por derecho divino, los héroes homéricos:

El problema actual de la especie humana es, por lo tanto, precisamente opuesto al de los hombres de los períodos comparativamente estables de aquellas mitologías poderosamente co-ordinadoras que ahora se conocen como mentiras. Entonces todo el significado estaba en el grupo, en las grandes formas anónimas, no en la expresión individual propia; hoy no existe ningún significado en el grupo ni en el mundo; todo está en el individuo. Pero en él el significado es absolutamente inconsciente. El individuo no sabe hacia dónde se dirige, tampoco sabe qué lo empuja. Las líneas de comunicación entre la zona consciente e inconsciente de la psique humana han sido cortadas, y nos hemos partido en dos.<sup>420</sup>

Es verdad como señala con lucidez Campbell, que esta división al interior del hombre mismo no es sino una de las terribles consecuencias que acarrea la prosa del mundo. Sin embargo, a pesar de las contrariedades de su propio tiempo, el héroe de la novela no debe abandonarse a un pasivo conformismo de la realidad que lo circunda. De hacerlo, el héroe de la novela no lograría rescatar la poesía del corazón que existe latiendo, todavía en su mundo, en cada uno de los particulares. Abandonarse con serenidad a su realidad, no sería sino un fracaso, como ya Claudio Magris lo había señalado a través de las novelas que emulan una falsa arcadia y que fingen ser ajenas a todo

---

<sup>419</sup> *Ibidem.*

<sup>420</sup> *Ibid.*, pp. 414-415.

tipo de conflicto. El problema y la tragedia serían, en todo caso, aceptar que existe una nueva realidad objetiva cerrada e infranqueable como aquella presente en la epopeya. Es verdad que vivir "fuera" del círculo metafísico que Lukács señalaba es una labor compleja; sin embargo, es la única posible en nuestros tiempos. La hazaña del héroe de la novela ya no está acompañada por los dioses, ni siquiera está acompañada por la comunidad de la que forma parte. El viaje de este tipo de héroes, como Campbell deducía al final de su obra cumbre, es en realidad un viaje en solitario:

El héroe moderno, el individuo moderno que se atreva a escuchar la llamada y a buscar la mansión de esa presencia con quien ha de reconciliarse todo nuestro destino, no puede y no debe esperar que su comunidad renuncie a su lastre de orgullo, de temores, de avaricia racionalizada y de malentendidos significados: "Vive, dice Nietzsche, como si el día hubiera llegado". No es la sociedad la que habrá de guiar y salvar al héroe creador, sino todo lo contrario. Y así, cada uno de nosotros comparte la prueba suprema, lleva la cruz del redentor; no en los brillantes momentos de las grandes victorias de su tribu, sino en los silencios de su desesperación personal.<sup>421</sup>

Detrás de estas profundas palabras de Campbell verdaderamente existe una esperanza latente en el destino de los héroes contemporáneos. Es cierto que la marcha de estos personajes es solitaria, pero eso no significa que deba estar desprovista de sentido. El sentido, que antiguamente se otorgaba "de una vez por todas" por los dioses, en la época de la novela debe ser hallado por el héroe mismo a cada instante. Aun cuando en principio podría pensarse lo contrario, el héroe disgregado de la novela puede todavía dialogar con lo sagrado que existe dentro de él abandonándose al misterioso tiempo cotidiano, en que también con dignidad y no menor gloria, late profundamente el vestigio de algo divino:

Non potendo non essere, questi personaggi cercano almeno di non essere nessuno. Ognuno di noi sperimenta quella loro sospensione in certi momenti d'indifferente abbandono: quando camminiamo per le strade, in qualche pausa di stanchezza frastornata, e ci lasciamo scivolare tra la folla sconosciuta e senza volto, mentre il rumore del traffico ci avvolge, separandoci come una parete da tutto il resto, e i nostri pensieri sciamano via da noi come le gocce di pioggia dagli abiti. Oppure siamo seduti al caffè, intenti a leggere o a scrivere, un tratto interrompiamo il lavoro, e quella sosta apre una parentesi non solo in quel lavoro, ma nella nostra persona: lo sguardo passa da un tavolo all'altro senza fermarsi su alcun volto, e la vita è quel brusio confuso e continuo delle diversi voci, che ci culla come un mare e al quale ci abbandoniamo. In quel momento non si è nessuno: non si desidera né si ama qualcuno in particolare, non si ha uno scopo che ne esclude o sopraffà altri; le attese e le nostalgie non sono un fluire attutito e senza oggetto preciso. Il tempo scorre, ma viene colmato; in tal modo, anche se o proprio perché non c'è nulla che lo segni o lo scandisce,

---

<sup>421</sup> *Ibid.*, pp. 418-419.

esso resta profondamente e misteriosamente nostro, un segreto inalienabile, uno spazio inviolabile, in cui nessuno potrà raggiungerci e portarci via a noi stessi.<sup>422</sup>

---

<sup>422</sup> Claudio Magris, "Negli interstizi del tempo" en *Itaca e oltre*, op. cit. p. 105. ["No pudiendo no ser, estos personajes buscan al menos no ser ninguno. Cada uno de nosotros experimenta esa suspensión en ciertos momentos de indiferente abandono: cuando caminamos por las calles, en cualquier pausa debido al cansancio trastornado, y nos dejamos resbalar entre la multitud desconocida y sin rostro, mientras el ruido del tráfico nos envuelve, separándonos como una pared del resto, y nuestros pensamientos se escapan de nosotros como las gotas de lluvia caen de la ropa. O en todo caso, estamos sentados en el café, dispuestos a leer o escribir, de repente interrumpimos el trabajo y esa pausa abre un paréntesis no sólo en aquel trabajo sino en nuestra persona: la mirada deambula de una mesa a otra sin detenerse en ningún rostro, y la vida es entonces ese ruido confuso y continuo de las diferentes voces, que nos acuna como un mar al que nos abandonamos. En ese momento no se es nadie: no se desea ni se ama a ninguno en específico, no se tiene una meta que nos excluya o que nos haga superiores al resto; las esperas y las nostalgias son un fluir débil y sin objeto preciso. El tiempo corre, pero es como si no corriera, porque no se gasta ni se colma; de tal forma que, o justamente debido a esto, como no existe nada que lo selle o lo mida, éste permanece profunda y misteriosamente nuestro, un secreto inalienable, un espacio inviolable en el que ninguno podrá alcanzarnos y llevarnos a nosotros mismos". La traducción es mía]

### 3.3 Contraposición tiempo lineal y tiempo mítico

El tiempo es uno de los temas que dan cuenta, con mayor claridad, del ámbito genérico en que nos hallamos, ya sea el de la epopeya o el de la novela. Mijaíl Bajtín (pues fue él quien ahondó en los aspectos narratológicos de ambas formas genéricas) nos recordaba que era precisamente el tiempo la barrera que nos explicaba en qué universo nos encontrábamos. Siempre que se tratara de la epopeya, subrayaba el crítico ruso, la temporalidad se encontraría como contenida en una especie de burbuja infranqueable, ajena a todo tipo de corrupción y revestida de un cariz jerárquico. Si en todo caso, sin embargo, se trataba del universo novelesco el tiempo se hallaría "contaminado", al mismo nivel del escritor. Posteriormente, Claudio Magris reafirmaría esta visión bajtiniana de la temporalidad en la novela al mencionar que, como parte del proceso de disolución inherente a la Modernidad, la cuestión del tiempo en la novela llegaría a límites insospechados, al momento de desquiciarse completamente; al momento en que el tiempo, emulando la disgregación objetiva en que se inscribe, imita al fragmento del que nace. En la novela, menciona Magris, no existe ya un tiempo jerárquico e incorruptible como en la antigua epopeya, sino que de hecho se convierte en parte de la problemática temática de esta misma forma narrativa.

Habitualmente los estudios genéricos se detienen en este punto cuando se plantean el problema de la temporalidad al que llega la forma de la novela. La mayoría de los críticos se limitan a efectuar una serie de enumeraciones –desde luego valiosas y novedosas, que arrojan luz sobre aspectos literarios, que de no ser por sus estudios, ignoraríamos por completo– en las que comparan las diferencias entre la epopeya clásica y la novela moderna. Sin embargo, en la mayoría de las ocasiones, dejan de lado el estudio profundo del claro diálogo que existe entre estos dos aspectos genéricos. El estudio de Claudio Magris a propósito de este tema resulta sin lugar a dudas actual, pues en éste el escritor italiano no solamente se propone mencionar las diferencias clave entre epopeya y novela, sino que busca indagar en el hilo común que las une. Acerca del tema de la temporalidad, Magris menciona que incluso en la novela moderna, a pesar del conflicto que ésta plantea en torno al tiempo, existe una búsqueda comprometida por tratar de reentablar un nuevo diálogo con la epopeya. Es verdad que existen novelas en las que la cuestión de la temporalidad imita al *collage* (como mencioné, a propósito de las novelas de Dos Passos, en la segunda parte que compone a este ensayo); pero también es cierto que en algunas novelas modernas, sobre todo aquellas en las que existe un firme compromiso por resignificar la vida, también existe una propuesta dialógica con aquel gran estilo de la épica clásica. Tal es el caso de las novelas del

segundo periodo creativo de Roth, las de la época más madura de Walser, o bien, el caso de la prosa de Stevenson, por mencionar sólo algunas.

En este tipo de novelas modernas, que en realidad son aquellas que a Magris le interesa estudiar y releer con afán, existe una postura comprometida y clara: si bien es cierto que la forma genérica de la epopeya, al menos tal como la conocemos, ha desaparecido para siempre, estas novelas se proponen hallar una nueva forma de dialogar con aquélla. Pero este diálogo no se basa, por supuesto, en una falsa emulación de los recursos de los que se valía ese gran estilo épico, sino que se basa, sobre todo, en una parodia nostálgica que ahonda en lo actual y presente que es verdaderamente todavía en nuestro tiempo el ángulo de visión presente en la epopeya. Si en la forma genérica de los poemas homéricos hallábamos un tiempo copresente, cerrado para siempre, acabado e infranqueable por la jerarquía moral de la que se nutría; en la forma de la novela todavía podemos hallar ecos de esa misma perspectiva de mirar el mundo. Desde luego, Magris lo menciona a través de todos sus estudios genéricos, la novela no puede, ni debe, copiar los recursos de la epopeya en pro de efectuar ese sentido de completud presente, naturalmente, en la epopeya; sino que debe, en todo caso, ser consciente de la realidad objetiva de la que surge y resignificar la mirada del ancestro genérico del que nace: la tarea de estas novelas consiste, pues, en volver a hacer brotar la poesía de la vida, presente siempre y a cada instante en cada uno de sus particulares. Y con el caso de la temporalidad no es distinto, pues la tarea de la novela moderna –si busca dialogar con la tradición de la epopeya– consistirá también en encontrar la forma de volver a descubrir un tiempo que, siendo fiel a su propia realidad presente, se una con el tiempo de la épica. Para Magris –y éste es quizá uno de sus más grandes aciertos y, posiblemente, descubrimientos– la forma más honesta, y compleja a la vez, de efectuar este diálogo temporal por parte de la novela con la epopeya, consiste en volver a dotar al tiempo de un significado mítico. Para Magris la mejor forma de hacerlo consiste en que la novela dé cuenta nuevamente de un tiempo para el que el curso no se base en una carrera acelerada, sino que se incline más por el ritmo lento y pausado atento a cada detalle de la marcha cotidiana. Este tiempo, si bien no puede ser el mismo de la antigua epopeya, al menos se asemeja a aquél al momento de, sin ninguna prisa, abarcar cada detalle que narra.

Por supuesto que este ejercicio es de una alta complejidad, porque proponer un tiempo de este tipo en la novela, no solamente significa dotar a la trama de los elementos necesarios para alterar el curso temporal del relato, sino que significa cambiar por completo las bases sobre las que

habitualmente se cimienta la novela moderna. La propuesta de Claudio Magris es novedosa al momento de considerar que existe una perspectiva bien distinta para abordar el problema del tiempo en la novela moderna; pero a la vez se une con la tradición literaria, al momento de volcarse hacia las antiguas bases de la epopeya clásica, con la finalidad de coger nuevamente ese secreto que hacía parecer incluso a los instantes fragmentos significativos e imprescindibles en medio de todo el "relato mayor".

Y es precisamente a este punto al que a Magris le interesa llegar. Al escritor italiano le importa volver a convertir cada instante, cada detalle, cada mínima historia en un relato significativo.

Cuando Claudio Magris se detiene a analizar la primera parte de la obra del todavía muy joven Lukács,<sup>423</sup> comprende perfectamente por qué Lukács llegaba a la conclusión, en su obra *Teoría de la novela*, de que Tolstói había sido verdaderamente el último gran heredero de la epopeya. Magris advierte que en esta polémica afirmación existía un dejo de verdad, pues lo que Lukács buscaba explicar era que el escritor ruso había logrado trasladar a sus novelas cumbre, uno de los elementos más significativos de la antigua forma de la epopeya. Si Lukács llegaba a tal conclusión, era porque el ejercicio de Tolstói no solamente había consistido en *imitar* la épica clásica, sino que el ruso había logrado comprender a plenitud su propia realidad objetiva y había logrado encontrar una perspectiva que, no negando las contradicciones de su propio ámbito, pudiera dialogar con aquella mirada presente en los poemas homéricos. Es precisamente por esto que en los pasajes de mayor fuerza lírica, Tolstói se detiene con una mezcla de serenidad y de ímpetu poético en esos detalles que pasarían desapercibidos en cualquier otro momento: la sonrisa de Natasha, la manera en que Anna Karénina coloca las manos sobre el vestido, el cielo estrellado que cobija a Pierre, las hojas de los árboles agitados que pueblan la estepa rusa, el gesto sencillo a través del cual Platón Karatiev expresa la dicha vital. Cada uno de estos instantes adquieren tales dimensiones en la obra de Tolstói, porque éste logra evocarlos de modo semejante al que Homero describía los particulares presentes en el mundo de la *Ilíada* o de *La Odisea*. Sólo baste recordar el emblemático capítulo del catálogo de las naves, la descripción del escudo de Aquiles o el pasaje en que Euriclea lava los pies a un mendigo y descubre, a través de una cicatriz en la rodilla, que es en realidad Odiseo. Estos detalles, aparentemente menores, se convierten en fragmentos memorables debido a la manera en que son narrados: ajenos a todo tipo de prisa, agotados en su descripción

---

<sup>423</sup> Cfr. Claudio Magris, "Lukács e il demone della totalità" en *Itaca e oltre*. op.cit. p. 122.

cada uno de estos detalles mínimos se convierten en relatos importantes dentro de toda la historia mayor en que se contienen. Estos fragmentos no son relatos aislados, sino que adquieren una noción relevante a lo largo de toda la historia. Incluso algunos de estos pequeños instantes se convierten en motivo de una historia mayor, como en el caso de la cicatriz de Ulises.<sup>424</sup> Como se aprecia, Lukács no se equivocaba al momento de elegir al escritor ruso como el máximo heredero de la epopeya, pues verdaderamente Tolstói había captado la importancia y la manera en que el tiempo actúa en esa forma genérica clásica y había logrado trasladarla a su propio mundo.

Así entonces –de modo semejante al de Tolstói, pero inserto en su propia época y consciente de las particularidades inherentes a ésta– Claudio Magris defiende la idea de que la novela moderna puede dialogar con la epopeya, a través del tema del tiempo, siempre y cuando lo haga basada en sus propios principios. La manera en que el autor de Trieste efectúa esta dialéctica se evidencia en *Microcosmi* a través de las nociones de *Persuasión*, de Carlo Michelstaedter, y de *Presencia*, de Ramón Xirau.

Anteriormente he mencionado la importancia que tiene la visión de Michelstaedter en la obra total de Claudio Magris. Este tema incluso se convierte en el eje temático de su novela *Otro mar*, esa historia en la que Enrico Mreule abandona su Gorizia natal y se encamina hacia Sudamérica en búsqueda de un destino imposible –imposible porque aspira al absoluto; a una totalidad prácticamente metafísica– motivado por las ideas filosóficas de su amigo Carlo Michelstaedter: "Ha sido un abuso. Carlo no debía dejarle vislumbrar algo que él jamás podrá alcanzar, pero sin lo cual es tan difícil vivir".<sup>425</sup> Sin embargo, no es sino hasta *Microcosmi* que Magris articula, a través de una historia de carácter más íntimo y personal, su propia lectura de la obra de este joven filósofo goriziano. La persuasión a lo largo de todo *Microcosmi* se convierte en una especie de canto ulterior que motiva cada una de las páginas de la novela. Esta idea de habitar el tiempo de una forma rica, valiosa, completa se convierte en la habitual manera de vivir el viaje del héroe novelesco.

Desde el inicio de esta novela nos enfrentamos a una nueva manera de habitar el mundo. Ya en el primer capítulo –el principio narrativo de este ciclo que he denominado "ciclo del retorno a casa"– Claudio Magris evoca esta particular manera de demorar al tiempo:

---

<sup>424</sup> Baste, a manera de ejemplo, que el lector recuerde el profundo y bellissimo ensayo de Erich Auerbach, contenido en *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, en el que la cicatriz de Ulises da lugar a una serie de interpretaciones acerca de la manera en que Homero concebía la realidad objetiva y la manera en que ésta se contraponía a la descripción de la realidad presente en la Biblia.

<sup>425</sup> Claudio Magris, *Otro mar*, Anagrama, Barcelona, tercera edición, 2004, p. 72.

Le maschere stanno in alto, sopra il bancone di legno nero intarsiato, che proviene dalla rinomata falegnameria Cante, rinomata almeno un tempo, ma al Caffè San Marco le insegne onorate e la fama durano un po' di più; anche quella di chi, quale unico titolo per essere ricordato, può accampare soltanto, ma non è poco, il fatto di aver passato degli anni a quei tavolini di marmo dalla gamba di ghisa, che finisce in un pedestallo poggiato su zampe di leone, e di aver detto ogni tanto la sua sulla giusta pressione della birra e sull'universo.<sup>426</sup>

Desde este particular e íntimo arranque narrativo, el lector puede percatarse del tipo de universo en el que se encuentra: uno en el que las habituales reglas de la novela moderna se quiebran por completo y dan lugar a una nueva dimensión de poder habitar el espacio, más cercana a una concepción personal de significar también los sitios. A través de este primer capítulo, en el que claramente se sientan las bases sobre las cuales se articulará el resto de la obra, Claudio Magris plantea algunas de las claves a partir de las cuales el lector puede leer la obra. Ya desde este capítulo, titulado "Café San Marcos", la postura de Magris en torno al tema del tiempo se deduce: el tiempo de la novela apelará a un tiempo "nuevo", en el sentido de que no se pliega a las convenciones presentes en otro tipo de novelas nacidas con la modernidad; sino que buscará asemejarse más a aquel tiempo "copresente y cerrado" de la epopeya. Es precisamente en este momento en el que el tema de la persuasión adquiere primacía, pues es a través de éste que Magris invita al lector a demorarse en cada detalle, a dejar de lado cualquier tipo de frenesí que pudiera anular el instante presente:

In certe sere, il sole accende le larghe, dorate foglie di caffè che incastonano i medaglioni sulle pareti; la luce che si sposta affonda lo specchio alle spalle del tavolino in un lago d'ombra racchiuso da orli luccicanti, ultimi raggi di un sole che lontano sfolgora e tramonta sul mare. Sui volti semisommersi nelle acque scure del vetro riverbera una nostalgia di chiarezza marina, l'insidioso richiamo della vita vera.<sup>427</sup>

Esta mirada persuadida, es decir, esta perspectiva de habitar por completo el presente, sin tener ninguna necesidad de sacrificarlo al futuro, da lugar a una manera personal de observar la realidad

---

<sup>426</sup> Claudio Magris, *Microcosmi*, p. 11 ["Las máscaras están arriba, sobre el mostrador de madera negra taraceado que procede de la afamada carpintería Cante -afamada tiempo atrás por lo menos, pero en el Café San Marcos los reconocimientos y la fama duran un poco más; incluso la de quien, como único título para ser recordado, puede alegrar solamente -aunque no sea poco- el hecho de haber pasado años sentado a esas mesas de mármol con el pie de hierro colado, que acaba en un pedestal apoyado sobre las garras de león, y de haber dado de vez en cuando su opinión acerca de la adecuada presión de la cerveza y del universo". Claudio Magris, *Microcosmos*, p. 11]

<sup>427</sup> *Ibid.*, p. 22. ["En algunas tardes, el sol enciende las anchas, doradas hojas de café engastadas en los medallones de las paredes; la luz que se va trasladando hunde el espejo de detrás de la mesa en un lago de sombra encerrado por bordes refulgentes, últimos rayos de un sol que a lo lejos resplandece y se pone en el mar. En los rostros semisumergidos en las aguas oscuras de cristal reverbera una nostalgia de claridad marina, el insidioso reclamo de la verdadera vida". *Ibid.*, p. 25]

objetiva. A lo largo de todo *Microcosmi* nos hallamos frente a esta nueva postura de recorrer los espacios y de contemplar los actos que forman parte de la vida. La *persuasión*, a la que con pasión Carlo Michelstaedter se había aferrado, forma parte inherente de esta obra magrisiana:

[siamo a Villa Passatempo] In quell'armonioso quadrisillabo echeggia un'ansia profonda, mortale. Quell'ombra folta e quegli alberi assorti dovrebbero essere là per impedire al tempo di passare o almeno per farlo scorrere più lentamente, resina dorata che scivola lungo il tronco e non cascata che precipita. E invece il nome dice che in quella villa neoclassica, con la sua doppia scala sulla facciata e il frontone trinagolare stile impero, le due damigelle di Verrua che l'abitavano desideravano che il tempo passasse veloce, che fosse già passato, già arrivato vicino al suo termine. Forse è questo il peccato originale, essere incapaci di amare e di essere felici, di vivere a fondo il tempo, l'istante, senza smania di bruciarlo, di farlo finire presto. Incapacità di persuasione, diceva Michelstaedter. Il peccato originale introduce la morte, che prende possesso della vita, la fa sentire insopportabile in ogni ora che essa arreca nel suo trascorrere, e costringe a distruggere il tempo della vita, a farlo passare presto, come una malattia; ammazzare il tempo, una forma educata di suicidio.<sup>428</sup>

Este sentido de persuasión por la vida se convierte en una de las primeras formas con que Magris pretende dialogar nuevamente con la epopeya, pues esta manera de vivir el tiempo de cierta forma emula aquella temporalidad que revestía a *La Odisea*. Si en esta obra los particulares, por mínimos que en principio parecieran, adquirirían dimensiones heroicas; en *Microcosmi* hay una vuelta hacia estos principios, con la finalidad de invitar también al lector a que se abandone a este tiempo lento, prácticamente detenido, capaz de mirar profundamente en cada uno de los detalles que conforman no solamente a un sitio, sino también a los objetos y personas que forman parte del paisaje más cotidiano y accesible:

La laguna è anche quiete, rallentamento, inerzia, pigro e disteso abbandono, silenzio in cui a poco a poco s'ìmparano a distinguere minime sfumature di rumore, ore che passano senza scopo e senza meta come le nuvole; perciò è vita, non stritolata dalla morsa di dover fare, di aver già fatto e già vissuto, vita a piedi nudi, che sentono volentieri il caldo della pietra che scotta e l'umido dell'alga che marcisce al sole. Neanche le punture delle zanzare sulla pelle

---

<sup>428</sup> *Ibid.*, pp. 122-123. [ "[estamos en Villa Passatempo] En este armonioso quadrisílabo resuena una ansia profunda, mortal. Esa tupida sombra y esos altos árboles absortos tendrían que estar ahí para impedirle al tiempo que pasara o la menos para hacerle fluir más lentamente, resina dorada que se desliza a lo largo del tronco y no cascada que se precipita. Y en cambio el nombre dice que en esa villa neoclásica, con su escalera doble en la fachada y el frontón triangular estilo imperio, las dos damiselas de Verrua que la habitaban deseaban que el tiempo pasase rápido, que hubiese ya pasado, llegado ya cerca de su término. Tal vez eso sea el pecado original, ser incapaces de amar y de ser felices, de vivir a fondo el tiempo, el instante, sin la manía de quemarlo, de hacer que acabe pronto. Incapacidad de persuasión, decía Michelstaedter. El pecado original introduce a la muerte, que toma posesión de la vida, la hace sentir insoportable en cada una de las horas que acarrea en su transcurso, y obliga a destruir el tiempo de la vida, a hacerlo pasar pronto, como una enfermedad; matar el tiempo, una forma educada de suicidio". *Ibid.*, pp. 143-144.]

danno fastidio; sono quasi gradevoli, come l'acre sapore dell'aglio selvatico o dell'acqua salata.<sup>429</sup>

En principio podría pensarse que esta manera de concebir el tiempo en *Microcosmi* no es sino un artificio estético; sin embargo, poco a poco el lector comprende que se trata de algo más profundo que un simple recurso retórico. En esta compleja novela de Magris existe una búsqueda por resignificar la existencia. Esta novela traduce, posiblemente mejor que ninguna otra de las novelas de Magris, la firme postura y el compromiso ético de Magris por hallar nuevamente el sentido "que le falta a la vida". Ya hemos profundizado a lo largo de todo este ensayo literario en la preocupación y el interés que le suscita a Magris el tema de la disgregación objetiva y el tema del sentido vital que se pierde, posiblemente con mayor urgencia, desde la modernidad; ya hemos también indagado en las formas en que Magris pretende hallar una respuesta a estos conflictos que forman todavía parte de nuestro propio tiempo. Sin embargo, no es sino hasta esta novela que Magris logra, a través de su propio proceso creativo, articular una postura clara acerca de cómo podría resolverse el conflicto en torno al tema del sentido de la vida. Desde luego que Magris no pretende ofrecer respuestas definitivas, sino en todo caso "soluciones parciales" –en el sentido que ya Musil lo hacía– pero sin lugar a dudas *Microcosmi* es un ejercicio efectivo a partir del cual el lector puede comenzar a darle un nuevo significado a la pregunta que Grondin planteaba.

Así pues la persuasión le sirve a Magris para articular una mirada distinta para contemplar el mundo. Esta nueva mirada en la novela revela aspectos que anteriormente se hallaban escondidos: al momento en que la marcha se ralentiza, el espectador puede detenerse con mayor goce en aspectos que parecían para siempre olvidados. El mundo así se reviste de un nuevo color y las dimensiones del mismo se tornan por completo diferentes. La expresión *habitar* entonces adquiere un nuevo, y más profundo, significado al momento de que tanto el narrador como el lector aprecian espacios e historias "menores" desde un ángulo de visión –en principio considerado como insólito– que es capaz de reconocer el significado verdadero impreso en cada uno de estos:

Baruffi, arrivato a Superga, consigliava di ammirare il panorama circostante guardandolo a testa in giù, tra le gambe aperte. Il Mondo è ormai noto, la Provincia invece assai poco, scriveva alla fine del Settecento Amedeo Grossi, Architetto misuratore ed estimatore, e

---

<sup>429</sup> *Ibid.*, p. 60 ["La laguna es también quietud, aminoramiento de la marcha, inercia, perezoso y distendido abandono, silencio en el que poco a poco se aprenden a distinguir los mínimos matices de los ruidos, horas que pasan sin objeto y sin meta como las nubes; por eso es vida, no aplastada por las tenazas del tener que hacer, del haber hecho ya y vivido ya, vida con los pies descalzos, que sienten a gusto el calor de la piedra que abrasa y la humedad del alga que se marchita al sol. Ni siquiera las picaduras de los mosquitos en la piel molestan; son casi agradables, igual el sabor acre del ajo silvestre o del agua salada". *Ibid.*, p. 71]

forse per questo Baruffi cercava per la provincia prospettive inconsuete, ma anche l'universo va guardato, almeno ogni tanto, da quella posizione.<sup>430</sup>

Las ideas del filosofo de Gorizia le sirven a Magris para poder reentablar un tiempo mítico, en el sentido de que la persuasión a la que aspiraba Michelstaedter se liga directamente con ese tiempo que Occidente ha olvidado por completo y que aparentemente solamente podemos contemplar a través de la literatura espiritual de Oriente. Es cierto que Michelstaedter era un lector atento de la filosofía budista y de las filosofías de India; sin embargo, Magris considera que este tiempo no se halla simplemente en las escrituras sagradas de alguna tradición lejana, sino que pertenece a un núcleo común a lo humano, presente eternamente, pero olvidado debido a los procesos históricos que envuelven a nuestra tradición. Así entonces, al momento en que ahonda en esta visión de la vía persuadida, Magris también pone en diálogo nuestra cultura con aquella que en ocasiones suele considerarse antagónica: "Il mare, il mare... l'occhio dell'uomo, o discepoli, ecco il mare: le cose visibili sono la furia di questo mare. Di colui che ha superato le onde furiose delle cose visibili, di quello, o discepoli, è detto: è un brahmano, che nel suo foro interno ha traversato il mare dell'occhio con le sue onde, con i suoi turbini, con le sue profondità, con i suoi mostri..." Così il Buddha ai suoi seguaci".<sup>431</sup>

Como ya se aprecia, la persuasión en *Microcosmi* emula aquel recurso epopéyico en el que los eventos parecían surgir como en medio de un tiempo copresente: en la antigua forma de la epopeya, podemos observar largos pasajes poéticos que parecen suceder como en un mismo momento y esto, lo descubrió en su momento Bajtín, se debe a que en aquella forma genérica, todo se hallaba contenido dentro de una "burbuja temporal" y se presentaba, sin ningún tipo de prisa, a través de una descripción minuciosa, exhaustiva.<sup>432</sup>

---

<sup>430</sup> *Ibid.*, p. 150. ["Baruffi, al llegar a Superga, aconsejaba admirar el panorama circunstante mirándolo cabeza abajo, entre las piernas abiertas. El Mundo es ya conocido, la Provincia en cambio bastante poco, escribía a finales del siglo XVIII Amedeo Grossi, arquitecto de medidas y estimaciones, y tal vez por eso Baruffi buscaba para la provincia perspectivas insólitas, pero también hay que mirar al universo, por lo menos de vez en cuando, desde esa posición". *Ibid.*, p. 176]

<sup>431</sup> *Ibid.*, p. 178 ["El mar, el mar... el ojo del hombre, oh discípulos, he ahí el mar: las cosas visibles son la furia de este mar. De aquel que ha superado las olas furiosas de las cosas visibles, de aquél, oh discípulos, se ha dicho: es un brahmán, que en su fuero interno ha atravesado el mar del ojo con sus olas, con sus torbellinos, con sus profundidades, con sus monstruos..." Así Buda a sus seguidores". *Ibid.*, p. 210]

<sup>432</sup> Considero que esta búsqueda dialógica con el gran estilo de la épica, no solamente puede advertirse en las descripciones minuciosas que realiza Magris; sino también en su gusto por las digresiones. Pareciera que estas larguísimas digresiones, en ocasiones cercanas a la forma del ensayo que se cuela entre la novela, son también una emulación de los largos pasajes que se entretajan en los poemas homéricos. Pienso nuevamente en el pasaje de Euriclea, ése en donde la narración se rompe por completo para dar paso a una extensa analepsis en la que se nos narra la manera en que Odiseo se hizo esa característica cicatriz. Si se observan las digresiones más emblemáticas de

La novela, ya anteriormente lo hemos estudiado, no puede valerse de estos mismos principios, pues su forma le exige tender hacia una temporalidad lineal. No en vano Robert Musil, quien escribió la novela moderna por excelencia, articuló en *El hombre sin atributos* una peripecia que se basaba precisamente en este tiempo extendido infinitamente, hacia el cual el héroe de la novela se encaminaba siempre diferente a sí mismo. Pero, en el caso de *Microcosmi*, Magris pretende basarse en otro tipo de principios que, no ajenos a la forma de la novela moderna, puedan también unirse con los que regían a la epopeya. Por eso, a lo largo de toda esta obra podemos observar otro tipo de tiempo que parodia al de la épica: un tiempo que tiende hacia el viaje que regresa, un tiempo que gira en sí mismo y que, en algún momento de la historia, vuelve a encontrarse con su inicio: "Onde fluiscono verso la riva e verso l'altare, si arrotondano, si arricciolano, ricadono e riprendono a fluire. L'armonia di quell'onda che scorre e ritorna, eterna nel suo fluttuare, echeggia nel canto antico sotto la volta della basilica; anche la melodia è fuga e ritorno. Non tempo della chiesa e del mare, tempo breve e buono della vita".<sup>433</sup>

De hecho, gracias precisamente a este recurso paródico, Claudio Magris logra evocar en esta novela ese recurso prototípico de la epopeya: la profecía. Ya en el inicio de la obra, en el capítulo Café San Marcos, podemos encontrar una clara emulación de la profecía perteneciente a la épica clásica. A través de este recurso, podemos tener acceso desde el inicio de "los cantos" a lo que sucederá a través de toda la historia:

[...] Tornare al caffè, tergiversare, leggere i giornali. La faccia, dopo una risciacquata, è decente, ma i capelli sono sudati. Vada alla toilette a rassettarsi. Immergersi nel mare, anche solo lavarsi le mani nell'acqua bassa e tiepida della laguna, mettere il viso sulla fontanella del vicino Giardino Pubblico, come allora dopo le corse, nella neve così bianca che sembrava blu, nella piccola sorgente in quella radura del bosco, dove andavano a bere i cervi, in quell'acquasantiera della chiesa del Sacro Cuore, in via del Ronco, così fresca. In fondo, tutto è vicino, quasi a due passi. Il San Marco, per chi vuole sgranchirsi le gambe e fare un piccolo giro del mondo, è situato in un'ottima posizione. Centrale, direbbe un'agenzia immobiliare. Per raggiungere la chiesa di via del Rondo, passando per il Giardino e per tutti gli altri posti necessari, ci vogliono poi pochi minuti.<sup>434</sup>

---

*Microcosmi*, el lector puede vislumbrar un diálogo paródico con la épica a través de este recurso estilístico inherente prácticamente a la escritura de Magris.

<sup>433</sup> *Ibid.*, p. 62. ["Fluyen olas hacia la orilla y hacia el altar, se redondean, se encrespan, se retiran y vuelven a fluir. La armonía de esa ola que fluye y retorna, eterna en su fluctuar, resuena en los cantos antiguos bajo la bóveda de la baísllica; también la melodía es fuga y retorno. No tiempo de la iglesia y del mar, tiempo breve y bueno de la vida".

*Ibid.*, p. 73]

<sup>434</sup> *Ibid.*, p. 36. ["Volver al café, escurrir el bulto, leer los periódicos. La cara, después de haberla enjuagado, está decente, pero el pelo está sudoroso. Vaya al aseo a arreglarse. Sumergirse en el mar, aunque sólo fuera lavarse las manos en el agua baja y clara de la fuentecilla del cercano Jardín Público, como entonces después de corretear, en la nieve tan blanca que parecía azul, en el pequeño manantial de aquel claro del bosque, donde iban a beber los ciervos,

Así entonces la profecía se convierte en otra de las maneras en que Magris logra dialogar con la epopeya a través del tema en torno al tiempo.

Persuadirse en el tiempo, a la manera que Michelstaedter quería, no solamente significa tener la capacidad de contemplar la existencia de una manera ajena a todos los filtros que impone la prosa del mundo, sino que también significa comprender el valor de la vida: entender que la vida se mide por la intensidad y no por la duración pues la intensidad está en todo presente. La duración aunque sea infinita no está menos vacía si no es más que un sucederse de presentes vacíos.<sup>435</sup> Volver a tener los ojos que narraban el encanto que revestía a la realidad de la epopeya significa, en este tiempo de la novela, volver a comprender la poesía que brota en cada instante vivido plenamente:

Il gatto non fa nulla, semplicemente è, come un re. Sta seduto, accovacciato, sdraiato. È persuaso, non attende niente e non dipende da nessuno, si basta. Il suo tempo è perfetto, si allarga e si stringe come la sua pupilla, concentrico e centripeto, senza precipitare in alcun affannoso stillicidio. La sua posizione orizzontale ha una dignità metafisica generalmente disimparata. Ci si sdraia per riposare, dormire, fare l'amore, sempre per fare qualcosa e rialzarsi subito dopo averla fatta; il gatto sta per stare, come ci si stende davanti al mare solo per essere lì, distesi e abbandonati. È un dio dell'ora, indifferente, irraggiungibile.<sup>436</sup>

Al final del día, tanto Magris como Michelstaedter comprenden que a pesar de que la meta se presente casi imposible, merece la pena entregarse a ella: *ser*, pero realmente *ser* en el presente, atendiendo a todo el instante de nuestra existencia y olvidarse por completo de la acostumbrada vanidad del "ya haber sido"<sup>437</sup> que consume por completo ese posible rostro de la verdadera vida.

La visión de persuasión de Carlo Michelstaedter se une con otra visión que, de modo similar a la de Magris, propone una forma más personal de rehacer el tiempo. Me refiero a la noción de

---

en aquella pila de agua bendita de la iglesia del Sagrado Corazón, en la calle Rondo, tan fresca. En el fondo, todo está tan cerca, casi a dos pasos. El San Marcos, para quien quiere estirar las piernas y dar una vueltecita por el mundo, está situado en una inmejorable posición. Céntrico, diría una agencia inmobiliaria. Para llegarse a la iglesia de la calle Ronco, pasando por el jardín y por el resto de los sitios necesarios, no se requieren en realidad más que pocos minutos". *Ibid.*, p. 41]

<sup>435</sup> Cfr. Carlo Michelstaedter, *La melodía del joven divino*, Sexto piso, Madrid, 2011.

<sup>436</sup> Claudio Magris, *Microcosmi*, p. 241. ["El gato no hace nada, simplemente es, como un rey. Está sentado, acurrucado, tumbado. Está persuadido, no espera nada y no depende de nadie, se basta. Su tiempo es perfecto, se dilata y contrae igual que su pupila, concéntrico y centripeto, sin caer en ningún afanoso y monótono goteo. Su posición horizontal tiene una dignidad metafísica generalmente olvidada. Nos tumbamos para descansar, dormir y hacer el amor, siempre para hacer algo y volvernos a levantar nada más haberlo hecho; el gato está para estar, igual que nos tendemos delante del mar sólo para estar ahí, tendidos y abandonados. Es un dios de la hora, indifferente, inalcanzable". *Ibid.*, p. 285]

<sup>437</sup> Cfr. Claudio Magris, "Ya haber sido" en *El conde y otros relatos*, Sexto piso, México, 2014, p. 83.

*presencia* de Ramón Xirau. A lo largo de algunas de sus obras más fundamentales, Xirau indaga en la importancia que tiene resignificar el tiempo en la vida del hombre: Xirau, cercano a Bergson o San Agustín en este sentido, consideraba fundamental ahondar en las modalidades a partir de las cuales el hombre concibe su propio tiempo vital. Xirau creía que el hombre se relacionaba con el tiempo de una forma más bien pasiva –o abnegada– sin ser consciente realmente del poder que tenía sobre él. De ahí entonces que a través de sus ensayos más esenciales, el filósofo se preocupara por despertar la consciencia de los hombres en torno a este tema que, de tan cotidiano, en ocasiones suele pasarse por alto, al punto de olvidarse.

En una de sus obras más memorables, titulada *Sentido de la presencia*,<sup>438</sup> Xirau comienza a analizar la forma en que el hombre concibe y articula su propia experiencia sobre el tiempo. En uno de los ensayos que componen a este libro, el filósofo comienza a desplegar la idea habitual que se tiene del tiempo a partir de unos versos de Quevedo.<sup>439</sup> Xirau confirma la idea de que ciertamente el tiempo suele concebirse desde una perspectiva lineal, debido a que tradicionalmente se expresa el camino de una vida desde una noción en la que tiempo y movimiento se espejean:

[el movimiento] es, en efecto, una de las formas esenciales bajo las cuales el hombre ha concebido el tiempo. Esta vida, que es tiempo, es movimiento, es una forma de caminar, del discurrir. Parece forzoso analizar el sentido de estas palabras: el hombre hace vía, traza su vida, como si dibujara en un medio especial el diseño de un camino, y así la metáfora con que se explica el movimiento temporal proviene de la noción de espacio, que al fin y al cabo, es una noción "externa", separada de la naturaleza interna del hombre.<sup>440</sup>

Concebir el tiempo como un movimiento hacia el cual el hombre siempre tiende, por supuesto que resulta efectivo; sin embargo, también como Xirau nos recuerda, hacerlo siempre bajo estos términos termina por sintetizar la idea de que el hombre en el tiempo siempre se despliega hacia un medio ajeno exterior y que el espacio que se nos manifiesta como una realidad ante la cual estamos, no es sino un sitio que jamás podemos llegar a habitar por completo.<sup>441</sup> Es decir, interpretar el tiempo siempre desde esta perspectiva no hace sino confirmar la idea de que éste es fuga, una perpetua marcha continua que jamás podremos llegar a asir; un sitio que nos consume día a día y sobre el cual no tenemos ningún tipo de poder creativo.

---

<sup>438</sup> Ramón Xirau, *Sentido de la presencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

<sup>439</sup> Los versos de Quevedo son los siguientes: ¿Es un camino que es una jornada/ breve y estrecha de este al otro polo/ siendo jornada que es un paso solo? Cfr. Ramón Xirau, "tiempo, camino, instante" en *op.cit.*, p. 47

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>441</sup> Cfr. *Ibidem*.

Xirau comprende las motivaciones por las cuales los hombres de continuo conciben la temporalidad de esta forma y menciona que si "el hombre se compara a lo espacial a lo sólido, a lo que parece ser, es para integrarse en algo y fijar de este modo su vida".<sup>442</sup> Sin embargo, de modo similar a Magris y Grondin, propone una nueva alternativa para concebir este tema del tiempo en la que el hombre tenga cabida verdaderamente en éste y en la que también tenga la posibilidad de resignificar su propia perspectiva en torno al mismo. Xirau considera que el deseo de *ser*, ése que se asemeja a la pesada mondadura de la que ya Magris nos hablaba, trae consigo una asfixia agobiante. El "yo" que pretende *ya haber sido* y *ya haber hecho* todo, plegándose siempre a los rituales del ego, termina por anular la posibilidad de demorarse con gozo en la vida en favor de unirse a esa marcha frenética, equiparada a la prosa del mundo, para la que todos los tiempos de la vida son siempre los mismos (como son siempre los mismos los objetos surgidos de los mecanismos de producción de la modernidad). Así entonces, ante esta postura que amenaza con liquidar lo particular que existe incluso en el tiempo de cada hombre, Ramón Xirau considera que es posible unirse a otro tipo de vía, para la que el significado por lo esencial sea relevante: "El "soy" es un deseo y una asfixia. El *estar* es una realidad concreta. *Estar* es respirar".<sup>443</sup> Este *estar* entonces adquiere una nueva dimensión a través del pensamiento de Xirau, porque ya no solamente se trata de abandonarse pasivamente al tiempo que nos conforma, sino que "*estar* nos pone en situación, nos instala, nos coloca. Nos coloca en el espacio y nos instala en el tiempo".<sup>444</sup> Una vida concebida bajo estos "nuevos" términos, por supuesto que se antoja más persuadida, más lenta, mucho más vívida y adquiere una nueva dimensión, prácticamente mítica: "Seduti sul bordo della batela, guardando i ciuffi di tamerici che scendono sull'acqua come la spuma di un'onda che scavalchi il dosso, si ha un po' meno paura di morire; forse ci si illude di avere ancora molto tempo davanti, ma soprattutto si bada un po' meno a questa contabilità".<sup>445</sup>

Ahora bien, este estar más pleno en la vida requiere de una fuerza centrípeta capaz de atraer hacia sí todo el devenir vital. A través de esta observación, Ramón Xirau se une indiscutiblemente con Magris, al momento de sutilmente considerar que nuestra época se construye todavía basándose en las partículas aisladas de realidad objetiva quebrantada por completo. Así, buscar esa

---

<sup>442</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 47-48.

<sup>443</sup> *Ibid.*, p. 58. Las cursivas son mías.

<sup>444</sup> *Ibidem.* Las cursivas son mías.

<sup>445</sup> Claudio Magris, *Microcosmi*, p. 61 ["Sentados en el borde de la barca, mirando las matas de tamariscos que descienden sobre el agua como la espuma de una ola que rebasa un islote, se siente un poco menos de miedo a la muerte; quizá nos ilusionamos con tener todavía mucho tiempo por delante, pero sobre todo se cuida uno un poco menos de esa contabilidad". *Ibid.*, pp. 71-72]

fuerza centrípeta capaz de fungir como núcleo, significa entonces oponerse a la "anarquía de los átomos" de la que ya Nietzsche hablaba. Este núcleo capaz de dotar de orden al tiempo y construir una realidad más rica y despierta es la *presencia*:

De la misma manera que las ondas circulares brotan del impacto de la piedra en el agua, las dimensiones del tiempo se desparraman a partir de un centro que las coordina y les presta unidad: *la presencia*. Y así el círculo más apartado, más tenuemente dibujado en la superficie de las aguas, participa en su origen y solamente en él encuentra su sentido.<sup>446</sup>

Esta presencia, que cobra un papel de suma importancia a lo largo de toda la obra de Xirau, se convierte entonces en una forma muy actual<sup>447</sup> de poder abrazar la propia existencia, comprendiendo que existen otras formas de concebir el tiempo, ajenas a esas perspectivas para las que la temporalidad no es sino una carrera acelerada hacia la muerte. Así, a pesar de que el hombre sea en verdad tiempo brevísimo del gran tiempo, de la historia humana universal,<sup>448</sup> puede habitar de modo íntimo y personal este fragmento que conforma su vida.

Ya entonces puede apreciarse la forma en que la visión de Ramón Xirau y el tiempo del "ciclo de retorno a casa" presente en *Microcosmi* se unen y se nutren mutuamente. Si para el barcelonés era fundamental estar presentes en nuestra propia marcha, el triestino confirma y construye todo un universo basándose y legitimando esta postura. Bien podríamos decir que es precisamente este tiempo de Xirau, unido al de Michelstaedter, del que nacen las páginas que conforman esta novela de Magris.

A través de esta novela Magris no nos presenta exclusivamente un tiempo externo, sino que busca defender la idea de que la "vida de todos los días no es una exterioridad que cumplo ajeno a mí mismo, sino la expresión de la intensidad de mi ser".<sup>449</sup> Por eso la importancia de la que dota a los paisajes, los cafés y las personas que aparecen a lo largo de cada capítulo presente en esta obra

---

<sup>446</sup> Ramón Xirau, *Ibid.*, p. 56. Resulta verdaderamente significativa y parecida la manera en que Xirau concibe la *presencia* y el modo en que Magris, de modo sintético, se refiere a la *fuerza épica* capaz de dotar de orden a la vida. En *Microcosmos* Claudio Magris apunta: "Piamonte misterioso y cuadrículado, misterioso por cuadrículado, enjuto y esencial como el gran estilo de la épica que condensa la existencia en unidad y le da sentido, reduce al mínimo la desparramada multiplicidad de las cosas y las une en un único resuello que las empapa y viene de lejos, no del pasado, sino del tiempo grande y anónimo de la vida". Cfr. Claudio Magris, *Microcosmos*, op.cit. pp. 147-148.

<sup>447</sup> Al mencionar que es muy actual me refiero al hecho de que verdaderamente la postura de Xirau es aplicable -e incluso es urgente rescatarla- actualmente en nuestros días. Con actual no quiero decir que sea una idea surgida espontáneamente en el propio tiempo de Xirau, pues en realidad esta visión que ofrecía el filósofo acerca de la presencia, nació en gran medida de la manera en que San Agustín concebía ya al tiempo: "San Agustín, después de su "visión", hablará de nuestro tiempo, del tiempo que vivimos y en el cual nos desvivimos". Cfr. Ramón Xirau, *El tiempo vivido. Acerca de estar*, Siglo veintiuno editores, México, 1993, p. 13.

<sup>448</sup> *Ibidem*.

<sup>449</sup> Carlos Gurmendez, *El tiempo y la dialéctica*, Siglo veintiuno editores, Madrid, 1971, p. 144.

radica en transformarlos a partir de esa mirada que nace de un tiempo interno, vivido y existenciario.<sup>450</sup>

Fino a qualche anno fa, d'estate, davanti all'unica casa di Oriule sedeva il vecchio signor Jovani, Sileno corpulento e sorridente che passava il tempo a mangiare qualche fico carnoso, a bere da una brocca di acre vino di Sansego e a guardare le giovani donne che, ogni tanto, arrivavano con qualche barca e si mettevano nude, per alcune ore, a prendere il sole. Il tempo del signor Jovani era scandito da quegli approdi e da quelle partenze, le donne che si spogliavano si tuffavano risalivano sulla barca e sparivano erano le lancette del suo orologio; le guardava arrivare e andarsene asciugandosi dalla bocca il sugo dei fichi, goloso e beato ma soprattutto imperturbabile, indifferente al cadere delle ore come il mare che aveva davanti.<sup>451</sup>

Este tiempo del que Magris habla en *Microcosmi* se une a ese mismo tiempo bifurcado al que ya también otros críticos se han referido: "ese tiempo que distingue, por un lado, el tiempo del mito, el tiempo circular y, por otro, el tiempo histórico, lineal. Repetición y renovación, circularidad y devenir, son las dos fuerzas contrarias en torno a las cuales se organiza una cierta concepción del mundo".<sup>452</sup>

[...] Addio barba, buon viaggio, dice la gente a Cherso quando un funerale passa per le calli. Nino non è un uomo di chiesa, anzi, ma per chi è nato e cresciuto sul mare ogni partenza non è solo la tristezza dell'addio, ma fa pensare anche al ritorno. Lo sapevano i lussignani che avevano chiamato *Cikat*, in italiano *Cigale*, la più bella baia della loro isola, dal verbo croato *cekati* che vuol dire aspettare, attendere i familiari partiti con la barca o con la nave. *Cigale* è un seno che si apre al mare e insieme lo racchiude, braccia che si allargano e si stringono, cerchio dell'orizzonte, musica dello svanire e riapparire, strofe piene di tramonto e di ritorno, cantava Benn, caducità dell'individuo e perennità dell'essere, ere e millenni che riaffiorano nelle parole e nei ciottoli levigati dal mare [...] Una barca rientra nella baia, viene tirata in secco; qualcuno ritorna a casa.<sup>453</sup>

---

<sup>450</sup> Cfr. Adriana Yáñez Vilalta, "Recordar es permanecer: Heidegger y Hölderlin" en *El tiempo y lo imaginario*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011, p. 21.

<sup>451</sup> Claudio Magris, *Microcosmi*, p. 173. ["Hasta hace algún año, en verano, delante de la casa de Oriule se sentaba el anciano señor Jovani, Sileno corpulento y sonriente que pasaba el rato comiendo higos carnosos, bebiendo de una jarra de acre vino de Sansego y mirando a las mujeres jóvenes, que de vez en cuando, llegaban con alguna barca y se ponían a tomar el sol desnudas durante algunas horas. El tiempo del señor Jovani estaba acompasado por aquellos amarres y aquellas salidas, las mujeres que se desnudaban se zambullían volvían a subir a la barca y desaparecían eran las agujas de su reloj: las miraba llegar y marcharse secándose el jugo de los higos de la boca, goloso y beatífico pero sobre todo imperturbable, indiferente a la caída de las horas como el mar que tenía ante sus ojos". *Ibid.*, p. 204]

<sup>452</sup> Adriana Yáñez Vilalta, "El tiempo y lo imaginario" en *op.cit.* p. 33.

<sup>453</sup> Claudio Magris, *Microcosmi*, pp. 186-187. ["[...] Adiós compadre, buen viaje, dice la gente en Cherso cuando un funeral pasa por las calles. Nino no es hombre de iglesia, todo lo contrario, pero para quien ha nacido y crecido en el mar cada salida no es sólo la tristeza del adiós, sino que hace pensar asimismo en el regreso. Bien lo sabían los lussignanos que habían llamado *Cikat*, en italiano *Cigale*, a la más hermosa bahía de su isla, del verbo croata *cekati*, que quiere decir esperar, aguardar a los familiares que se han marchado con su barca o en una gran nave. *Cigale* es una ensenada que se abre al mar y al mismo tiempo lo encierra, brazos que se ensanchan y se estrechan, círculo del horizonte, música de lo que se desvanece y reaparece, estrofa llena de crepúsculo y de regreso, cantaba Benn,

Claudio Magris comprende que estos dos tiempos componen en su totalidad a la vida. Uno es progresivo y recto, corresponde al curso real del devenir. El otro es regresivo, cíclico, reversible, producto del recuerdo, de la memoria, de lo imaginario. El primero de estos tiempos es el tiempo histórico, siempre marcado por el signo de la pérdida, de la finitud, de la muerte:<sup>454</sup> "È quasi notte, anche se la brace del tramonto accende la Colina di una vampa che pare inestinguibile: "Il giorno, disse, non potrà morire", così cantava L'Imaginifico. E invece il giorno muore, anche uno glorioso".<sup>455</sup> El segundo es el tiempo del origen, del mito, de la poesía, apoyado en la esperanza de recuperar, de volver a encontrar los paraísos perdidos: la infancia y los amores pasados:<sup>456</sup>

Le ore passavano lente, vuote, il tempo era il puro sorgere e tramontare degli astri, la traiettoria dei corpi celesti che mutava la luce del pomeriggio e della sera. Intorno alla barca volteggiavano gabbiani, che ogni tanto piombavano sull'acqua increspandola come istantanee folate di vento. Cormorani nuotavano alzando il collo nero simile al periscopio d'un sommergibile e quando la barca si avvicinava si tuffavano sott'acqua, emergendo lontani. C'erano anche delle rondini di mare, fiocchi di neve dalla testa macchiata di scuro; erano molto più numerose dell'anno precedente e qualcuno cercò di ricordare in quali estati si erano viste di più e in quali di meno, perché si può distinguere un anno dagli altri grazie a una laurea, una malattia, una morte o l'abbondanza o scarsità di una famiglia di animali.<sup>457</sup>

Esta temporalidad, por supuesto, actúa de una forma particular a través de nuestras vidas, pues "nuestra presencia en el *estar* indica constante relación dinámica entre presente, pasado, futuro [somos, pues] una constante fusión dinámica".<sup>458</sup> Sin embargo, en *Microcosmi* lo que Magris pretende destacar es el tiempo vital, como lo llamaba Xirau, en contraposición a ese otro tiempo, también por Xirau llamado "tiempo lógico", que se asemeja al tiempo de la prosa del mundo.<sup>459</sup> El

---

caducidad del individuo y perennidad del ser, eras y milenios que vuelven a aflorar en las palabras y los guijarros pulidos por el mar [...] Una barca regresa por la bahía, la dejan varada en la plata; alguien vuelve a casa" *Ibid.*, pp. 219-220]

<sup>454</sup> Cfr. Adriana Yáñez Vilalta, *op.cit.*, pp. 34-37.

<sup>455</sup> Claudio Magris, *Microcosmi*, p. 149. ["Es casi de noche, aunque las brasas del crepúsculo enciendan la Colina de un arbol que parece inextinguible. "El día, dijo, no podrá morir", así cantaba el Imaginifico. Y sin embargo el día muere, incluso si ha sido glorioso" *Ibid.*, p. 175]

<sup>456</sup> Cfr. Adriana Yáñez Vilalta, *op.cit.*, p. 33.

<sup>457</sup> Claudio Magris, *Microcosmi*, p. 174. ["Las horas pasaban lentas, vacías, el tiempo era el puro surgir y declinar de los astros, la trayectoria de los cuerpos celestes que modificaba la luz de la tarde y el anochecer. En torno a la barca aleteaban las gaviotas, que de vez en cuando caían en picado sobre el agua rizándola como instantáneas ráfagas de aire. Unos cormoranes nadaban levantando el cuello negro igual que si fuera el periscopio de un submarino y cuando se acercaba la barca se zambullían bajo el agua, saliendo mucho más allá. También había golondrinas de mar, copos de nieve con la cabeza manchada de negro; eran mucho más numerosas que el año anterior y alguien intentó recordar en qué veranos se habían visto más y en cuáles menos, porque se puede distinguir un año de otro gracias a una licenciatura, a una enfermedad, una muerte o a la abundancia o escasez de una familia de animales". *Ibid.*, p. 205]

<sup>458</sup> Cfr. Ramón Xirau, *El tiempo vivido. Acerca de estar*, p. 64. Las cursivas son mías.

<sup>459</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 16-18.

tiempo vital es pues aquel que da cuenta de nuestra permanencia en la vida, ése que atiende a los particulares y los vive plenamente; el otro, el lógico, es ése que analizamos y desmenuzamos incesantemente. Este tiempo lógico es siempre progresivo. Es el tiempo de la novela moderna por excelencia.

En los pasajes de mayor lirismo y en los que la marcha hacia la cual se encamina el héroe de *Microcosmi* con mayor serenidad, nos hallamos frente a ese tiempo vital que logra evocar al tiempo presente de la epopeya: ese tiempo que parece "congelar" la temporalidad a la que habitualmente estamos acostumbrados en los relatos y que logra penetrar en la profundidad y belleza que existe en cada uno de los particulares del mundo. Este tiempo al que Magris logra acceder, a partir de la epifanía en ocasiones, está permeado de un ímpetu vital innegable, pues se trata de "un tiempo que dice por dónde ha pasado, deja sus huellas temporales, sus rastros visibles en la niebla: es el subjetivo, íntimo que no desaparece ni huye, sino que lo sentimos, podemos medirlo exactamente, examinarlo, darle vueltas hacia atrás, desenrollarlo y hasta acariciar su piel inmóvil":<sup>460</sup>

Ci vorrà molto tempo prima che le maree, la pioggia e il vento sfascino quelle barche in rottami e ancora di più prima che questi marciscano e si sbriciolino. Gradulità della morte, tenace resistenza della forma all'estinzione [...] La laguna è un paesaggio adatto a questo lento vagabondare senza meta in cerca di segni della metamorfosi, perché i mutamenti, anche quelli del mare e della terra, sono visibili e si consumano sotto gli occhi [...] Il movimento è tangibile, come il passare del tempo sul volto di una persona. I venti sono gli estrosi architetti del paesaggio: lo sciroccale rompe, la bora spazza e porta via, la brezza costruisce e ricostruisce.<sup>461</sup>

Si Magris logra entrar en esta temporalidad epopéyica que parecía clausurada e inaccesible para siempre es porque comprende que en nuestro tiempo todavía es posible instaurar un diálogo con aquél tiempo épico. La manera más honesta de trazar ese puente que nos conduzca, desde nuestra realidad, a esa otra temporalidad que traslucía en los poemas de Homero se basa en *poner atención* a nuestro existir cotidiano, pues "la *atención* es crucial para la *presencia*".<sup>462</sup> Y esta *atención* a la

---

<sup>460</sup> Carlos Gurmendez, *op.cit.*, p. 11

<sup>461</sup> Claudio Magris, *Microcosmi*, pp. 57-58. ["Hará falta mucho tiempo antes de que las mareas, la lluvia y el viento reduzcan a escombros esas barcas y todavía más antes de que estos se descompongan y desmenuen. Gradualidad de la muerte, tenaz resistencia de la forma a la extinción [...] La laguna es un paisaje apropiado para este lento vagabundear sin meta en busca de signos de la metamorfosis, porque las mutaciones, incluso las del mar y la tierra, son visibles y se consuman ante nuestros ojos [...] El movimiento es tangible, como el paso del tiempo en el rostro de una persona. Los vientos son los caprichosos arquitectos del paisaje. El siroco rompe, la bora barre y se lleva las cosas, la brisa construye y reconstruye" *Ibid.*, p. 68]

<sup>462</sup> Cfr. Ramón Xirau, *El tiempo vivido. Acerca de estar*, p. 65. Las cursivas son mías.

que con insistencia se refería Xirau no es otra cosa que un *ad tendere*, un tender perpetuo hacia lo que estamos viviendo. El filósofo barcelonés lo ejemplificaba de la siguiente manera:

Pasamos día tras día ante este árbol. De manera más o menos consciente sabemos que el árbol está ahí o, por decirlo con Ortega y Gasset, "creemos" en su estar ahí. Pero en alguna ocasión puedo fijarme en el árbol y verlo de veras. Descubro, entonces, mundos maravillosos. Esta hoja, antes nunca vista, varía matizadamente su verdor de la punta al tallo; sus vetas son ahora hermosos ríos y caminos. ¿La hoja se ha trasfigurado de verdad? La hoja sigue siendo la misma hoja. Lo que se ha trasfigurado, al fijarme, es mi modo y manera de verla. En pocas palabras, he "tendido" y "atendido" a ella y me es, radicalmente, presencia, a veces larga presencia.<sup>463</sup>

La importancia de la *atención* –y por tanto de la *presencia*– radica no solamente en la capacidad que tiene de dialogar con el tiempo de la épica, sino que radica también en que al fusionar estas dos nociones de Xirau es posible realmente tener también un diálogo cercano con los "otros", porque nuestra estancia en este mundo –nuestra *presencia*– es una forma de fusionar sin confundir dimensiones de nuestro tiempo y dimensiones de la comunicación viva con los demás.<sup>464</sup> Pues *estar* significa, con dignidad y modestia, con humildad y orgullo, arraigar en la tierra y vivir en relación subjetiva con los otros:<sup>465</sup> "La poesia è *pietas*, umiltà, vicinanza all'*humus lagunare* e fraterno piacere di vivere [...] Grado e la sua laguna hanno avuto chi le ha cantate con i colori o con la matita [...] Quelle mani pazienti e nodose assomigliano alla ruvida bontà dei vecchi alberi; la vita antica di laguna suggerisce un'arte attenta alle cose, che si pone al servizio della realtà".<sup>466</sup>

Solamente a través de una presencia plena y conscientemente vivida el héroe de la novela puede entonces inscribirse en ese otro "tiempo mayor": el tiempo mítico. Este héroe de *Microcosmi* es capaz de acceder a un nuevo tiempo, eternamente renovado en su fluir, porque logra comprender que la *presencia*, o bien el tiempo persuadido, asciende hacia regiones desconocidas: "el hombre es estancia, presencia, morada. Lo cual nos conduce a un nivel superior de vida: el de la *permanencia*".<sup>467</sup>

Este *permanecer* –que no es otra cosa sino el grado máximo de la *presencia*– se liga íntimamente con una de las nociones que Heidegger había planteado en uno de sus ensayos más

---

<sup>463</sup> *Ibid.*, p. 66

<sup>464</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 83.

<sup>465</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 60.

<sup>466</sup> Claudio Magris, *Microcosmi*, p. 79. ["La poesía es *pietas*, humildad, cercanía al *humus lagunare*, evocado en una obra de 1991, y fraterno gusto de vivir [...] Grado y su laguna han tenido quien las cantara con colores o a lápiz [...] Esas manos pacientes y nudosas se parecen a la rugosa bondad de los viejos árboles; la vida antigua de la laguna sugiere un arte atento a las cosas, que se pone al servicio de la realidad" *Ibid.*, p. 93]

<sup>467</sup> Cfr. Ramón Xirau, *El tiempo vivido. Acerca de estar*, p. 87. Las cursivas son mías.

personales. En este ensayo, titulado "Construir, habitar y pensar",<sup>468</sup> Heidegger precisa en la noción del término *habitar* y las múltiples acepciones que pueden dársele a este concepto. Sin embargo, considera que de todas estas interpretaciones, *habitar* en realidad no solamente se une con la expresión "quedarse" ni con la idea de "vivir en", sino que se liga con la idea de *cuidar libremente el terruño*.<sup>469</sup> Para el filósofo alemán, el rasgo que distingue sobre todo al habitar es el cuidado o el cultivo que se le da al sitio en que demoramos. Así, profundiza Xirau, este habitar que Heidegger evocaba en su ensayo, implicaría no solamente habitar y cuidar la tierra, sino también el cielo, a los mortales y a los inmortales.<sup>470</sup> *Habitar*, pues, implica ser partícipe de todas las dimensiones que conforman y a las que, de hecho, puede aspirar la vida; anhelar también metas mortales e inmortales; inscribirse en la totalidad de los tiempos.<sup>471</sup>

La dea dell'amore è impensabile senza il mare da cui è nata, fecondato dai genitali di Urano, evirato dal figlio Kronos con la falce. Piacerebbe credere, cedendo a un'etimologia disinvolta, che è il Tempo, Chronos, a mutilare il Cielo, L'infinito, e a farne cadere un frammento nel mare, che insieme all'amore è un eco dell'infinito e una sfida al tempo. L'etimologia è falsa, perché Kronos, la divinità che destronizza il padre Urano, non ha a che vedere con Chronos, ma ogni tanto fa piacere portarsi una conchiglia all'orecchio e fingere che il mormorio di quel vuoto sia il mare. Non è poi così vuoto, basta alzare gli occhi e il mare è lì davanti, inesauribile e inesplicabile. Marisa esce dall'acqua, la prima volta, la centesima; ogni estate è unica e irripetibile, una dopo l'altra sfilano come i grani di un rosario, il tempo li arrotonda come sassi sulla spiaggia, fra l'uno e l'altro si apre un infinito.<sup>472</sup>

Es debido a estas temporalidades unidas, que el héroe de *Microcosmi* logra tener acceso a ese tiempo de la epopeya que parecía destruido para siempre. Gracias a la vida *persuadida* que *atiende* a cada particular que la conforma –ya sea un nombre, una hoja, un camino, una montaña, un

---

<sup>468</sup> Es indispensable que el lector sepa que Xirau solamente se está centrando en estudiar al Heidegger de este ensayo. No le interesa profundizar en otro aspecto de la obra de Heidegger. Si Xirau indaga en este escrito de Heidegger es porque considera que es uno de los pocos textos memorables del autor de *Ser y Tiempo*, pues en este ensayo Heidegger no es un sistematizador de la muerte. Para este punto: Cfr. *Ibid.*, p. 88

<sup>469</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 88-89.

<sup>470</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>471</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>472</sup> Claudio Magris, *Microcosmi*, p. 155 ["La diosa del amor es impensable sin el mar del que nació, tras ser fecundado por los genitales de Urano, castrado por su hijo Crono con una hoz. Sería agradable creer, cediendo a una desenvuelta etimología, que es el Tiempo, Cronos, el que mutila al Cielo, el Infinito, y quien hace caer un fragmento de éste en el mar, que junto al amor es un eco del infinito y un desafío al tiempo. La etimología es falsa, porque Crono, la divinidad que destrona a su padre Urano, no tiene nada que ver con Cronos, pero de vez en cuando apetece llevarse una concha al oído y fingir que el murmullo de aquel vacío es el mar. Además no está tan vacío, basta levantar los ojos y el mar está allí delante, inagotable e inexplicable. Marisa sale del agua, la primera vez, la centésima vez; cada verano es único e irrepitable, uno tras otro desfilan como las cuentas de un rosario, el tiempo las redondea como cantos en la playa, entre uno y otro se abre un infinito". *Ibid.*, pp. 182-183]

rostro, los mosaicos de un café o de una iglesia— Claudio Magris logra reinstaurar una posibilidad poéticamente dialógica con el tiempo del gran estilo de la épica clásica. Por ello el héroe, o mejor dicho los héroes, que conforman esta novela deambulan en la marcha de la vuelta hacia casa de modo más bien lento, sosegado, ajeno a cualquier tipo de rapidez que pudiera hacerlos perder de vista la belleza escondida del paisaje: "Il viaggio in Collina non segue il tracciato rettilineo del tempo e della sua freccia irreversibile, ma va a zig zag, sabotando il tempo, gettandolo via e ritrovandoselo in mano come il disco di un yo-yo".<sup>473</sup>

Ramón Xirau nos recordaba ya que la presencia es alcanzable en grados diversos; puede formar parte de nuestra vida cotidiana siempre que nos demos cuenta que el tiempo no es una abstracción, sino *nuestro* tiempo, el de cada sujeto en *su* alma-cuerpo, en su memoria atenta y en su previsión atenta y memoriosa; y que podemos vivir —a pesar del mal, dolor, angustia, tan presentes en todos— conviviendo, co-viviendo en una vida de permanente *estar* donde oímos que se dice: "cambiando, reposa".<sup>474</sup>

El tiempo mítico de *Microcosmi* entonces adquiere tales dimensiones debido a la intensidad con la que se lo vive. Solamente a través de un tiempo que se agota así, el héroe puede nuevamente aproximarse a ese tiempo de la epopeya que no corría, sino brotaba: "Un tiempo vertical. Un instante absoluto. El tiempo total que todo lo reúne, que todo lo condensa en la intensidad de un solo momento: el de la plenitud. Así, el instante poético es como el instante metafísico: completo, total, absoluto. Un solo instante de vida, que da un sentido a la vida".<sup>475</sup>

Es verdad que el tiempo de la novela moderna lucha por hallar un sitio, al menos, que le pertenezca y que no se pierda en la masa amorfa que corroe todo lo significativo; sin embargo también es cierto que, como ya escribía Hölderlin, aun cuando "la vida sea puro cansancio, el hombre no se mide infelizmente con la divinidad" y una de las formas más claras de volver a unirse con ese misterio atemporal sagrado radica en volver a hallar la forma de tener *consciencia* y *presencia* creativa de nuestro propio tiempo. Somos "hombres de concreta y misteriosa presencia, estamos religados unos a otros y religados al mundo y a Dios y lo estamos de verdad siempre que

---

<sup>473</sup> *Ibid.*, p. 123. ["El viaje a la Colina no sigue el trazado rectilíneo del tiempo y de su flecha irreversible, sino que va zigzagueando, sabotando al tiempo, echándolo fuera y volviéndoselo a encontrar en la mano como un disco de yo-yo". *Ibid.*, p. 144]

<sup>474</sup> Cfr. Ramón Xirau, *El tiempo vivido. Acerca de estar*, pp. 96-97.

<sup>475</sup> Adriana Yáñez Vilalta, "Bachelard: la poesía como intuición del instante" en *op. cit.*, p. 99.

recordemos que somos, unidamente, *humus y anima*",<sup>476</sup> como escribió Xirau. Tenemos, pues, la posibilidad eterna de hacer que el instante que dura nuestra vida no pase desapercibido.

---

<sup>476</sup> Cfr. Ramón Xirau, *Ibid.*, p. 111.

### 3.4 Contraposición viaje y paseo

El tercer eje temático a través del cual Claudio Magris dialoga en *Microcosmi* con la épica es el viaje. Sin embargo, el tipo de viaje que se nos presenta en esta novela es de índole distinta: "El tema es el del viaje, el viaje mítico, iniciático; alejarse para volver a encontrar lo más íntimo, lo más propio, lo más originario".<sup>477</sup> Efectivamente Magris se propone recuperar en esta obra la idea del viaje como arquetipo, como periplo metafórico que se encamina hacia el descubrimiento de la propia identidad. Es una viaje, si se quiere, mucho más cercano a la noción de proceso de individuación que Jung planteaba en sus investigaciones. Sin embargo, a pesar de que en esta novela de Magris trasluce en momentos específicos el tema del psicoanálisis, lo que en realidad el autor de Trieste pretende es dialogar con aquel viaje prototípico presente en la literatura, es decir, el viaje de Ulises: "El viaje es el modelo por excelencia de este descubrimiento de lo desconocido en el que uno se encuentra a sí mismo [...] El gran modelo de este viaje es sin duda, junto al Éxodo bíblico, *La Odisea*, el *epos* del retorno a una patria que sólo después de haberla abandonado se puede reencontrar en su plenitud".<sup>478</sup>

El viaje modelo de Ulises se convierte en una clave eficiente al momento de comparar la forma de la novela con la forma de la epopeya, pues al referirnos al tema del viaje de inmediato sabemos que nos adentramos a uno de los motivos de mayor importancia dentro de este género elevado. Hablar del periplo del héroe, entonces, significa profundizar en uno de los soportes de la epopeya. Ya Lukács, al momento de trazar su análisis de las formas, hallaba en el viaje un motivo inseparable a la épica clásica. Prácticamente este tema, señalaba Lukács, se convertía en uno de los ejes principales de la trama, pues era precisamente el viaje el que indicaba al héroe la seguridad de la que estaba revestido su mundo: ser y destino, aventura y acabamiento, existencia y esencia son nociones idénticas en la epopeya.<sup>479</sup> De hecho, continuaba Lukács, una de las formas en que el héroe "toma consciencia" de que participa ya de otro ámbito genérico, se relaciona también con el tema del viaje, pues este "nuevo héroe" ahora deambula en un universo permeado de peligros, fuera del círculo metafísico que contenía a la epopeya. Solamente el viaje podía indicarle al héroe la expulsión de estas lindes antiguas. Mijaíl Bajtín, como el lector puede recordar, reforzaba esta visión lukacsiana de la forma, al momento de aseverar que la marcha del héroe novelesco estaba

---

<sup>477</sup> Adriana Yáñez Vilalta, "Recordar es permanecer: Heidegger y Hölderlin" en *op.cit.*, p. 21.

<sup>478</sup> Cfr. Claudio Magris "Ernst Bloch. La utopía nos salvará" en *El tallo entre las piedras*, pp. 96-97.

<sup>479</sup> Cfr. Georg Lukács, *op. cit.* p. 28.

encaminada hacia la reconstrucción del sentido vital. Así pues viaje, novela y epopeya se encuentran unidos indudablemente.

Así mismo, Claudio Magris al momento de abreviar en la tradición de las formas analizada tanto por Lukács como por Bajtín se suma a la idea de que la forma de la novela se halla motivada por la idea ulterior del viaje:

Existe una dramática peripecia novelesca [...] que se asemeja en algunos aspectos a la odisea de la novela moderna teorizada por Hegel y más adelante por Lukács. Luego del fin del *epos* en el cual el sentido de la vida estaba presente en la realidad, la novela se ve obligada a ir a la búsqueda de este sentido perdido, sin encontrarlo. La suya, escribe Hegel, es una odisea de la desilusión.<sup>480</sup>

Por tanto, al momento en que Magris indaga en este tema –que, de hecho, se convierte en un motivo caro a lo largo de toda su obra– participa de las nociones que tanto Lukács como Bajtín, en su momento, habían estudiado. Profundizar, pues, en este tema de la marcha heroica le permite a Magris no solamente construir un puente hacia la tradición literaria fundacional de Occidente; sino que también le permite observar críticamente qué de novedoso existe en la novela al momento de que ésta propone su propia visión en torno al viaje. Recuperar el viaje de Ulises, entonces, le permite a Magris articular un motivo literario en el que conviven tanto la forma de la epopeya como la forma de la novela.

Sin embargo, Magris es consciente de la inconmensurable distancia que separa aquel viaje épico del viaje posible en la novela moderna. Como he subrayado a lo largo de todo este análisis literario, Magris en ningún momento pretende esconder las evidentes diferencias y contradicciones que existen entre las dos formas genéricas que hemos estudiado. Y por ello, aunque retoma el periplo de Ulises como base de cualquier tipo de viaje literario, también reconstruye el viaje presente a lo largo de varias novelas modernas. Su tarea consiste en trazar un punto de encuentro entre estos dos viajes narrativos. Así, a través de la *nostalgia irónica* –crítico ángulo de visión desde el cual Magris observa a la novela y con ella a nuestra propia época– Magris "reduce" las dimensiones del viaje homérico y lo traslada al ámbito "menor" de la forma novelesca. El resultado de este complejo proceso culmina en advertir el *paseo* como nueva posibilidad dialógica con aquel gran viaje presente en la epopeya.<sup>481</sup>

---

<sup>480</sup> Cfr. Claudio Magris. *Literatura y derecho. Ante la ley*, p. 26.

<sup>481</sup> Es fundamental recordar que, de hecho, el paseo se articula como uno de los temas clave del proceso de modernización de la novela. Walter Benjamin, analizando la obra de Baudelaire, fue uno de los intelectuales que

Claudio Magris dota de importancia esencial al tema del paseo al punto de que algunos críticos literarios<sup>482</sup> encuentran similitudes de este tema con la escritura del italiano, pues a lo largo de toda su obra existen múltiples digresiones que asemejan a una marcha que se detiene con gusto en diferentes temas, con la finalidad de aplazar el máximo de lo posible la llegada. Escritura y viaje conviven recíprocamente y se asemejan en la narrativa del autor de *Danubio*.

En realidad, posiblemente el tema del viaje sea uno de los temas en los que logra apreciarse con mayor claridad el dialogismo de *Microcosmi* con la epopeya, pues prácticamente la trama de esta novela se refiere a un periplo vital. Esta novela se configura como la historia de un paseo en el que diversas digresiones se suman sin por ello afectar el sentido total de la trama. De hecho, como hemos observado a través de este ensayo literario, sería legítimo considerar que la trama de *Microcosmi* se sostiene básicamente en tres capítulos principales –"Café San Marcos", "Jardín Público" y "La Bóveda"– y que el resto de los capítulos no son sino una larguísima digresión que emula los recuerdos más vívidos del narrador que los evoca en el "Café San Marcos". Es decir, el héroe de la novela, que a su vez funge como el narrador de la misma, comienza su autobiografía relatando lo que sucede en el "Café San Marcos", su sitio de la escritura. En este lugar reflexiona acerca de lo que el ejercicio de escritor es para él, evoca a los personajes célebres que habitaron este café emblemático de Trieste y comienza a escribir, propiamente, las memorias que tendrán lugar a lo largo de todo el libro. La novela que nosotros como lectores estamos leyendo, no es otra cosa que su autobiografía. Los seis capítulos restantes, de "Valcellina" a "Antholz", son las memorias más significativas que el narrador pretende salvar del olvido. Podría decirse legítimamente que esta larga digresión de seis capítulos es en realidad una analepsis. Posteriormente, ya para el capítulo titulado Jardín Público, el narrador regresa al mismo nivel del tiempo con que se inaugura la novela, es decir, regresa al tiempo del "Café San Marcos".<sup>483</sup>

---

advirtió el paseo como un personaje principal de la Modernidad en la literatura: "el mérito de Baudelaire habrá sido, en definitiva, descubrir la Modernidad sobre la marcha. Mientras se convertía en su cronista, sino en su inventor a efectos estéticos. Baudelaire no sólo tiene conciencia de estar escribiendo algo novedoso sino que tiene el sentimiento de haber comprendido su tiempo [...] por todo ello, Walter Benjamin situará a Baudelaire en el centro de su vasto e inacabado estudio sobre el siglo XIX". Cfr. Javier Mina, *El dilema de Proust o El paseo de los sabios*, edición digital, editorial Berenice, Córdoba, 2014

<sup>482</sup> Me refiero en este caso al crítico Alfonso Berardinelli, quien en el ensayo ya mencionado paragona escritura y caminata en la obra de Magris.

<sup>483</sup> Ésta es una de las posibles lecturas de *Microcosmi*. Es la lectura que sostengo a lo largo de todo este ensayo; sin embargo, no por ello es la única. Creo que al leer la novela desde esta perspectiva, el lector puede advertir con mayor claridad el dialogismo entre la forma de la epopeya y la forma genérica de la novela, pues la manera en que el narrador de *Microcosmi* construye su relato emula también en cierta forma al antiguo rapsoda de la épica quien tenía posibilidad de incorporar "narrativas ajenas" al ciclo principal sin por ello afectar este eje principal de la trama.

En este tema del viaje-paseo confluyen con máxima claridad, así mismo, los otros temas con los que Magris pone en diálogo a la epopeya y la novela: el tiempo y el héroe. Y confluyen de tal forma porque el tiempo que requiere este viaje novelesco se une al tiempo persuadido y a la atención que ya hemos estudiado y requiere también de un héroe de las periferias que se encamine, en su andar cotidiano, hacia una marcha más sosegada, más íntima en la que redescubra su propio mundo, pues "viajar debería ser, sobre todo, disponer con plena libertad del tiempo, detenerse, titubear".<sup>484</sup>

Este viaje menor que propone Magris en su novela, se liga también a las dimensiones irónicas con que analiza las otras posibilidades dialógicas, pues es consciente de que este viaje –que ciertamente se encamina hacia el redescubrimiento de uno mismo– es un proceso paradójicamente inacabado. Sin embargo, en esta inconclusión del viaje radica la gloria a la que puede aspirar el héroe moderno. Es un viaje vinculado al de Ulises, por supuesto, pero en una escala menor, contenido dentro de las posibilidades de la novela moderna.

En este "ciclo del retorno a casa", o bien *Microcosmi*, nos encontramos con un recorrido, jamás lineal, que serpentea con gusto y demora en los sitios que forman parte significativa de la vida. Ya Claudio Magris en diversas entrevistas ha mencionado que en *Microcosmi* los espacios son inevitables y no se pueden eludir porque pertenecen a la vida cotidiana [...] los lugares son los lugares de tu vida, no puedes cambiarlos como un turista que elige sus recorridos y los altera, si llega el caso. Los lugares de tu vida son, además, los colores de tu vida, tus tonalidades personales, en tanto en los viajes al "exterior", los colores y las tonalidades son los propios de los demás.<sup>485</sup>

Esta marcha a la que se dirige el héroe de *Microcosmi* se une también con la visión de Novalis sobre el viaje, pues para el romántico alemán –y con él también Magris, el grande fanático de la poesía romántica alemana– el viaje verdadero es siempre hacia casa. Sin embargo, el mensaje ulterior de *Microcosmi* se torna complejo al momento en que se bifurca: si por un lado la importancia del regreso a casa adquiere primacía en esta novela; por el otro lado no debe olvidarse la impronta de Ulises como motivación del recorrido:

---

<sup>484</sup> Claudio Magris, "La plaza. Espacio de la libertad" en *El tallo entre las piedras*, p. 364.

<sup>485</sup> Cfr. Blas Matamoro, "Entrevista con Claudio Magris", en [www.thecult.es/entrevistas/entrevista-con-claudio-magris.html](http://www.thecult.es/entrevistas/entrevista-con-claudio-magris.html). (Consultado: 20/08/2017)

Viajar sintiéndose siempre, a un tiempo, en lo desconocido y en casa, pero a sabiendas de que no se posee una casa [...] No por azar el viaje es ante todo un regreso y nos enseña a habitar más libre y poéticamente nuestra propia casa [...] En el viaje, desconocidos entre gente desconocida, aprendemos en sentido fuerte a no ser Nadie, concretamente que no somos Nadie.<sup>486</sup>

No es que en esta "doble visión" del viaje que Claudio Magris plantea en su novela exista una contradicción inconciliable; sino que lo que busca el escritor triestino es replantear la doble percepción en la que se reencuentran las dos modalidades de viajar presentes en la literatura: "Al viaje circular, tradicional, clásico, edípico y conservador de Joyce, cuyo Ulises vuelve a casa, le releva el viaje rectilíneo, nietzscheano de los personajes de Musil, un viaje que procede siempre hacia adelante, hacia un malvado infinito, como una recta que avanza titubeando en la nada".<sup>487</sup> Detrás de estas dos posibilidades de la marcha, existe también una problemática honda y latente a lo largo de los siglos en toda la literatura moderna, es decir, la pregunta en torno a la identidad del héroe:

La pregunta es si Ulises, especialmente el moderno, vuelve finalmente a casa y, a pesar de las más trágicas y absurdas peripecias, ha confirmado su identidad y encontrado o corroborado un sentido de la existencia o descubre tan sólo la posibilidad de formarse; o bien si pierde el significado de su vida y se pierde a sí mismo en el camino, disgregándose en vez de construirse el suyo.<sup>488</sup>

A través de este cuestionamiento podemos comprender entonces una de las razones por las cuales Magris relee con afán a los escritores austríacos como Hofmannsthal o Musil. Volver a las obras de estos dos escritores le permite recuperar una problemática que, en realidad, para Magris es de índole actual y que aunque se relaciona con el tema del viaje, también logra vincularse con un conflicto más antiguo y profundo. El viaje de la novela, y con él por supuesto que también el de la epopeya, se refiere siempre al periplo de formación de la identidad de los héroes. ¿Pueden los héroes de la novela volver a *conformarse esencialmente* en medio de la prosa del mundo? se cuestiona Magris a lo largo de toda su obra, pero, sobre todo, a través de toda la trama de *Microcosmi*:

El *Bildungsroman*, la novela de formación que se plantea un problema central de la Modernidad, es decir, que se pregunta si y cómo, puede desarrollar el individuo su propia personalidad insertándose en el engranaje cada vez más complejo y "prosaico" de la sociedad, casi siempre es también, desde el *Wilhelm Meister* de Goethe al *Enrique de*

---

<sup>486</sup> Claudio Magris, "Prefacio" en *El infinito viajar*, Anagrama, Barcelona, 2014, p. 12.

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>488</sup> *Ibid.*, pp. 12-13.

*Ofterdingen* de Novalis, una novela de peregrinación, de viaje. Pero pronto algo en la relación del individuo con la totalidad que lo envuelve, se agrieta; en el automóvil de la sociedad moderna viajar se trueca además en un escapar, en un violento romper límites y vínculos. El viaje no sólo descubre la precariedad del mundo, sino también la del viajero, la labilidad del Yo individual que empieza, como intuye Nietzsche como despiadada claridad, a disgregar su identidad y su unidad.<sup>489</sup>

Así mismo el tema del viaje, que como menciona Magris no sólo descubre lo lábil de la identidad que constituye al héroe novelesco, también recupera el tema de la reconciliación con el núcleo interior que vibra dentro de cada uno de los héroes literarios (y con ellos, es lícito mencionarlo, también nosotros). Esta recuperación del centro originario que otorga orden a "la multiplicidad del yo" es uno de los temas más importantes en *Microcosmi*. En esta novela épica el cometido que se inclina hacia la búsqueda de ese núcleo se aprecia en la trama que sustenta al "ciclo de retorno hacia casa": a través del recorrido de un hombre que sale del café hacia el encuentro con los amigos en la plaza pública y finaliza con su propia muerte dentro de un recinto sagrado; pero también se une con la historia del niño que atraviesa el jardín público con la finalidad de depositar su pequeño pez muerto en un estanque. En estas dos historias se puede apreciar la búsqueda apasionada que conduce hacia el reconocimiento de la propia persona, pues el mensaje final de la novela radica en demostrar que a pesar de las contrariedades de la realidad objetiva, el hombre puede todavía hallar un ápice de su propia soberanía; asir, al menos durante un breve instante, el sentido que confiera identidad a su propia historia de vida. Así, estos dos recorridos presentes en *Microcosmi* –el del héroe que escribe en el "Café San Marcos" y el del niño que deambula por el "Jardín Público"– dialogan de particular manera, como todo en la obra de Magris, con la finalidad del viaje presente en la epopeya clásica:

El sujeto de la visión clásica, aun extraviado frente al vértigo de las cosas, acaba por encontrarse a sí mismo en la confrontación con ese vértigo; atravesando, viajando en el mundo, descubre su propia verdad, esa verdad que al principio es tan sólo potencial y latente en él y que traduce en realidad a través de la confrontación con el mundo [...] En *El principio esperanza* Bloch dice que la *Heimat*, la patria, la casa natal que cada cual en su nostalgia cree ver en la infancia, se encuentra en realidad al final del viaje. Éste es circular; se parte de casa, se atraviesa el mundo y se vuelve a casa, si bien a una casa muy diferente a la que se dejó, porque ha adquirido significado gracias a la partida, a la escisión originaria. Ulises vuelve a Ítaca, pero Ítaca no sería tal si él no la hubiera abandonado para ir a la

---

<sup>489</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

guerra de Troya, si no hubiere quebrado los vínculos entrañables e inmediatos con ella para poderla reencontrar con mayor autenticidad.<sup>490</sup>

También en la motivación ulterior de *Microcosmi* encontramos una oposición manifiesta contra la disgregación presente en la realidad objetiva a la cual se enfrenta la forma genérica de la novela: en esta novela, posiblemente más que en ninguna otra obra de Magris, el autor se mantiene firme ante la postura de que, a pesar de la fragilidad en medio de la cual el héroe novelesco pretende construirse, existe siempre una forma distinta de percibir la realidad. Esta novela magrisiana defiende la idea, cercana más bien a la visión homérica, de que narrar –ejercicio concebido también, como he mencionado, como un viaje– es una forma de luchar contra el olvido; de que el recorrido hacia el que se encamina el héroe novelesco no está dirigido siempre, o no debería estarlo, hacia una carrera frenética lineal que a cada paso anule el pasado:

El "yo" de las páginas de la obra de Magris camina a veces, es más, a menudo, al borde de esta disolución, mira cómo la estela de desdibuja tras él, pero es un guerrillero que intenta resistirse a esa dispersión y llevarse consigo –fiel a todo, a pesar de todo, la vida entera– como una tortuga que viaja con su casa. Perdiéndose en el mundo abandonándose al mundo se disgrega, pero al final también se reconoce y se reencuentra, como dice la parábola de Borges que elegí como epígrafe para mis *Microcosmos*.<sup>491</sup>

Dentro de esta compleja novela aparece también otra de las características inherentes al viaje novelesco: la soledad implícita en esta marcha. Si bien Lukács había mencionado en su afamado estudio que el viaje novelesco era, por excelencia, una marcha en solitario y que, de hecho, en este nuevo mundo genérico "ser hombre, era estar solo", Claudio Magris se muestra crítico al respecto. El viaje de la novela moderna aparece casi siempre como un recorrido que se efectúa a solas. Algunos de los grandes escritores nacidos con la Modernidad, en realidad, encuentran favorable que así sea, pues debido a esta soledad el héroe puede hallar su propio destino. Autores de la talla de Stevenson, Rousseau o Thoreau se muestran a favor de este camino solitario. Incluso Stevenson, en alguno de sus ensayos, mencionaba a propósito de este recorrido que "[...] para emprender bien

---

<sup>490</sup> *Ibid.*, p. 13. Esta misma noción de *Heimat*, de hecho es la que deambula a lo largo de todo el capítulo titulado "Jardín Público". En este capítulo se aprecia claramente el eco de la visión de Bloch en torno a este tipo de patria. El motivo del niño con el pez, motivo que por cierto aparece discretamente a través de diferentes capítulos de la novela, se convierte en el claro símbolo de esta infancia hacia la cual regresa, o pretende volver, el héroe al final de la vida. De hecho, en el capítulo final, denominado La bóveda, aparece una alusión al niño con el pez del estanque. Así, a través de estas referencias, Claudio Magris dialoga en su obra con el pensamiento de su admirado Bloch.

<sup>491</sup> *Ibid.*, p. 14.

una caminata, hay que hacerlo en soledad".<sup>492</sup> Sin embargo, Claudio Magris encuentra en este motivo de la soledad del viaje novelesco una oportunidad para hacerle frente a la postura radical de la novela que defiende la idea de que el recorrido del héroe deba hacerse en completa soledad. Para Magris, como se aprecia en *Microcosmos*, la marcha puede hacerse en solitario –pues en solitario hacemos realmente el recorrido de la vida– pero también puede efectuarse en la grata compañía de "los otros". No importa que no exista propiamente un interlocutor, afirma el autor de esta novela, pues siempre, durante la marcha, saldrá al encuentro algún "compañero" –animado o inanimado– con el cual podremos compartir el camino: "Si potrebbe anche girare da soli; a fare compagnia basterebbero quei colli, la robinia che incalza i castagni cedui e i quercioli, i cipressi che invitano a una solitudine non misantropica, benevolmente aperta a scambiare quattro chiacchiere con chi si incontra fra i viottoli sepolti nel verde".<sup>493</sup>

El camino con los otros se torna indispensable en esta novela, porque es precisamente el recorrido con los demás el que a Magris le importa destacar. Más allá de la alusión evidente al viaje de la epopeya o al viaje de la novela, el autor de *Microcosmi* pretende devolverle el carácter épico a ese "gran viaje cotidiano" que hacemos todos los días, es decir, el del recorrido familiar en casa: "[...] el viaje más fascinante es un retorno, como *La Odisea*; y los lugares de un recorrido habitual, los microcosmos cotidianos por tantos años atravesados, son un desafío odiseano".<sup>494</sup> Este viaje diario en casa, que no es para Claudio Magris sino la forma más genuina de la épica cotidiana, se torna así mismo una dialéctica con aquel viaje épico presente en el *Ulises* de Joyce, obra que, como he mencionado, se contrapone al viaje lineal musiliano:

La aventura más arriesgada, difícil y seductora se lidia en casa; es allí donde nos jugamos la vida, la capacidad o incapacidad de amar y construir, de tener y dar felicidad, de crecer con valentía o agazaparse en el miedo; es ahí donde corremos los mayores riesgos. La casa no es un idilio; es el espacio de la existencia concreta y por tanto expuesta al conflicto, al malentendido, al error, al avasallamiento y a la hosquedad, al naufragio. Por eso es el lugar central de la vida, con su bien y su mal; el lugar de la pasión más fuerte, a veces devastadora, por la compañera o compañero de nuestros días o por los hijos, que nos cala sin miramientos. Recorrer el mundo también significa descansar en la intensidad doméstica, apaciguarse en placenteras pausas de holganza, abandonarse pasivamente.<sup>495</sup>

---

<sup>492</sup> Robert Louis Stevenson, *Memoria para el olvido. Los ensayos de Robert Louis Stevenson*, Fondo de Cultura Económica Ediciones Siruela, México, 2012, p. 138.

<sup>493</sup> Claudio Magris, *Microcosmi*, pp. 144-145. ["Se podría ir incluso a solas, para hacerle compañía a uno bastarían los montes, la robinia que hostiga al soto de castaños y encinas, los cipreses que invitan a una soledad no misántropa, benévolamente abierta para charlar un rato con quien le salga a uno al encuentro en las veredas hundidas en la vegetación". Claudio Magris, *Microcosmos*, p. 170]

<sup>494</sup> Claudio Magris, "El viaje-escritura: arqueología del paisaje" en *El tallo entre las piedras*, p. 370.

<sup>495</sup> Claudio Magris, "Prefacio" en *El infinito viajar*, p. 21.

La importancia de la casa como sitio de las pasiones épicas esenciales es fundamental en la obra completa de Claudio Magris. En realidad los espacios como relatos son esenciales en la narrativa de este escritor. Ya anteriormente he destacado el papel que juegan estos a lo largo de varias de sus obras y lo fundamentales que son los sitios en sus libros; sin embargo, el papel que constituye la casa como recinto en *Microcosmi* adquiere protagonismo. El mismo Magris ha enfatizado en que los espacios en *Microcosmi* tienen un papel protagónico, pues son estos espacios los que conforman gran parte de la trama significativa de la vida: no en vano cada uno de los capítulos que conforman esta novela alude a un sitio permeado de carga emotiva; indaga en la potencialidad que habita en los lugares que forman parte tanto del camino cotidiano, como del camino que se realiza a lo largo de los días feriados. Esta novela pretende resignificar los espacios y dotarlos de una carga simbólica equiparable al mito. Acerca de la importancia con que los lugares narran su propia historia, Magris menciona:

Un paisaje, conocido o extraño, se nos revela de pronto rico en evocaciones y resonancias; parece también asomarse desde el interior y llevar a la superficie esos fragmentos de la historia y de la experiencia personal que, por alguna razón, se quedaron por largo tiempo en algún peldaño de la mente y la fantasía, sin llegar a estar conscientemente reelaborados hasta que algo los echa fuera, al igual que, durante una mudanza, un pequeño accidente saca a relucir papeles que habían terminado en una hendidura entre dos cajones.<sup>496</sup>

A propósito de lo fundamentales que se tornan los espacios en *Microcosmi*, solamente hace falta recordar los recintos que conforman la trama principal de esta novela, es decir, los sitios más importantes del "ciclo de retorno a casa". Este ciclo épico alude a los sitios menores y cotidianos que el héroe de la novela recorre diariamente. La importancia de estos lugares, aparentemente nula, se trastoca al momento en que cada uno de ellos adquiere dimensiones mayores a las habituales. El narrador de la novela nos presenta estos lugares desde una perspectiva bastante particular, pues el ángulo desde el cual los observa se inclina por la mirada presente en la epopeya clásica, es decir, los lugares menores se convierten en sitios mayúsculos, a través de la minuciosa descripción que se realiza de estos. Cada elemento presente en estos lugares se convierte en un elemento significativo, esencial e inigualable. No es posible intercambiar ninguno de los particulares que los conforman y precisamente gracias a que son irremplazables adquieren una dimensión mayúscula. Desde el inicio de la novela nos encontramos con el Café cotidiano en el que el narrador escribe sus

---

<sup>496</sup> Claudio Magris, "El viaje-escritura: arqueología del paisaje" en *op.cit.*, p. 367.

memorias; posteriormente, todavía apelando al orden que he trazado en el "ciclo de retorno a casa", conocemos el "Jardín Público", un sitio en el que el narrador puede alentar la marcha cotidiana; y finalmente penetramos en la Iglesia del Sagrado Corazón, el sitio en el que surge el encuentro con la muerte. Los tres lugares se unen, pues en realidad forman parte de la misma caminata cotidiana. No es posible eludir ninguno de estos recintos. En eso radica su importancia dentro de esta novela.

No es arbitrario el hecho de que Claudio Magris sustente el "ciclo de retorno a casa" en tres lugares presentes en cualquier pueblo o ciudad: una cafetería concurrida, un jardín público y una iglesia. En realidad detrás de estos tres lugares existe un motivo común: el *sentido de persuasión* que es posible dentro de ellos. Posiblemente no exista otro lugar en el que sea posible ralentizar la marcha cotidiana como en estos lugares predilectos de Magris. En cada uno de los tres sitios es posible salir de la caminata frenética y darse encuentro con ese otro tiempo, anteriormente estudiado, ajeno a la "prosa del mundo".

El "Café San Marcos" se convierte en el lugar de la escritura. Ya en capítulos anteriores de este ensayo he enfatizado la profecía que Magris traza desde el inicio de esta novela. Es justamente en el capítulo del Café en el que dicho cometido se cumple. Una de las cafeterías más emblemáticas de Trieste da paso a todo el recorrido que conoceremos a lo largo de esta novela: "Il San Marco, per chi vuole sgranchirsi le gambe e fare un piccolo giro del mondo, è situato in un'ottima posizione. Centrale, direbbe un'agenzia immobiliare. Per raggiungere la chiesa di via del Ronco, passando per il Giardino e per tutti gli altri posti necessari, ci vogliono poi pochi minuti".<sup>497</sup>

Es precisamente este café en el que Claudio Magris ha redactado algunas de sus obras más importantes. Y en esta novela, *Microcosmi*, retoma este lugar para convertirlo en una parada cotidiana en la que es posiblemente habitar la vida de una nueva manera: a partir del ejercicio de escritura, autobiografía, que reescribe los capítulos fundamentales de la propia trayectoria en un sosegado afán de poder vivir dos veces. Como he mencionado, a través de este capítulo el lector puede conocer la importancia que tiene la escritura dentro de la vida del autor. El "Café San

---

<sup>497</sup> *Ibid.*, p. 36 ["El San Marcos para quien quiere estirar las piernas y dar una vueltecita por el mundo, está situado en una inmejorable posición. Céntrico, diría una agencia inmobiliaria. Para llegarse a la iglesia de la calle Ronco, pasando por el jardín y por el resto de los sitios necesarios, no se requieren en realidad más que pocos minutos". *Ibid.*, p. 41]

Marcos", entonces, sienta las bases de la manera en que se realizará el recorrido a lo largo de toda la novela.

Al salir del café encontramos el segundo sitio fundamental del "ciclo de retorno a casa": el "Jardín Público". Este capítulo, penúltimo de la novela, es posiblemente uno de los relatos que mayor carga simbólica poseen. Este Jardín se convierte en una metáfora ricamente poética de aquella patria de la infancia, o bien *Heimat*, a la que he aludido. El Jardín Público de Trieste se convierte también en el lugar de los paraísos perdidos –como quisiera Proust– en el que es posible habitar nuevamente la vitalidad de la infancia y del *eros* inherente a la vida. No en vano en este capítulo la figura de uno los bustos de concreto emblemáticos del parterre pertenece a Umberto Saba, poeta que, como Magris menciona, fue capaz de abarcar en sus versos, con familiaridad y sensualidad al mismo tiempo, todas las linfas vitales; poeta que estaba más allá de cualquier contradicción entre lo verde y lo gris, porque estaba más allá del bien y del mal.<sup>498</sup>

Este "Jardín Público", o bien plaza pública, tiene la finalidad de dotar de orden a la "desparramada multiplicidad" de la vida y así mismo tiene la función de convertirse en un punto de encuentro, pues "la plaza es, junto con la iglesia y el hotel, los dos lugares fundamentales de encuentro y sociabilidad".<sup>499</sup> Así, también en la plaza es posible alentar la marcha pues es uno de los lugares por excelencia en los que "la vida se basta a sí misma".<sup>500</sup> Sólo basta que el lector de *Microcosmi* recuerde la multiplicidad de memorables encuentros que tienen lugar en este capítulo para que confirme que "En la plaza las calles confluyen como ríos en un mar familiar que deja entrever la otra orilla. La plaza es el lugar, a la vez, de reposo y actividad, donde el fervor de la vida se concentra y se dilata".<sup>501</sup>

En este capítulo el narrador refuerza la idea de que siempre es mejor charlar que escribir y que no está de más, luego de haber emborrionado cuartillas en el café, salir a estirar las piernas y alentar la frenética marcha hacia la muerte:

Nel Giardino si va per svagarsi, prendere il sole o stare all'ombra, a seconda della stagione, per oziare. Anche quando semplicemente lo si attraversa per recarsi da un posto a un altro evitando il traffico della strada, ad esempio per andare dal Caffè San Marco alla chiesa del

---

<sup>498</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 250.

<sup>499</sup> Claudio Magris "La plaza. Espacio de la libertad" en *El tallo entre las piedras*, p. 363.

<sup>500</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 364.

<sup>501</sup> *Ibid.*, p. 363.

Sacro Cuore in via del Ronco, le connessioni si allentano, camminare è scivolare in un tobogan.<sup>502</sup>

Finalmente, en relación con este tema de la muerte, el último sitio del "ciclo del retorno a casa" adquiere dimensiones mayúsculas, pues se equipara, de modo similar que el Jardín Público, a una compleja metáfora en la que viaje y vida se unen formalmente. Si a lo largo de toda la novela, Claudio Magris hacía referencia a que camino y vida se espejeaban, no es sino en este último recinto del ciclo épico que dicha idea se lleva a cabo de manera altamente lírica. En este último y tercer sitio del recorrido presente en la novela, el héroe entra a la Iglesia y muere. Es una muerte, sin embargo, de índole más compleja que la biológica, pues la muerte que tiene lugar en la Iglesia del Sagrado Corazón puede leerse desde otra perspectiva.

Considero que si bien es cierto que Magris representa una muerte real en este último capítulo; también es cierto que es posible leerla desde una perspectiva puramente metafórica. Esta muerte del final puede también equipararse a la unión total del hombre consigo mismo; con el reconocimiento final del "yo" (o bien *self* jungiano) que se descubre, posiblemente, al final de la vida. Es una muerte que se asemeja a un momento de transición definitivo en el que el héroe –que a lo largo de todo *Microcosmi* es plenamente consciente de su naturaleza *humilde*, en el sentido etimológico de la palabra– es capaz también de reconocerse como *alma*. Es precisamente en este recinto final, que no en vano es una iglesia, que el héroe de la novela adquiere todas las dimensiones necesarias para el reconocimiento de su propio ser. Y en este sentido el cometido del héroe, a la manera de Campbell, se cumpliría plenamente. Es, en todo caso, también una muerte del héroe novelesco prototípico y el nacimiento, si se quiere, de un nuevo estadio de éste. Esta "muerte" es entonces la unión del héroe con su propia dimensión mítica latente al interior de su núcleo. El recorrido entonces hacia *casa* –motivación ulterior de todo este ciclo épico presente en *Microcosmi*– asemeja así la marcha que se dirige hacia el recinto de la propia identidad. Cualquier contrariedad, inherente a la "prosa del mundo", pierde primacía en este encuentro del hombre consigo mismo, pues detrás de las complejidades de la realidad objetiva en las que el héroe de la novela se inscribe es posible hacer brotar nuevamente, de modo semejante a la epopeya, la "poesía

---

<sup>502</sup> Claudio Magris, *Microcosmi*, p. 230 [ ""Al jardín se va para distraerse, para tomar el sol o estar a la sombra, según la estación, para pasar el rato. Incluso cuando simplemente se atraviesa para ir de un sitio a otro evitando el tráfico de la calle, por ejemplo para ir del Café San Marcos a la iglesia del Sagrado Corazón en la calle del Rondo, las conexiones se relajan, caminar es deslizarse en un tobogán". Ibid. p. 273]

del corazón". La plenitud de una vida auténtica –ese *sí a la vida, a pesar de todo*, como lo denomina Magris– se cumple en La bóveda:

El camino hacia la sabiduría o hacia la libertad es un camino hacia el centro de tu ser. Cualquier acto religioso presupone una cierta salida del ámbito de lo profano (que correspondería en el orden metafísico a la salida del devenir, de la vida y de la historia) y una entrada en una zona sagrada (templo, lugar de sacrificio, tiempo litúrgico, estado de oración, etc.) El ámbito sagrado por excelencia, el templo o el altar, es considerado en toda tradición religiosa "el centro del mundo". Así pues la entrada sacrificial en una zona sagrada es el camino hacia el centro, hacia la realidad absoluta.<sup>503</sup>

Así entonces la búsqueda hacia el conocimiento de sí es la que motiva la trama de *Microcosmi* y es debido a este proceso de autoreconocimiento que a lo largo de la novela el escritor alude a un proceso de regreso interminable. A través de toda esta obra, Magris hace referencia constante al tiempo circular –por supuesto, de índole mítica– que se vincula con el proceso vital del héroe. No es posible reconocerse plenamente al final de la vida, sin tener que pasar por el ciclo del eterno retorno inherente a todo tipo de proceso de individuación: "Ogni viaggio è soprattutto un ritorno, anche se il ritorno, quasi sempre, dura assai poco e viene presto l'ora di andarsene".<sup>504</sup>

Referirse a este tipo de tiempo circular también le permite a Magris dialogar con la epopeya clásica, pues es precisamente gracias a esta vinculación de tiempos, que la novela del triestino puede aludir a ese gran círculo metafísico presente en los estudios de Lukács: "Ci si avvia al ritorno, a chiudere il cerchio".<sup>505</sup>

Ese camino –la marcha de Uroboros– que en cada etapa significativa del héroe vuelve sobre sí es una de las maneras en que Claudio Magris legitima la idea de que el paseo cotidiano no es otra cosa sino un recorrido siempre de vuelta, pues "caminar es a menudo un rodeo para reencontrarse con uno mismo".<sup>506</sup> De ahí entonces que a lo largo de toda la novela nos hallemos con las referencias, tanto de los lugares como del tiempo, que simbolizan este proceso de continuo retorno: "Il percorso attraverso il Caffè e la sua struttura a elle [...] non è rettilineo. Amato dagli scacchisti, il Caffè assomiglia a una scacchiera e fra i suoi tavolini ci si muove come il cavallo,

---

<sup>503</sup> Eliade, Mircea, *Fragmentarium*, Trotta, Madrid, 2004, p. 104.

<sup>504</sup> Claudio Magris, *Microcosmi*, p. 37 ["Cada viaje es sobre todo un regreso, aunque el regreso, casi siempre, dure bastante poco y llegue pronto la hora de marcharse". *Ibid.*, p. 43]

<sup>505</sup> *Ibid.*, p. 79 ["Nos aprestamos al regreso, a cerrar el círculo". *Ibid.*, p. 93]

<sup>506</sup> David Lee Breton, *Elogio del caminar*, edición en formato digital, Siruela, Madrid, 2015, p. 7.

girando de continuo ad ángulo recto e rittrovandosi spesso, come in un gioco dell'Oca, al punto di partenza".<sup>507</sup>

Volver una y otra vez en esta obra de Magris simboliza también tener la posibilidad de observar la vida desde una distancia crítica: poder contemplar el camino en retrospectiva y afirmar que cada elemento en el paisaje forma parte significativa de la marcha del héroe y que si los lugares del recorrido cotidiano no podían eludirse era precisamente porque estos dotaban de riqueza profunda este camino. Además, el retorno perpetuo simboliza también el viaje que vuelve siempre hacia casa, es decir, emula también en cierta medida el periplo de Ulises: "Si ritrovano e rivedono le stesse immagini dell'andata, fotografie di un album che si sfoglia all'indietro, verso il punto di partenza. Il viaggio è sempre un ritorno, il passo decisivo è quello che rimette il piede a terra o in casa":<sup>508</sup>

Anche la fusina è per molti un ritorno. Luciano Daboni, che la organizza con metódica autorevolezza, è noto per i suoi studi di matematica e il suo contributo científico al cálculo della probabilità, che formalizza l'imprevedibilità e la casualità della vita; anche Dario Magris, suo degno vice, ha imparato dall'arte di Ippocrate che la vita e soprattutto la morte, che egli pure sa tenere bene a bada, non permettono di fare programmi e non rispettano scadenza. Ma anche per i due uomini di ciencia quel sabato di fine agosto si sottrae al caos altrimenti dominante nell'universo, all'indeterminazione e alla proditorietà di tutte le cose, ed è una certezza indiscutibile, una ricorrenza che obbedisce a una ferrea necessità, intorno alla quale il tempo si avvolge e rotea come la terra intorno al suo asse.<sup>509</sup>

Es posible reentablar una dialéctica con aquel viaje de la epopeya, afirma Magris, a través de un recorrido cotidiano que vuelva siempre hacia su propio origen. Al final, como bien se menciona, la tierra es redonda, y si damos la vuelta al mundo, al final acabaremos llegando al punto de partida,

---

<sup>507</sup> Claudio Magris, *Microcosmi*, p. 13 ["El recorrido a través del Café y su estructura e ele [...] no es rectilíneo. Amado por los ajedrecistas, el Café se parece a un tablero de ajedrez y entre sus mesas uno se mueve igual que el caballo, torciendo continuamente en ángulo recto y volviéndose a encontrar a menudo, como en un juego de la oca, en el mismo punto de partida". *Ibid.*, p. 14]

<sup>508</sup> *Ibid.*, pp. 90-91 ["Se vuelven a encontrar y a ver las mismas imágenes que a la ida, fotografías de un álbum que se hojea de atrás hacia adelante, hacia el punto de salida. El viaje es siempre un regreso, el paso decisivo es el que vuelve a poner el pie en tierra o en casa". *Ibid.*, p. 107]

<sup>509</sup> *Ibid.*, p. 38. ["También la *fusina* es para muchos un regreso. Luciano Daboni, que la organiza con metódica autoridad, es conocido por sus estudios de matemáticas y su contribución científica al cálculo de probabilidades, que formaliza la imprevisibilidad y la casualidad de la vida; también Dario Magris, si digno adjunto, ha aprendido del arte de Hipócrates que la vida y sobre todo la muerte no permiten hacer programas ni respetan algún plazo. Pero también para estos dos hombres de ciencia ese sábado de finales de agosto se sustrae al caos que de otro modo domina en el universo, a la indeterminación y deslealtad de todas las cosas, y es una certezza indiscutible, una repetición que obedece a una férrea necesidad alrededor de la cual el tiempo se ovilla gira como la tierra en torno a su eje". *Ibid.*, p. 44.]

listos de nuevo para un nuevo viaje. Tantas rutas, tantos caminos, tantos pueblos, ciudades, colinas, bosques, montañas, mares, desiertos, tantos itinerarios por recorrer, sentir, observar extender nuestra memoria en el gozo de estar allí. Los senderos, la tierra, la arena, las orillas del mar, incluso el lodo o las rocas están hechos todos a la medida del cuerpo, y de la conmoción de existir.<sup>510</sup> Para conocer el mundo, como bien menciona el narrador de *Microcosmi*, no se necesitan sino pocos pasos y el camino cotidiano siempre permite recordar que todo aquello significativo en la vida estuvo ahí desde siempre:

Lo schermo si spegne, inghiotte gli anni che s'infilano come un treno in una galleria, e se si va dal Caffè San Marco alla chiesa del Sacro Cuore in via del Ronco, passando per il Giardino per respirare un po'd'aria buona, si attraversano foreste, lagune, città, montagne, nevi, mari e ci si accorge che era già tutto là, fin dall'inizio, e che se più tardi, in qualche posto, ci si è fermati in una radura o ci si è accorti di una luce o di una riva, è perché le si ha riconosciute e le si aveva già incontrate nel Giardino.<sup>511</sup>

Sin embargo, para que este recorrido pueda llevarse a cabo de manera completa, es necesario tener en consideración un "requisito": la manera correcta de vislumbrar todo aquello que salga al encuentro. En *Microcosmi* asistimos a una marcha cotidiana que dota de importancia la visión que ya Xirau proponía y que se relaciona con la *mirada persuadida* que *atiende* sin prisas cada detalle del recorrido. El viaje, entonces, como una forma de persuasión, pues como menciona el propio Magris, es sobre todo en los viajes –y desde luego que también en los paseos que se efectúan día con día– en donde es posible conocer esta vida autónoma, libre y colmada.<sup>512</sup>

Pero cuando yo viajaba por los vastos países danubianos o por los periféricos microcosmos, encaminándome en una dirección determinada, siempre dispuesto a hacer digresiones, paradas y desviaciones repentinas, vivía persuadido, como ante el mar [...] en un viaje vivido de tal manera, los lugares pasan a ser etapas y a la vez moradas del camino de la vida, paradas fugaces y raíces que inducen a sentirse como en casa en el mundo.<sup>513</sup>

Si en este "ciclo de retorno a casa" el héroe se encamina en su marcha de esta forma es porque hacerlo así, de modo sosegado y persuadido, supone también una forma de resistencia ante la "prosa del mundo" que amenaza con liquidar al tiempo mítico al que he aludido. Reotorgarle

---

<sup>510</sup> Cfr. *Elogio del caminar*, p. 134.

<sup>511</sup> Claudio Magris, *Microcosmi*, p. 263 ["La pantalla se apaga, se traga los años que se precipitan como un tren en un túnel, y si se va del Café San Marcos a la iglesia del Sagrado Corazón en la calle del Ronco, pasando por el jardín para respirar un poco de aire bueno, se atraviesan bosques, lagunas, ciudades, montañas, nieves, mares y uno se da cuenta de que ya todo estaba allí, desde el principio, y de que si más tarde, en algún otro sitio, nos hemos detenido en un claro del bosque o nos hemos dado cuenta de una luz o de una orilla es porque las hemos reconocido y las habíamos encontrado ya en el jardín" *Ibid.*, p. 311]

<sup>512</sup> Cfr. "Prefacio" en *El infinito viajar*, p. 10.

<sup>513</sup> *Ibid.*, p. 11.

primacía al acto de caminar supone pues una forma de nostalgia o de resistencia.<sup>514</sup> "El vagar parece un anacronismo en un mundo en el que reina el hombre apresurado, disfrute del tiempo, del lugar, la marcha es una huida, una forma de darle esquinado a la modernidad".<sup>515</sup>

Este tipo de viaje cotidiano que Magris propone en su novela *Microcosmi* se relaciona indudablemente con otro viaje memorable de la literatura: *El paseo* de Robert Walser. Ya anteriormente he mencionado la importancia que tiene la obra de este autor suizo en la manera en que Magris concibe su propia poética; sin embargo, *El paseo* se convierte en una parada obligada dentro de esta novela del triestino. *Microcosmi* bien podría convertirse en un homenaje literario a esta afamada obra de Walser. Son múltiples las alusiones a *El paseo* en esta novela de Magris. Sin embargo, la que cobra posiblemente más importancia es la que se vincula con la manera lenta, atenta y persuadida en la que el héroe de Walser realiza su caminata:

Declaro que una hermosa mañana, ya no sé exactamente a qué hora me vino en gana dar un paseo, me planté el sombrero en la cabeza, abandoné el cuarto de los escritos o de los espíritus, y bajé la escalera para salir a dar un buen paseo en la calle [...] el mundo matinal que se extendía ante mis ojos me parecía tan bello como si lo viera por primera vez. Todo lo que veía me daba la agradable impresión de cordialidad, bondad y juventud. Olvidé con rapidez que arriba en mi cuarto había estado hacia un momento incubando, sombrío, sobre una hoja de papel en blanco. Toda la tristeza, todo el dolor y todos los graves pensamientos se habían esfumado, aunque aún sentía vívidamente delante y detrás de mí el eco de una cierta seriedad. Esperaba con alegre emoción todo lo que pudiera encontrarme o salirme al paso durante el paseo.<sup>516</sup>

Para Walser –quien amaba profundamente sus caminatas diarias– el paseo no puede realizarse de otra manera que no sea la de la vida persuadida. No hay manera de que el paseante se abra al mundo, sino no es desde esta perspectiva: "[...] porque no comprendo ni comprenderé nunca que pueda ser un placer pasar así corriendo ante todas las creaciones y objetos que muestra nuestra hermosa Tierra, como si uno se hubiera vuelto loco y tuviera que correr para no desesperarse miserablemente. De hecho amo el reposo y todo lo que reposa".<sup>517</sup>

La atención al paseo es fundamental tanto para Magris como para Walser, pues es precisamente debido a esta atención hacia el mundo que el héroe de ambas novelas puede redescubrir el sentido originario de la vida:

---

<sup>514</sup> Cfr. *Elogio del caminar*, p. 10.

<sup>515</sup> *Ibidem*.

<sup>516</sup> Robert Walser, *El paseo*, traducción Carlos Fortea, Siruela, Madrid, 1996, p. 9.

<sup>517</sup> *Ibid.*, p. 23.

Pasear, respondí yo, me es imprescindible, para animarme y mantener el contacto con el mundo vivo, sin cuyas sensaciones no podría escribir media letra más ni producir el más leve poema en verso o prosa. Sin pasear estaría muerto y mi profesión, a la que amo apasionadamente, estaría aniquilada [...] para mí pasear no sólo es sano y bello, sino también conveniente y útil [...] un paseo siempre está lleno de importantes manifestaciones dignas de ver y sentir. De imágenes y vivas poesías, de hechizos y bellezas naturales bullen a menudo los lindos paseos, por cortos que sean.<sup>518</sup>

Hay un pasaje dentro de *El paseo* en el que el trotamundos derrochador de tiempo se encuentra en el momento más conmovedor de su caminata. De pronto, un gigante –a quien, por cierto, ya conocía de antiguo– se asoma en su recorrido. Inicialmente el héroe de la novela se siente confundido y asustado. Piensa que el paseo ha llegado a su fin debido a esta amenaza. Sin embargo, conforme mira a este particular "monstruo" se da cuenta de que en realidad no le inspira pavor, sino lástima. Este gigante, llamado Tomzack, es una clara metáfora del individuo que vive frenéticamente; del hombre que vive esperando que el tiempo ya haya pasado; que no atiende el instante, sino que se encamina con prisa al momento siguiente. El gigante Tomzack no es otra cosa que "el monstruo" surgido de la prosa del mundo:

Para Tomzack, pasado presente y futuro eran para él un desierto sin entidad, y la vida era demasiado escasa, demasiado pequeña, demasiado estrecha para él. No había ningún sentido para él, y a su vez él no significaba nada para nadie [...] No estaba vivo ni muerto, no era joven ni viejo. Me parecía tener cien mil años, y me parecía como si tuviera que vivir eternamente para no estar eternamente vivo. Moría a cada instante y sin embargo no podía morir.<sup>519</sup>

Claudio Magris insiste en este tipo de "paseo walseriano" porque para él éste le permite al héroe de su novela habitar la vida verdaderamente. Este tipo de marcha, que supone así mismo una resistencia ante la Modernidad, le ofrece al héroe de la novela una nueva posibilidad de dialogar con la perspectiva presente en la epopeya. Este caminante novelesco, cercano al caminante de Benjamin y Baudelaire, tiene la posibilidad de asir su propio tiempo y de deambular por diversos sitios dotándolos de la importancia que su experiencia considere propicia: "El caminante es rico en tiempo, libre de pasarse horas visitando un pueblo o rodeando un lago, siguiendo el curso de un río, subiendo una colina, atravesando un bosque [...] Él es el único propietario de sus horas y nada en el tiempo como su elemento natural".<sup>520</sup>

---

<sup>518</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>519</sup> *Ibid.*, pp. 30-31.

<sup>520</sup> David Lee Breton, *op. cit.* p. 20.

Esas horas amenas y colmadas presentes en *Microcosmi* restituyen de dignidad al tiempo persuadido. Para Claudio Magris, rehabilitar de esta forma el tiempo no es una pérdida del mismo, sino una posibilidad de hallarle nuevamente sentido a cada instante de la existencia:

Precisamente ahora, cuando todo el mundo está obligado, so pena de ser condenado por un delito de lesa respetabilidad a ingresar en alguna profesión lucrativa, y a ejercerla con auténtico entusiasmo, una exclamación del partido opuesto, de quienes están satisfechos cuando tienen bastante y les gusta contemplar y disfrutar del tiempo, adquiere cierto tono bravucón y de fanfarronería. Pero no debería de ser así. La mal llamada pereza no consiste en no hacer nada sino en hacer muchas cosas no reconocidas en los formularios dogmáticos de la clase dirigente [...] <sup>521</sup>

El viajero de estas novelas ralentiza la marcha con gusto. Si este héroe novelesco efectúa su paseo caminando es porque es plenamente consciente de que es divinamente hermoso y bueno, sencillo y antiquísimo, ir a pie. <sup>522</sup> Así mismo, detrás de este sencillo acto el mundo se reduce a una dimensión más bien personal, pues como ya se ha dicho "caminar reduce la inmensidad del mundo a las proporciones del cuerpo". <sup>523</sup> El caminar en la obra de Magris es un acto de vital importancia, pues a través de él el héroe puede recorrer los paisajes con una perspectiva más abierta a todo tipo de estímulo y con la oportunidad de vivir un tiempo menos frenético del habitual:

Caminar es una apertura al mundo. Restituye al hombre el feliz sentimiento de la existencia. A veces uno vuelve de la caminata transformado, más inclinado a disfrutar del tiempo que a someterse a la urgencia que prevalece en nuestras existencias contemporáneas. <sup>524</sup>

Este tipo de paseo, presente a lo largo de todo *Microcosmi*, es también una de las maneras en que Claudio Magris legitima la posibilidad de una vida atenta y dispuesta a la sorpresa. Contrario a todos los pronósticos que aseguran que la vida es puramente tedio, Magris propone en el acto de caminar una forma de abrirse con disposición al mundo. Si el paseante cambia su perspectiva sobre los paisajes cotidianos, podrá descubrir en estos una riqueza posiblemente antes desapercibida. No son los sitios precisamente –parece indicar Magris a lo largo de todo *Microcosmi*– sino la mirada abierta del paseante la que reconfigura toda la experiencia del camino:

Caminar es un método de inmersión en el mundo, un medio para dejarse penetrar por la naturaleza, para ponerse en contacto con un universo inaccesible mediante modos de

---

<sup>521</sup> Stevenson, *op. cit.* p. 57.

<sup>522</sup> Cfr. Robert Walser, *op. cit.* p. 23.

<sup>523</sup> Cfr. David Lee Breton, *op. cit.* p. 23.

<sup>524</sup> *Ibid.*, p. 7.

conocer o de percibir propios de la vida cotidiana. Al filo de su avance, el caminante amplía su mirada del mundo, sumerge su cuerpo en condiciones novedosas para él.<sup>525</sup>

Este paseante, que abre su mirada con disposición al mundo, tiene la posibilidad de ofrecerse una nueva alternativa. Como ya escribía Ramón Xirau, atender a los detalles que forman parte del camino que recorreremos día a día nos invita a percibir nuevas formas escondidas. El viajero de *Microcosmi* se da a la tarea de reconstruir los paisajes cotidianos, consciente de que este andar nos predispone para la metamorfosis de nuestra mirada sobre el mundo:<sup>526</sup> "Le isole, anche senza contare le aree che appaiono e scompaiono secondo la marea, sono tante; il viaggio le sfiora e le trascura, superficiale e sbadato come il percorso di ogni giorno, che ci fa arrivare alla fine degli anni senza conoscere veramente la strada di casa".<sup>527</sup>

Así también, caminar se convierte en esta novela en una de las formas en que Magris critica esa marcha misántropa presente en otro tipo de novelas contemporáneas. Como se ha mencionado, aún si el camino se hace en solitario, el paseante debe estar dispuesto a abrirse a todo aquello que pueda salirle al encuentro. La experiencia del caminar descentra el yo y restituye el mundo.<sup>528</sup> Sin embargo –y en este sentido el paseante de *Microcosmi* confirma esta visión– aun si no todo aquello presente en el camino cotidiano es positivo, el caminante deberá hallar la forma de que cada "obstáculo" presente en su marcha se convierta en un evento significativo y fundamental al momento del encuentro consigo mismo. El héroe de *Microcosmi* sabe, como Ulises ya sabía, que el peligro del camino también supone una ulterior riqueza y que sin los contratiempos del camino no es posible volver a Ítaca realmente:

Si los obstáculos en el curso del camino (frío, nieve, heladas, lluvias, montañas imponentes) son para los tibetanos la obra de los demonios que quieren poner a prueba la serenidad de los peregrinos, quizá nosotros debemos también pensar que las dificultades del camino son para el viajero como las piedras miliare de su interior hacia el corazón palpitante de cosas que todavía ignora. El camino lleva a momentos en los que el mundo se abre sin reticencia, revelándosenos plenamente bajo una luz radiante -primer paso, quizás, de una metamorfosis personal-. Descubriendo el mundo a la altura del hombre, el caminante se pone a la vez en situación de descubrirse a sí mismo en la quemazón de unos

---

<sup>525</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>526</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>527</sup> Claudio Magris, *Microcosmi*, p. 65 ["Las islas sin contar las áreas que aparecen y desaparecen según la marea, son muchas; el viaje las rosa y las pasa de largo, superficial y descuidado como el recorrido de cada día, que nos hace llegar al final de nuestra vida sin conocer verdaderamente el camino a casa". *Ibid.*, 77]

<sup>528</sup> Cfr. David Lee Breton, *op. cit.* 51.

acontecimientos cuyo resultado desconoce -pues, al igual que la vida, el camino está hecho de lo improbable, más que lo previsible-.<sup>529</sup>

El caminante en *Microcosmi* se demora, pues sabe que viaje y vida siempre se vinculan. Por más grata que pueda ser la marcha hacia la cual el héroe de la novela se encamina, es consciente de que al final del camino siempre espera la muerte. Tal como le sucede al héroe de *El paseo*, quien al final de su conmovedora marcha descubre –posiblemente en el momento clímax de su paso– que todo aquello que ha formado parte esencial de su recorrido terminará en el mismo sitio:

Contemplando la tierra, el aire y el cielo me vino el doloroso e irremisible pensamiento de que era un pobre preso entre el cielo y la tierra, que todos los humanos éramos de este modo míseros presos, que solo había para todos un tenebroso camino, hacia el hoyo, hacia la tierra, que no había otro camino al otro mundo más que el que pasaba por la tumba.<sup>530</sup>

Claudio Magris a través de cada una de sus obras, siempre se ha mostrado plenamente consciente de que, tanto el recorrido cotidiano como el gran viaje, terminan siempre en la misma meta. El escritor italiano sabe que, sobre todo desde la Modernidad, el tiempo del camino siempre se vincula con el final vital de cada uno:

Sólo con la muerte, recuerda Karl Rahner, gran teólogo del camino, cesa el *status viagiatoris* del hombre, su condición existencial de viajero. Viajar, pues, tiene que ver con la muerte, como bien sabían Baudelaire o Gadda, pero también es diferir la muerte, aplazar lo máximo de lo posible la llegada, el encuentro con lo esencial [...] viajar no para llegar sino por viajar, para llegar lo más tarde posible, para no llegar posiblemente nunca.<sup>531</sup>

Al final del camino, como se confirma en *Microcosmi*, el héroe de la novela está obligado a llegar a la meta. Sin embargo, tener la posibilidad de unir su marcha con un tiempo que sea verdaderamente suyo; y atender sensiblemente al mundo, olvidándose por un instante del "yo" que habitualmente lo gobierna, le permite al viajero de los microcosmos cotidianos ser partícipe de una nueva realidad objetiva permeada de sentido en cada uno de sus particulares:

El paseante con supremo cariño y atención ha de estudiar y contemplar la más pequeña de las cosas vivas, ya se aun niño, un perro, un mosquito, una mariposa, un gorrión, un gusano, una flor, un hombre, una casa, un árbol, un arbusto, un caracol, un ratón, una nube, una montaña, una hoja o tan sólo un pobre y desechado trozo de papel de escribir, en el que quizá un buen escolar ha escrito sus primeras e inconexas letras. Las cosas más elevadas y las más bajas, las más serias y las más graciosas, le son por igual queridas y bellas y valiosas [...] Su cuidadosa mirada tiene que vagar y deslizarse por doquier, desinteresada y carente de egoísmo; tiene que ser siempre capaz de disolverse en la observación y

---

<sup>529</sup> *Ibid.*, p. 129.

<sup>530</sup> Robert Walser, *op. cit.* p. 78.

<sup>531</sup> Claudio Magris, "Prefacio" en *op. cit.* p. 10.

percepción de las cosas, y ha de postergarse, menospreciarse y olvidarse de sí mismo, sus quejas, necesidades, carencias privaciones, como el bravo servicial y dispuesto al sacrificio [...] Espíritu, entrega y fidelidad lo satisfacen y elevan sobre su propia e insignificante persona de paseante, que con demasiada frecuencia tiene reputación y maña fama de vagabundeo e inútil pérdida de tiempo.<sup>532</sup>

Como confirma el héroe de esta novela de Magris, la meta es siempre una para todos; pero a través del camino es posible volver a dotar de sentido la experiencia individual. No viajar para llegar lo antes posible, sino comprender –a la manera que Robert Louis Stevenson quería– que viajar esperanzado es mejor que llegar, y que el verdadero éxito reside en el esfuerzo.<sup>533</sup> Solamente a partir de una marcha que se realiza de esta forma plenamente consciente, persuadida y atenta también a los otros, el héroe de la novela puede asir –al menos durante un breve instante– aquel sentimiento de "completud" presente manifiestamente en la antigua forma de la epopeya:

[...] las máscaras podridas  
que dividen al hombre de los hombres,  
al hombre de sí mismo,  
se derrumban  
por un instante inmenso y vislumbramos  
nuestra unidad perdida, el desamparo  
que es ser hombres, la gloria que es ser hombres  
y compartir el pan, el sol, la muerte,  
el olvidado asombro de estar vivos.<sup>534</sup>

---

<sup>532</sup> Robert Walser, *op.cit.* pp. 53-54.

<sup>533</sup> Stevenson, *op. cit.* p. 188.

<sup>534</sup> Cfr. Octavio Paz, "Piedra de sol" en *La estación violenta*, novena reimposición, Fondo de Cultura Económica, México, 2008, pp. 72-73.

### 3.5 Motivaciones del tentativo autobiográfico en *Microcosmi* y la escritura como tentativo para recomponer la propia unidad.

"La peripecia en un microcosmos sólo tiene sentido si en éste se encuentra algo más grande, que no pertenece sólo a ese horizonte limitado"

El último de los rasgos que caracteriza a *Microcosmi* y que, a su vez, se convierte en una de las maneras a través de las cuales Magris dialoga con la épica es el tema de la memoria.

Mijaíl Bajtín ya había mencionado, en su estudio genérico, que el rapsoda tenía acceso al pasado nacional que cantaba gracias a la memoria. El rapsoda, si bien podía valerse de este material nacional y cantarlo en un orden arbitrario, no podía alterar el contenido del mismo basándose en sus propios principios, debido a que esa historia nacional estaba revestida de un cariz jerárquico e inalterable. Todo aquello que el rapsoda cantaba pertenecía al dominio de todos y el rapsoda no hacía sino rememorar una historia que, por sí misma, ya era conocida a nivel "nacional".

En *Microcosmi* existe una clara dialéctica con el tema de la memoria, pero a través de la *nostalgia irónica*, es decir, a partir del diálogo que se efectúa siempre desde la consciencia paródica que sabe a la perfección el sitio "menor" que ocupa en comparación con los textos clásicos. Así entonces, a partir de esta "posibilidad menor", Claudio Magris se inclina a lo largo de todo *Microcosmi* hacia el tema de la memoria, ya no con la finalidad propiamente de cantar un relato nacional común, sino –apelando también en este sentido a "lo menor", a lo "minúsculo"– buscando salvar del olvido aquellas historias, en apariencia menores, que suelen ser liquidadas en favor de los mayúsculos procesos históricos; y apelando, por supuesto, también a la reconstrucción del relato personal significativo que también se ve amenazado en su soberanía debido a las contradicciones que acarrea la "prosa del mundo": "Narrare è guerriglia contro l'oblio e connivenza con esso; se non ci fosse la morte, forse nessuno racconterebbe".<sup>535</sup> La labor de Magris en esta novela, como puede apreciarse, es siempre de índole personal, íntima, humilde.

Este tentativo por dialogar con el tema de la memoria se lleva a cabo en *Microcosmi* a través de la escritura oblicua a la que hemos aludido a lo largo de todo este ensayo literario. Este tipo de escritura, que en favor de anular al "yo" se refiere al "otro", se convierte en una pieza clave para comprender la motivación ulterior de esta novela. En uno de los ensayos en los que Magris dialoga

---

<sup>535</sup> Claudio Magris, *Microcosmi*, p. 210. ["Narrar es guerrilla contra el olvido y connivencia con él; si la muerte no existiera, tal vez nadie escribiría nada". Claudio Magris, *Microcosmos*, p. 248]

con el tema del gran estilo clásico,<sup>536</sup> el escritor italiano alude a una anécdota perteneciente a uno de sus escritores predilectos: Manès Sperber. En esta anécdota, Magris rememora el episodio en el cual Sperber pierde la consciencia súbitamente en una cafetería. Sperber cae de golpe al piso y durante unos segundos pierde por completo la consciencia del yo. Lo que podría parecer un episodio aislado e insignificante, a través de los ojos de quien lo vive adquiere dimensiones inconmensurables. Posterior a su desvanecimiento Sperber se relaja en la terraza del café y medita acerca de lo que minutos atrás ha sucedido. No puede comprender la fugacidad de la vida y la manera en que la memoria se anula en un instante. A partir de este momento –y contra todo tipo de vergüenza ante la vanidad del ego– Sperber decide escribir su autobiografía, con la finalidad de salvar los relatos que conforman su vida.<sup>537</sup>

Es cierto que la anécdota forma parte de la vida de Manès Sperber, pero es evidente que Magris –a partir de la escritura oblicua– la retoma y prácticamente se vale de ella para expresar su propia visión sobre lo autobiográfico. A partir entonces de la historia de Sperber, Magris desarrolla toda una disertación acerca de la importancia que tienen tanto la memoria como la escritura en su vida y construye un relato en el que estos temas puedan articularse estéticamente. La novela *Microcosmi* es el resultado de este proceso: "Il ritratto dello scrittore che passa al San Marco buona parte della sua vita, ricevendo anche posta e visitatori che gli chiedono qualcosa di quella fiorentina e perduta città d'una volta, ch'egli peraltro conosce solo per sentito dire, attraverso pettegolezzi e nostalgie altrui".<sup>538</sup>

Sin embargo, a pesar de que se trata de un ejercicio de autobiografismo tanto en el caso de Sperber como en el de Magris, no debe confundirse este proceso de escritura con una labor nostálgica que tiende hacia la reivindicación absoluta del pasado, sino que más bien se trata de un

---

<sup>536</sup> Cfr. Claudio Magris, "Un ritorno da nessun luogo. La totalità perduta di Manès Sperber" en *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, p. 314.

<sup>537</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>538</sup> En el episodio que Magris refiere existe de hecho una clarísima emulación de su capítulo Café San Marcos de *Microcosmi*, pues Sperber también acude al espejo y observa que hay algo que "no encaja" en ese rostro y que algo, que no logra comprender a plenitud, ha desaparecido para siempre. Pareciera que Magris retoma la anécdota de Sperber y la transfigura a partir del ojo literario para convertirla en su arranque narrativo. Es fundamental retomar este pasaje porque tiene una importancia vital a lo largo de la novela. Es de hecho a partir de este extrañamiento del "yo" que la novela se desarrolla, pues ésta no es sino la escritura de la vida de ese héroe que conflictuado se mira un día al espejo del café de todos los días. Mencionar entonces la similitud de la anécdota y del capítulo inicial de *Microcosmi* adquiere relevancia debido a la importancia que tiene para Magris también la vida de los autores que forman parte significativa de su vida. La alusión a ese escritor que pasa buena parte de su vida en el café, el lector puede saberlo, es una clara referencia a Magris mismo. Cfr. Claudio Magris, *Microcosmi*, p. 22. ["El retrato del escritor que transcurre en el San Marcos buena parte de su vida, recibiendo incluso el correo y a los visitantes que le preguntan algo de esa próspera y perdida ciudad de antaño, que él por lo demás conoce tan sólo de oídas, por medio de chismes y nostalgias ajenas". Claudio Magris, *Microcosmos*, p. 24]

ejercicio a partir del cual el pasado adquiere dinamismo al ser traído críticamente hacia el presente:<sup>539</sup>

Non è male riempire i fogli sotto le maschere che ridacchiano e tra l'indifferenza della gente seduta intorno. Quel bonario disinteresse corregge il delirio d'onnipotenza latente nella scrittura, che pretende di sistemare il mondo con alcuni pezzi di carta e di sdottorare sulla vita e sulla morte. Così la penna s'ingente, volente e molente, in un inchiostro temperato con umiltà e ironia. Il caffè è un luogo della scrittura. Si è soli, con carta e penna e tutt'al più due e tre libri, aggrappati al tavolo come un naufrago sbattuto dalle onde. Pochi centimetri di legno separano il marinaio dall'abisso che può inghiottirlo, basta una piccola falla e le grandi acque nere irrompono rovinose, tirano giù. La penna è una lancia che ferisce e guarisce; trafigge il legno lo rattoppa e lo rende di nuovo capace di navigare e di tenere la rotta.<sup>540</sup>

Detrás de este ejercicio, así mismo, existe un firme compromiso y diálogo con la unidad que suponía la épica, pues a pesar que Sperber era consciente –sobre todo después de la fragilidad de la consciencia de la que fue testigo según recuerda en su anécdota Magris– de la caducidad del "yo", aun así se inclina por reconstruirlo en medio del caos vital, pues sabe que el relato aferra una forma y la salva de la indistinción que supone el olvido:<sup>541</sup>

La vita viene vissuta quale precario frammento, sempre sul punto di venir distrutto e mai perfettamente integrabile in una totalità; d'altronde l'atteggiamento dello scrittore sembra ispirarsi a una sobria e salda compostezza classica Egli non s'abbandona alla frammentarietà ed alla dispersione ma lavora, disilluso eppure tenace, alla formazione ed alla comprensione della propria personalità, *come se* quest'ultima costituisse una classica unità.<sup>542</sup>

---

<sup>539</sup> Cfr. Claudio Magris, "Un ritorno da nessun luogo. La totalità perduta di Manès Sperber" p. 314.

<sup>540</sup> Claudio Magris, *Microcosmi*, pp. 17-18. ["No está mal llenar folios bajo las máscaras que se ríen burlonas y entre la indiferencia de la gente que está sentada en torno. Ese bondadoso desinterés corrige el delirio de omnipotencia latente en la escritura, que pretende ordenar el mundo con algunos trozos de papel y pontificar sobre la vida y la muerte. Así la pluma se sumerge, se quiere o no, en una tinta desleída con humildad e ironía. El café es un lugar de la escritura. Se está a solas, con papel y pluma y todo lo más dos o tres libros, aferrado a la mesa de madera como un naufrago batido por las olas. Pocos centímetros de madera separan al marinero del abismo que puede tragárselo, basta una pequeña vía de agua y las grandes aguas negras irrumpen calamitosas, se te llevan abajo. La pluma es una lanza que hiere y sana; traspasa la madera fluctuante y la pone a merced de las olas, pero también la recompone y le devuelve de nuevo la capacidad de navegar y mantener el rumbo". Claudio Magris, *Microcosmos*, p. 19.]

<sup>541</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 101.

<sup>542</sup> Claudio Magris, "Un ritorno da nessun luogo. La totalità perduta di Manès Sperber", p. 315. ["La vida es vivida como un fragmento precario, siempre a punto de ser destruido y que jamás puede integrarse perfectamente en una totalidad; por otra parte, la actitud del escritor parece inspirarse en una compostura clásica, sobria y firme. Sperber no se abandona a la fragmentariedad y la dispersión, sino que trabaja desencantada pero tenazmente en la formación y comprensión de su propia personalidad, *como si* ésta constituyera una unidad clásica". Claudio Magris, "Un regreso desde ninguna parte. La totalidad perdida de Manès Sperber", p. 386]

Manès Sperber, y a través de él Claudio Magris,<sup>543</sup> logró penetrar en un conflicto, que sin lugar a dudas la literatura austríaca había ya revelado: "[la letteratura austriaca] è la letteratura che ha smascherato l'unità del soggetto stoico-borghese per scoprire, sotto la sua superficie apparentemente unitaria, la sua struttura plurima e centrifuga, la molteplicità contraddittoria e conflittuale dei nuclei psichici che la compongono".<sup>544</sup> Continúa Sperber con esta problemática típicamente presente en la literatura austríaca mencionando que, de hecho, cuando el individuo advierte su condición de "fragmento" pierde para siempre su naturaleza aproblemática y la vida, desde entonces, se le presenta como incierta, insegura, revocable.<sup>545</sup> Las consecuencias de esta pérdida traen consigo aquello que Sperber denominaba como "terremoto psíquico", el cual consiste en la "fuerte sacudida" que sufre el individuo cuando comprende que no es sino un "archipiélago" en vez de un "continente" como anteriormente se pensaba: el individuo puede ser un archipiélago, quizá una unidad, pero siempre compuesta precariamente de fragmentos:<sup>546</sup>

Fra un paziente e l'altro, Ongaro si mette alla macchina da scrivere; qualche volta, se il tempo che gli rimane per se stesso è troppo esiguo, detta al registratore. Battute di dialogo, immagini isolate, abbozzi di un carattere o di una vicenda, l'epifania di un istante, la luce di un pomeriggio o di un viso, il flash di un lampo nella pioggia, la traccia di fuoco che si alza dalla fusina e sparisce nell'aria. Intorno a quegli schizzi, si condensa poco a poco una storia, nasce un romanzo. Ongaro è un narratore clandestino; uno dei più clandestini, perché ha pubblicato dei libri alla chetichella, presso piccole case editrici impossibilitate a entrare nella circolazione culturale, ricevendo stima e apprezzamenti, ma non la notorietà e il biglietto d'ingresso nel club ufficiale e riconosciuto della letteratura, e perdendo la stuzzicante verginità del manoscritto nel cassetto.<sup>547</sup>

---

<sup>543</sup> En este punto el lector ya puede comprender a plenitud por qué Magris lee con atención tanto a Hoffmannsthal como a Musil. No solamente advierte en la obra de estos dos autores síntomas claros de un diálogo con la épica (en el caso de Musil, como observamos en este ensayo, es un diálogo bastante particular) sino que también advierte con claridad la manera crítica en que estos dos autores enfrentan este problema en torno a la identidad disgregada.

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 315. ["[la literatura austríaca] es la que ha desenmascarado la unidad del sujeto estoico-burgués para descubrir bajo una superficie aparentemente unitaria su estructura plural y centrífuga, la multiplicidad contradictoria y conflictiva de los núcleos psíquicos que la componen". Claudio Magris, *Ibid.*, p. 387]

<sup>545</sup> Cfr. *Ibidem.*

<sup>546</sup> Cfr. *Ibidem.* En este punto Manès Sperber se muestra semejante a Benjamin al momento en que los dos creen firmemente en que es la Primera Guerra Mundial la experiencia que marca el final de la épica, de la relación entre la multiplicidad individual y unidad del mundo. Cfr. *Ibid.*, p. 316.

<sup>547</sup> Claudio Magris, *Microcosmi*, pp. 51-52. ["Entre un paciente y otro, el médico Ongaro se pone a la máquina de escribir; alguna vez, si el tiempo que le queda para sí mismo es demasiado exiguo, dicta en el magnetofón. Fragmentos de diálogo, imágenes aisladas, esbozos de un carácter o de un asunto, la epifanía de un instante, la luz de un atardecer o de una carta, el flash de un relámpago en la lluvia, la silueta del fuego que se alza de la *fusina* y desaparece en el aire. En torno a estos bocetos se va condensando poco a poco una historia, nace una novela. Ongaro es un narrador clandestino, uno de los más clandestinos, porque ha publicado libros a la chita y callando, en pequeñas editoriales que se las ven y se las desean para entrar en los circuitos culturales, recibiendo estima y aprecio, pero no la notoriedad ni el billete de entrada en el club oficial y reconocido de la literatura, y perdiendo la punzante virginidad del manuscrito en el cajón". Claudio Magris, *Microcosmos*, p. 60]

Pero a pesar de este conflicto y de que Sperber no se engaña y comprende que si la vida es fragmento, por ende, también lo será la palabra escrita, el escritor se aferra a unir los fragmentos que "conforman" su vida: "Al suo tavolino egli insiste dunque ad annotare i brandelli, a ricucire la totalità disgregata".<sup>548</sup> Es precisamente gracias a esta obstinación hacia la cual tiende Sperber, que logra alcanzar, de cierta forma, la meta que se propone a través de su escritura que aferra los fragmentos:

[...]Sperber vuole invece riappropriarsi di tutta la sua esistenzaa, recuperare ogni suo momento e portarselo dietro per sempre; la sua personalità acquista un tratto compatto e monumentale, che l'io contemporaneo non sempre può conoscere, e la sua parola acquista una cristallina tranquillità goethiana, corrispondente alla positività classica di questa *Bildung*, di questa formazione totale dell'individualità.<sup>549</sup>

Así entonces, Manès Sperber comprende que "l'autobiografía è la sede in cui avviene questo tentativo di ricomporre la propria unità".<sup>550</sup> Sin embargo, este proceso de escritura obstinada en reconstruir la vida no debe confundirse con una invitación limitada que quiere permanecer exclusivamente en el libro, sino como una autobiografía que, en ocasiones, parece que quiere "salir de sí misma" y establecer un juicio móvil, jamás definitivo, siempre *in fieri*.<sup>551</sup> Es decir, Sperber –y en este sentido también Magris lo comprende de la misma manera– no pugna por una fascinación fetichista hacia los libros que contienen las biografías, ni siquiera pretende idealizar el proceso de la escritura, sino que lo que busca es tratar de fijar el devenir de la vida a través de un medio íntimo y siempre personal:

Scrivere è sdipanare fili, disfare come Penelope il tessuto della storia. Non è forse quindi del tutto inutile cercare di scribachiare qualcosa nella *Stube* del Herberhof, anche se può avere ragione Lisa a dire, con una smorfia: Cosa, di nuovo a scrivere? Sempre scrivere, scrivere..non va bene. Un po', sì, ma troppo no.<sup>552</sup>

---

<sup>548</sup> Cfr. Claudio Magris, "Un ritorno da nessun luogo. La totalità perduta di Manès Sperber", p. 317. ["sentado ante su escritorio insiste pues en tomar nota de los jirones, en recoser la totalidad disgregada". Claudio Magris, "Un regreso desde ninguna parte. La totalidad perdida de Manès Sperber", p. 388]

<sup>549</sup> Cfr. *Ibidem*. ["[...]Sperber quiere adueñarse de toda su existencia, recuperar cada momento y llevarlo consigo para siempre; su personalidad adquiere un aspecto compacto y monumental, que el yo contemporáneo no siempre alcanza a conocer, y su palabra logra una cristalina tranquilidad goethiana, en correspondencia con la pasividad clásica de esta *Bildung*, de esta formación total de la individualidad". *Ibid.*, p. 389]

<sup>550</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 320. ["la autobiografía se convierte en el lugar en el que se realiza este intento de reconstruir la propia unidad". *Ibid.*, p. 392]

<sup>551</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 321.

<sup>552</sup> Claudio Magris, *Microcosmi*, p. 211 ["Escribir es desovillar hilos, deshacer como Penélope el tejido de la historia. Así que no es quizás del todo inútil intentar garrapatear algo en la *Stube* del Herberhof, aunque pueda tener razón Lisa cuando dice, con una mueca: ¿Cómo otra vez escribiendo? Escribir, escribir, escribir siempre... no es bueno. Un poco, vale, pero no demasiado". Claudio Magris, *Microcosmos*, p. 249]

Es fundamental también subrayar el hecho de que Sperber no considera este ejercicio de la escritura como un acto solitario, sino que cree firmemente en el hecho de que escribir es crear una comunidad: "[scrivere non è] alterità alla vita, bensì integrazione nella vita di tutti i ricordi e del loro mutare nel tempo".<sup>553</sup> Concebir, entonces, bajo estos términos tanto a la escritura como a la sede en la que se recompone la unidad, es decir, la autobiografía ressignifica también el papel que desempeña la novela moderna:

Il rapporto fra vita, autobiografia e letteratura si configura come una sfaccettata unità, imperniata sulla convinzione che nulla finisce e che ogni resistenza individuale ed ogni suo momento significativo continuano a vivere attraverso i loro echi e le loro ripercussioni, che si diffondono nel mondo come cerchi che s'allargano nell'acqua dopo un tonfo. Il romanzo diventa allora la naturale espansione della vita vissuta, l'integrazione delle sue possibilità rimaste irrealizzate, e dei suoi frammenti rimasti irrelati, mediante giunture e collegamenti motivati da una logica probabilistica. "Ogni cosa accanto all'altra, scrive Sperber nelle memorie, per tutto, l'ho già detto più di una volta, per tutto c'era posto nella vita".<sup>554</sup>

A partir de esta anécdota de Sperber, de su concepción en torno a la autobiografía y de la multiplicidad de temas que se desprenden de ella, entonces podemos comprender a plenitud las motivaciones por las cuales Claudio Magris realiza largas digresiones en torno al tema de la escritura; por qué a lo largo de esta "novela de la memoria" el triestino se empeña en enfatizar la importancia que tiene la reconstrucción de la marcha de la vida a través del relato novelar:

Viajar y escribir enseñan a reírse de uno mismo y humildad ante la profundidad de las cosas; revelan que a menudo quien escribe —prescindiendo de sus capacidades individuales— transcribe algo mucho más grande que él. Cuando se regresa a un lugar que había despertado interés se siente que, para entender lo que había y hay de interesante en él, hubiera sido necesario quedarse, detenerse, no marcharse. No viajar para llegar, para no llegar nunca o por lo menos llegar lo más tarde posible, para vivir. Todo lugar "interesante" no hace más que repetir esa invitación a aflojar el paso (no es posible detenerla) de la carrera hacia la muerte.<sup>555</sup>

---

<sup>553</sup> Claudio Magris "Un ritorno da nessun luogo. La totalità perduta di Manès Sperber", p. 322. ["[escribir no es] alteridad respecto a la vida, sino integración en la vida de todos los recuerdos y sus mutaciones en el tiempo". Claudio Magris, "Un regreso desde ninguna parte. La totalidad perdida de Manès Sperber", p. 395]

<sup>554</sup> *Ibidem.* ["La relación entre vida, autobiografía y literatura se configura como una unidad poseedora de múltiples facetas, basada en la firme convicción de que nada acaba y de que toda existencia individual y cada uno de sus momentos significativos siguen vivos a través de sus ecos y repercusiones, que se difunden en el mundo como los círculos que se extienden en el agua después de una zambullida. La novela se convierte entonces en la expansión natural de la vida vivida, la integración de las posibilidades que no llegaron a realizarse y de los fragmentos que permanecieron inconexos, mediante uniones y enlaces motivados por una lógica probabilística. Como escribe Sperber en las memorias, "cada cosa junto a la otra, para todo, lo he dicho ya más de una vez, para todo había sitio en la vida". *Ibid.*, 395-396]

<sup>555</sup> Claudio Magris, "El viaje-escritura: arqueología del paisaje" en *El tallo entre las piedras*, selección y traducción de María Teresa Meneses, Cal y arena, México, 2007, p. 371.

Así pues, escribir la propia vida, para Magris, también se asemeja al viaje que, ralentizando la marcha hacia la inevitable muerte, se detiene con gusto en las vidas de los demás, asemejando a los paisajes en los que el caminante se detiene con gusto:

Viajando hacia delante y hacia atrás en el tiempo, sin seguir recorridos obligados y confiándose a la digresión más que a la línea recta, el viajero suspende el tiempo durante breves momentos, lo mantiene un poco en jaque como el presdigitador que lanza y lanza muchos bastoncitos y los mantiene suspendidos en el aire por algunos instantes a sabiendas de que, tarde o temprano, todos le caerán en la cabeza.<sup>556</sup>

En este viaje sobre las cuartillas, el narrador comprende la fugacidad de la vida y se aventura también en esa difícil labor heroica en la que podrá conseguir, o no, su propia autonomía. Escribir, en la obra de Claudio Magris, no solamente alude a un proceso intelectual, sino que dialoga con la búsqueda, inacabada siempre, por conseguir asir al menos un poco de la propia identidad: "Desde la más grande novela de todos los tiempos, *La Odisea*, viajar y narrar son inseparables, casi intercambiables; todo viaje es una Odisea, la experiencia del significado o de la insensatez de la vida, de la posibilidad o la imposibilidad de formar la propia identidad en su confrontación con la variedad del mundo".<sup>557</sup>

A través del ejercicio que reconstruye la vida y la salva del naufragio al que, en ocasiones, la modernidad orilla, el viajero- escritor desciende como un arqueólogo por los diferentes estratos de la realidad para leer los signos escondidos bajo los signos, para recoger la mayor cantidad posible de historias y salvarlas del río del tiempo, de la ola sepulcra del olvido, casi como si construyera una frágil arca de Noé hecha de papel, aun cuando, irónicamente esté consciente de su precariedad.<sup>558</sup>

Por supuesto que detrás de esta concepción de escritura, articulada al modo de Claudio Magris, existe un profundo deseo utópico. Pero utópico en el sentido que Ernst Bloch, escritor caro al autor triestino, daba a la palabra: "Utopía, para Bloch, significa ir a la búsqueda de todo lo que en la historia, la sociedad y el corazón del hombre quedó bloqueado y sin expresar, y que hay que llevar hacia la luz."<sup>559</sup> A través de esta visión esperanzada –que considera con firmeza que detrás de toda realidad existen para cada individuo muchas posibilidades liberadas de la prisión de lo

---

<sup>556</sup> *Ibid.*, p. 369.

<sup>557</sup> *Ibid.*, p. 368.

<sup>558</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>559</sup> Claudio Magris, "Ernst Bloch: la utopía nos salvará" en *El tallo entre las piedras*, p. 96.

existente— el individuo que había habitado en el exilio —fuera de las lindes divinas que suponía la epopeya— puede regresar a la patria que lo espera.<sup>560</sup>

Así, como nos enseña Magris, la esperanza de Bloch nos permite descubrir que la poliédrica riqueza de la vida y la realidad de los sueños y las fantasías, lo que se cocina y fermenta detrás de la superficie es todo lo contrario a lo inactual.<sup>561</sup> Debajo de toda realidad existe siempre la potencialidad latente de nuevas perspectivas. Nada está "dado de una vez por todas", sino que siempre existe la posibilidad de construir nuevos significados.<sup>562</sup>

Utopia significa non dimenticare quelle anonime vittime, i milioni periti nei secoli in violenze indicibili e scomparsi nell'oblio, non registrati negli Annali della Storia Universale. Il fiume della Storia, trascina e sommerge le piccole storie individuali, l'onda dell'oblio le cancella dalla memoria del mondo; scrivere significa anche camminare lungo il fiume, risalire la corrente, ripescare esistenze naufragate, ritrovare relitti impigliati sulle rive e imbarcarli su una precaria Arca di Noé di carta. Questo tentativo di salvezza è utopico e l'arca forse affonderà. Ma l'utopia dà senso alla vita, perché esige, contro ogni verosimiglianza, che la vita abbia un senso; don Chisciotte è grande perché si ostina a credere, contro l'evidenza che la bacinella da barbiere sia l'elmo di Mambrino e che la rozza Aldonza sia l'incantevole Dulcinea.<sup>563</sup>

---

<sup>560</sup> Cfr. *Ibidem*

<sup>561</sup> Cfr. *Ibidem*

<sup>562</sup> Cfr. Claudio Magris "Utopia e disincanto" en *Utopia e disincanto*, p. 16. A propósito Magris menciona: "Detrás de las cosas así como son existe también una promesa: la exigencia de cómo deberían de ser. Existe también la potencialidad de otra realidad, a la que le urge surgir hacia la luz, como a la mariposa en la crisálida". La traducción es mía.

<sup>563</sup> *Ibid.*, pp. 11-12. ["Utopía significa no olvidar a aquellas víctimas anónimas, a los millones pericidos a través de siglos de violencias indecibles y desaparecidos en el olvido, jamás registrados en los anales de la Historia Universal. El río de la Historia se lleva y hunde a las pequeñas historias individuales; la ola del olvido las borra de la memoria del mundo. Escribir significa también caminar a lo largo del río, seguir la corriente, rescatar existencias que naufragan, reencontrar pedazos enterrados sobre las ribas y llevarlos hacia una precaria Arca de Noé. Este intento de salvación junto con la barca se hundirán posiblemente; pero la utopía le da sentido a la vida, porque exige, contra cualquier verosimilitud, que la vida tenga un sentido. Don Quijote es grande porque se obstina en creer, a pesar de la evidencia de que la bacía de barbero es el yelmo de Mambrino y que la rústica Aldonza es la encantadora Dulcinea." La traducción es mía]

## Conclusiones

"Habita el hombre poéticamente sobre la tierra"

A lo largo de todo este análisis literario hemos podido analizar la manera en que Claudio Magris dialoga con el gran estilo de la épica clásica. Hemos comprendido la importancia de la que dota a este tema a través de, prácticamente, toda su obra narrativa. La épica, para Magris, no solamente es una forma genérica, sino que es una manera de observar la realidad objetiva.

En la primera parte de este ensayo literario, las nociones del primer Lukács y de Bajtín se tornan fundamentales. El estudio de los trabajos críticos de ambos autores, nos permitió comprender la manera en que se articulan, aun en nuestros propios tiempos, las formas genéricas de la epopeya y de la novela. Si el estudio de Lukács se enfocaba en los aspectos "metafísicos" de ambas formas; la visión narratológica de Bajtín los completaba y los analizaba en un plano más determinado. Ambas visiones compartían en el hecho de que tanto la epopeya como la novela parten de un ancestro común y en el hecho de que aquello que denominamos "épica" no es sino una manera de habitar, y de contemplar, el mundo.

En el afamado estudio de Lukács, *Teoría de la novela*, la importancia de la realidad objetiva en la que "habitaban" los griegos cobra primacía. Lukács consideraba que la "Grecia de Homero" habitaba en una realidad clausurada y completa. Esta realidad se hallaba como contenida dentro de límites ceñidos que la protegían del peligro exterior. La vida para estos griegos, apuntaba un idílico Lukács, se hallaba contenido dentro de un perfecto "círculo metafísico". De ahí que a través de los cantos poéticos del bardo, trasluciera una realidad segura, total y ajena a todo tipo de problemática. Así mismo, dentro de este "círculo", los héroes de la epopeya se encaminaban hacia una marcha segura. Lukács consideraba que los mismos dioses acompañaban a estos héroes en su camino; y que debido a esta ausencia de conflicto, no podía considerarse –al menos no propiamente– que existiera una *aventura* en la epopeya. El camino de este tipo de héroes se encontraba motivado por el cumplimiento de un designio trazado de antemano. La victoria era su meta y el descubrimiento de su propia fuerza interior "el regalo" que recibían a cambio.

Sin embargo, al momento en que este "círculo metafísico griego" se rompe, la antigua forma de la epopeya queda imposibilitada para siempre. Ya no es posible volver a escribir epopeyas al estilo de Homero, pues la realidad que estos poemas cantaban ya no puede ni siquiera emularse.

Así, de esta fisura "al círculo" nace una nueva forma genérica, emparentada todavía con la epopeya, pero permeada de un nuevo significado. Tal forma es la novela moderna.

Sobre este punto, Lukács –como el lector podrá recordar– se mostraba bastante crítico. Algunos escritores lo llaman "el periodo más desesperado de Lukács" y es que con lo que respecta a la forma de la novela el todavía joven crítico intenta por todos los medios buscar la forma de que la novela moderna "se clausure". Esta búsqueda afanosa por tratar de cerrar el círculo nuevamente es uno de los momentos más desafortunados de su análisis de las formas. Sin embargo, detrás de esta desesperación se asoma una noción bastante particular, y de fundamental importancia dentro de los estudios literarios universales, que se relaciona con la novela de Dostoievski. Para Lukács, el escritor ruso había logrado "superar" la antigua forma de la novela al momento de anular el conflicto presente entre la epopeya y la novela. Lukács consideraba que solamente Dostoievski había sido capaz de crear una nueva forma novelesca capaz de superar el problema de la escisión originaria de la que la novela como forma nacía. Las novelas de Dostoievski, de acuerdo a Lukács, formaban parte de otro tipo de novela que solamente la posteridad sabría interpretar. Es debido a esto que Dostoievski no aparece con protagonismo en este estudio genérico. Y si bien es cierto que la parte que corresponde al autor de *Crimen y Castigo* es breve; sienta las bases para posteriores estudios literarios, como en el caso del estudio de la polifonía en la obra de Mijaíl Bajtín.

Así bien, Lukács decide llevar la forma de la novela a otros ámbitos, cercanos siempre a la antigua forma de la epopeya. Para esto se vale de la obra de Tolstói. Georg Lukács valoraba la obra del autor de *Anna Karenina*, al grado de considerar que este escritor había logrado llevar a la novela a un límite cercano al territorio de la epopeya. El extenso apartado que Lukács le dedica a Tolstói en su *Teoría de la novela* es posiblemente uno de los mejormente logrados. En este "breve ensayo" contenido dentro del estudio genérico, Lukács se torna altamente lírico –éste es el Lukács que los grandes autores, como Steiner y Magris, aprecian con fervor– al momento de defender la idea de que Tolstói había sido el único autor capaz de acercarse lo mayormente posible al antiguo territorio de la epopeya. Para Lukács no existía ningún otro escritor capaz de elevar hasta tal sitio a la novela. Sin embargo, debido al genio de Tolstói y la paradoja inherente en toda su narrativa, éste no podía permanecer largamente en esta cercanía genérica y debido a la "obligación" que tenía para con la forma de la novela, las obras del autor ruso solamente podían aproximarse a la épica clásica en los momentos de alto lirismo. Tolstói era consciente, según nos recuerda Lukács, de que

la novela se hallaba lejos de la antigua forma de la epopeya y sabía que imitar sus recursos, no era sino un intento forzado.

El estudio de Lukács nos permite conocer algunas de las bases sobre las que se erigen ambas formas genéricas. Es cierto que en algunos puntos específicos se torna subjetivo; sin embargo, dentro de *Teoría de la novela* existen puntos todavía vigentes que nos ayudan a comprender cuánto en común existe entre la novela y la epopeya clásica.

En su estudio, Mijaíl Bajtín se propone retomar el análisis de Lukács, pero con la finalidad de dotarlo de "otro tipo de orden". Considero que en el ensayo de Bajtín no existen propiamente ideas novedosas con respecto al estudio genérico de las formas, sino que su valor radica en la capacidad que tuvo para trasladarlas al plano narratológico. En este estudio, tanto Lukács como Bajtín, siguen retomando la noción hegeliana de las formas, que sostiene que tanto la epopeya como la novela son descendientes de la épica.

Posteriormente, Claudio Magris abrevaría de ambos estudios con la finalidad de inscribirse dentro de un claro diálogo con la tradición genérica. Sin embargo Magris, aun cuando es cercano a los dos críticos mencionados, pretende también crear su propia noción en torno a la epopeya y a la novela. Para esto, Claudio Magris regresa a los clásicos con la finalidad de leerlos desde una perspectiva moderna, intentando comprender qué de ellos sobrevive todavía en nuestra época. Eventualmente, Magris indaga en algunos de los autores modernos cuyas novelas nos son vigentes. Sostiene que, dentro de todos los autores modernos, Hugo von Hofmannsthal, Joseph Roth y Robert Musil son posiblemente algunos de los más lúcidamente críticos de su propio tiempo. Así, Magris indaga a profundidad en las obras de estos autores y extrae algunos de los momentos clave en los que sus novelas se unen, o se oponen, a la antigua tradición de la épica.

La importancia de la obra de Musil, se torna indispensable dentro de toda la narrativa de Magris. Robert Musil no solamente se convierte, para Magris, en el escritor que supo traducir de manera más perfecta la novela moderna; sino que también se convierte en uno de los testimonios privilegiados de su época. La perspectiva de Musil, para el autor de *Danubio*, se convierte en el ángulo de visión crítico a partir del cual Magris relee su propio tiempo. Así entonces, "la nostalgia irónica" –que no es sino la plena consciencia de que solamente podemos parodiar a los grandes, sin por ello negar la dignidad de nuestros propios tiempos– se convierte en "el lente" a través del cual Magris deconstruye la realidad que nos circunda. Claudio Magris elige tres muestras idóneas a partir de las cuales la novela moderna parodia a la epopeya antigua. Elige, como recordamos –a

través de una postura ética de la forma— que el tema del héroe, el tiempo y el viaje son los elementos esenciales a partir de los cuales las novelas modernas dialogan críticamente con la Grecia de Homero.

Así entonces *Microcosmi* se convierte en la manera a través de la cual Magris ofrece su propia postura en torno al papel que desempeña la novela en nuestros tiempos; y se convierte, así mismo, en la forma dialéctica a partir de la cual es posible construir un puente hacia la antigua epopeya. A través de toda esta novela trasluce la pregunta: ¿por qué los griegos sobreviven todavía en nuestro propio tiempo? Claudio Magris concluye que lo que realmente es *esencial* de la Grecia homérica es el sentido vital del que dotaban a cada particular de su propia realidad objetiva. Ese "círculo metafísico" al que Lukács se refería —según Magris responde a través de toda su obra— no era sino el sentimiento de una completud confiada que se apegaba a la vida a pesar de todo. Si los héroes se encaminaban en su marcha de esa forma, era porque confiaban en el proceso inherente a cada vida y porque creían firmemente que existía un sentido ulterior detrás de cada empresa. Cuando Ulises se enfrenta a los monstruos en su vuelta hacia Ítaca, confía plenamente en que existe un sentido profundo detrás de cada mínimo acto.

Y es precisamente este sentido del que carece la Modernidad. Esa "fisura" que Lukács había señalado, no era otra cosa que la pérdida del sentido manifiesto antiguamente en la vida. En la forma huérfana de dioses, la novela, los héroes deben encaminarse hacia la reconstrucción del significado, a pesar de la firme consciencia de su incapacidad para volver a fundarlo. Es precisamente en este punto en el que la obra de Claudio Magris se muestra crítica y de una loable grandeza, pues considera que a pesar de que el héroe novelesco se halla "fuera del Paraíso", no por ello debe dirigirse hacia una marcha estéril. La vida es grata también fuera del Paraíso, escribe Magris en *Microcosmi*. Siempre que el héroe encuentre el significado profundo de cada acto, no podrá "medirse infelizmente con la divinidad". La vida es digna de ser vivida, a pesar de las contrariedades inherentes a la "prosa del mundo", insiste Magris en cada una de las páginas de su novela.

"Habita el hombre poéticamente sobre la tierra", escribió en sus afamados versos Hölderlin. Y este habitar poético no es otra cosa que la posibilidad de reotorgarle a la marcha la "poesía del corazón". Habitar la vida desde esta perspectiva, significa contraponerse con resistencia a los procesos que liquidan lo significativo de la realidad que nos circunda. Habitar poéticamente significa encaminarse hacia la utopía —a la manera que Bloch quería— construyendo "arcas de

Noé", a pesar de su fragilidad, capaces de salvar del olvido las memorias personales y las memorias colectivas. En estos tiempos convulsos en los que la marcha frenética parece imitar al camino lineal musiliano, Magris nos ofrece una nueva perspectiva de alentar la marcha. Al final todos llegaremos al mismo sitio, pero merece la pena ralentizar la caminata y perderse con los amigos entre las mesas de algún café, como sugiere en *Microcosmi*.

No es posible "clausurar" la novela, como ya Lukács quería. Es cierto que el héroe de la novela se encuentra para siempre fuera del círculo metafísico de la epopeya y que al estar fuera de estos límites comprende que la vida no está exenta de peligros. Posiblemente su marcha no vaya acompañada por los dioses y quizá ni siquiera tenga la seguridad de llegar a salvo hasta al final del camino. Quién sabe si el héroe de las periferias llegue conformado esencialmente hacia casa.

Es verdad que Hölderlin comprendía que la belleza de la vida posiblemente radicaba en saber encontrar una parcela íntima y personal en la que la grandeza del mundo trasluciera a cada instante; sin embargo, también el poeta del Neckar comprendía que la vida en ocasiones se torna un constante cansancio. El proceso de la reconstrucción del sentido del héroe novelesco, ciertamente es un proceso inacabado, pero mientras su camino se conduzca hacia la búsqueda digna de su propia persona y hacia la búsqueda del sentido que le falta a la vida, el héroe novelesco puede entonces afirmar que su habitar es *ricamente poético*. Habita poéticamente el hombre sobre la tierra, dice un verso de Hölderlin, pero sólo sabe, como dice en otro verso, que la salvación crece allí donde crece el peligro.<sup>564</sup>

---

<sup>564</sup> Cfr. Claudio Magris, "Prefacio" en *op.cit.* p. 12.



## Apéndice

Claudio Magris, *Microcosmi*<sup>565</sup>

Magris penserà che io lo stia spiando. Ma no, è solo il caso (la Vita, che lui stesso spia e celebra senza sosta per afferrarne il segreto, è tutta un insieme di casi stranamente casuali). Non ci siamo mai conosciuti di persona, ma io, che riconosco lui dalle foto, so di averlo incontrato due volte: E tutte e due le volte usciva con entusiasmo all'aperto. Aveva l'espressione dell'adolescente che esce per andare incontro al mondo e si aspetta una quantità di cose da scoprire e da ritrovare.

La prima volta che l'ho visto usciva dalla stazione di Trieste, la seconda da un albergo di Torino. Era proprio lui, ne sono sicuro, intorno l'aria era più fresca e leggera del solito e nel suo passo c'era qualcosa insieme di eccitato, di svelto, di concentrato, di entusiasta.

Perché Magris, come si vede soprattutto in *Microcosmi* (Garzanti 1997), non perde la sua concentrazione intellettuale quando si muove, anzi. Come ogni vero viaggiatore, vagabondo e indagatore di luoghi, per concentrarsi meglio ha bisogno di uscire all' aperto, di andare, di muoversi. Sente la stasi nel movimento. O viceversa deve starsene fermo dove intorno a lui tutto si muove, la vita caldamente continua a seguire il proprio corso, mentre lui sta seduto a scrivere. Sente il movimento nella stasi. E difatti non c'è cosa inanimata che sotto lo sguardo di Magris non si animi e prenda a muoversi, che non si metta a raccontargli la propria storia.

*Microcosmi*, dice il titolo. Questo termine e tutta la struttura del libro contengono una ricorrente, doppia polemica: contro il "macrocosmo" degli eventi pubblici e politici e contro le identità troppo forti e rigidamente definite. La vita di cui ci parla Magris è quella che gli esperti di grande Storia e Politica ignorano. È la vita sommersa, anonima o poca nota, è ciò che avviene "in basso", a ridosso del terreno, dentro luoghi specifici: quel monte, quella collina, quell'isola, quel nome, quel sistema geologico, quella particolare vegetazione abitata da quella particolare popolazione animale.

Come scrittore e direi poeta epico-lirico, Magris è anzitutto uno "scenziato di luoghi". La sua percezione del *dove* e del *quando* è di una intensità quasi abbagliante. La sua avidità in fatto di determinazioni storico-geografiche non si sazia mai. A volte crea perfino degli ingorghi in certe pagine labirintiche e stratificate. Ogni regione e territorio custodiscono una fitta boscaglia di

---

<sup>565</sup> Alfonso Berardinelli, "Claudio Magris, *Microcosmi*" en *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venecia, 2002.

aneddotti e di vicende comiche o tragiche, nonché, spesso, tragicomiche. Lo stile di Magris è straordinariamente fluido e inglobante. Si spande e accoglie, crea un mito quasi autobiografico quasi cancellando l'identità del narratore. Perché la Vita è a sua volta sovranamente fluida, scorre maestosa, modifica, sovrappone, imbroglia i segni che ogni identità individuale o collettiva ha creduto di voler fissare per sempre.

Microcosmi, dice il titolo. Ma forse il vero protagonista di questo libro è il Macrocosmo Vitale, è lo sconfinato grembo materno che tutto accoglie, tutto distrugge e cancella, tutto, alla fine, oscuramente preserva.

Entrando dentro ognuno di questi mondi specifici che in sequenza o in ricorrenza ciclica formano "il mondo di Magris", sappiamo subito che il mondo è abitabile, nonostante tutto è amabile, nonostante ogni prova in contrario. Per quanto l'autore si mostri consapevole che tutto ciò che avviene è perdita, distruzione, a volte tragedia e catastrofe, il suo messaggio finale e costante è che tutto è tenuto insieme dalla fede nella vita.

Magris è uno scrittore innamorato della vita. È uno scrittore filosofico-erotico. L'eros, il dio che unisce, connette e congiunge è onnipresente nelle sue pagine: è un eros atmosferico, a volte crepuscolare, a volte dorato e scintillante.

Più ancora che nei suoi libri precedenti, dai primi studi su Joseph Roth fino all'epica fluviale di *Danubio*, Magris qui organizza le sue pagine intorno a pochi sentimenti e principi ideali. Non è quasi mai sentimentale, anche se di sentimento e di passione è colma ogni pagina. E non è quasi mai ideologo, sebbene le idee regolatrici e orientatrici siano ricorrenti come autosuggestione di saggezza: la vita va accettata, ci sfugge e ci colpisce ma bisogna goderla, l'io è quasi sempre una stupida illusione, ogni definizione e delimitazione è reale e irreale nello stesso tempo, ecc.

Magris è un maestro di concretezza e di precisione. È attentissimo a ogni informazione, notizia storica, sfumatura percettiva, attitudine umana. La sua mente resta calma e limpida nella contemplazione del dolore e del caos. Ma è anche sempre giovanilmente ebbra nella constatazione che la sua visione del mondo è ogni volta confermata da occasioni e accidenti. La sua devozione alla vita è flessibile come il giunco, ma costituisce anche una specie di *religio* e di dottrina dell'essere e del divenire.

Tutto questo fa di Magris un Ulisse contemporaneo (un Ulisse reinterpretato da Umberto Saba) che cerca il finito più che l'illimitato, ama i fiumi, le lagune, le colline, i caffè e i giardini pubblici più che gli oceani, i voli intercontinentali, le metropoli. Più *Wanderer* che *flâneur*, i suoi

resoconti non sono isterici e drogati come quelli di Baudelaire, ma diligenti e corroboranti come quelli di Goethe. È inquieto, vagabondo. Ma cerca e ama i luoghi limitati, gli spazi esplorabili e conoscibili. La sua adolescenza e giovinezza devono essere state felici. Per questo Magris non vuole evadere. I suoi viaggi non sono fughe. Sono ritorni.

Nonostante Roth, Vienna e Musil, su cui Magris ha scritto saggi fondamentali, in questo libro si avverte una forte impronta o ispirazione goethiana. C'è perfino, forse, qualcosa di Hermann Hesse: l'autopedagogia naturalistica che impregna tanta letteratura di lingua tedesca. Cioè il senso della vita come totalità organica in cui l'individuo deve sapersi immergere e dimenticare se stesso non tanto per "salvarsi" quanto per "essere sano".

Magris è nato a Trieste, è oggi l'erede, il portavoce di un passato, di tutta una cultura ricchissima, varia e ibrida che ha avuto in Trieste uno dei suoi centri nevralgici. Eppure, tra lagune e montagne, fra le coste e le isole dell'Adriatico e i boschi del Monte Nevoso o del Tirolo, si direbbe che Magris abbia bisogno della sua seconda patria, di Torino e della collina piemontese, per rivelare se stesso, per confessare apertamente la sua filosofia:

Piemonte misterioso e squadrato, misterioso perché squadrato, asciutto ed essenziale come il grande stile dell'epica che stringe l'esistenza in unità e le dà senso, riduce all'osso la sparpagliata molteplicità delle cose e le unisce in un unico respiro che le pervade e viene da lontano, non dal passato ma dal tempo grande e anonimo della vita (p.126).

Questa bella definizione del Piemonte potrebbe essere trasferita allo stesso Magris. Anche lui, come il Piemonte (dove ha insegnato per anni), realizza un'armonia, un equilibrio colto e civile, concilia illuminismo e segrete malinconie, unisce la "sparpagliata molteplicità" in un "unico respiro", tentando di realizzare così, in epoca postmoderna e in forma saggistica, "il grande stile dell'epica".



## Claudio Magris, *Microcosmos*

Magris pensará que lo estoy espiando; pero no, es simplemente casualidad (la Vida –que él mismo espía y celebra, sin detenerse, para de ésta aferrar el secreto– es en su totalidad una mezcla de eventos extrañamente casuales). Nunca nos hemos conocido en persona, pero yo –que lo reconozco en las fotografías– sé que me lo he encontrado en dos ocasiones y en ambas él salía con entusiasmo al exterior. Tenía la expresión del adolescente que sale para ir al encuentro del mundo y que se espera una cantidad de cosas para descubrir y para rencontrar.

La primera vez que lo vi salía de la estación de Trieste; la segunda de un hotel de Turín. Sí era él, de esto estoy seguro. Alrededor el aire era más fresco y ligero de lo habitual y en su andar había una mezcla de algo entre emocionado, ágil, concentrado y entusiasta.

Porque Magris, como se aprecia sobre todo en *Microcosmos* (Anagrama, 1999), no pierde su concentración intelectual cuando se mueve, al contrario. Como todo verdadero viajero, vagabundo e indagador de lugares, para concentrarse mejor tiene la necesidad de ir al exterior, de caminar, de moverse. Siente el sosiego en el movimiento; o viceversa, debe quedarse quieto en donde todo a su alrededor se mueve, la vida cálidamente continúa siguiendo su propio curso, mientras él está sentado escribiendo. Siente el movimiento en el sosiego; y de hecho, no hay una sola cosa inerte que bajo la mirada de Magris no cobre vida y que comience a moverse; no hay cosa que no se ponga a contarle su propia historia.

*Microcosmos*, reza el título. Este término y toda la estructura del libro contienen una recurrente doble polémica: contra el "macrocosmos" de los eventos públicos y políticos y contra las identidades demasiado fuertes y rígidamente definidas. La vida de la cual nos habla Magris es aquella que los expertos de la gran Historia y Política ignoran. Es la vida sometida, anónima o apenas vista, es lo que sucede "al ras del suelo", cerca de la tierra, dentro de lugares específicos: ese monte, esa colina, esa isla, ese nombre, aquel sistema geológico, aquella particular vegetación habitada por aquella determinada población animal.

Como escritor, y yo diría poeta épico-lírico, Magris es antes que nada un "científico de lugares". Su percepción del *dónde* y del *cuándo* es de una intensidad casi deslumbrante. Su avidez de determinaciones histórico-geográficas no se sacia jamás. De hecho, en ocasiones crea embotellamientos en ciertas páginas laberínticas y estratificadas. Cada región y territorio custodian un tupido matorral de anécdotas y de vivencias cómicas o trágicas, además de, a menudo, tragicómicas. El estilo de Magris es extraordinariamente fluido y englobante; se expande y acoge;

crea un mito autobiográfico casi cancelando la identidad del narrador, porque la Vida es a su vez soberanamente fluida, discurre majestuosa, modifica, sobrepone, engaña a los signos que cada identidad individual o colectiva ha creído poder fijar para siempre.

Microcosmos, reza el título. Pero quizás el verdadero protagonista de este libro es el Macrocosmos Vital; es el ilimitado regazo materno que todo contiene, todo destruye y cancela, que todo al final obscuramente preserva.

Entrando en cada uno de estos mundos específicos –que en secuencia o en recurrencia cíclica forman "el mundo de Magris"– sabemos de inmediato que el mundo es habitable, a pesar de todo es amable, a pesar de que todo demuestre lo contrario. Porque aunque el autor se muestre consciente de que todo lo que sucede es pérdida, destrucción y a veces tragedia o catástrofe, su mensaje final y constante es que todo se mantiene unido debido a la fe en la vida.

Magris es un escritor enamorado de la vida; es un escritor filosófico-erótico. Eros, el dios que une, conecta y junta, está omnipresente en sus páginas: es un Eros atmosférico, a veces crepuscular, a veces dorado y centelleante.

Más aún que en sus libros precedentes –desde los primeros estudios sobre Joseph Roth, hasta la épica fluvial de *Danubio*– Magris aquí organiza sus páginas en torno a pocos sentimientos y principios ideales. Casi nunca es sentimental, aunque de sentimiento y de pasión esté llena cada página; casi nunca es ideólogo, aunque las ideas reguladoras y orientadoras sean recurrentes como autosugestiones de sabiduría: la vida se acepta, nos huye y nos golpea, pero es necesario gozarla; el "yo" es casi siempre una estúpida ilusión, cualquier definición y delimitación es real e irreal al mismo tiempo, etcétera.

Magris es un maestro de concreción y precisión. Está muy atento a cualquier información, noticia histórica, matiz perceptivo, actitud humana. Su mente permanece serena y límpida en la contemplación del dolor y del caos, pero también se encuentra juvenilmente ebria al constatar que su visión del mundo se confirma a cada momento por ocasiones y accidentes. Su devoción a la vida es flexible como el junco, pero a la vez constituye una especie de *religio* y de doctrina del ser y del devenir.

Todo esto hace de Magris un Ulises contemporáneo (un Ulises reinterpretado por Umberto Saba) que busca lo finito más que lo ilimitado: ama los ríos, las lagunas, las colinas, los cafés y los jardines públicos más que los océanos, los vuelos intercontinentales, las metrópolis. Más *Wanderer* que *flâneur*, sus relatos no son histéricos y drogados como aquéllos de Baudelaire, sino diligentes

y corroborantes como los de Goethe; es inquieto, vagabundo, pero busca y ama los lugares limitados, los espacios explorables y conocibles. Su adolescencia y juventud debieron de haber sido felices, por eso Magris no quiere evadir. Sus viajes no son fugas, son retornos.

A pesar de Roth, Viena y Musil –acerca de los cuales Magris ha escrito ensayos fundamentales– en este libro se advierte una fuerte huella, o inspiración, goethiana; hay de hecho, tal vez, algo de Hermann Hesse: la autopedagogía naturalística que impregna a tanta literatura de lengua alemana; es decir, el sentido de la vida como totalidad orgánica en la cual el individuo debe saber sumergirse y olvidarse a sí mismo, no tanto para "salvarse" sino para "estar sano".

Magris nació en Trieste y es hoy el heredero, el portavoz de un pasado, de toda una cultura riquísima, variada e híbrida que tuvo en Trieste uno de sus centros neurálgicos. Sin embargo –entre lagunas y montañas, entre las costas y las islas del Adriático y los bosques del Monte Nevoso o del Tirol– se podría decir que Magris tiene la necesidad de su segunda patria, de Turín y la colina piemontesa, para revelarse a sí mismo, para confesar abiertamente su filosofía:

Piamonte misterioso y cuadriculado, misterioso por cuadriculado, enjuto y esencial como el gran estilo de la épica que condensa la existencia en unidad y le da sentido, reduce al mínimo la desparramada multiplicidad de las cosas y las une en un único resuello que las empapa y viene de lejos, no del pasado sino del tiempo grande y anónimo de la vida.<sup>566</sup>

Esta bella definición del Piamonte podría transferirse al mismo Magris. También él, como el Piamonte (en donde ha enseñado por años), realiza una armonía, un equilibrio culto y civil; concilia iluminismo y secretas melancolías; une "la desparramada multiplicidad" en un "único resuello", intentando realizar de esta forma, en época postmoderna y en forma ensayística, "el gran estilo de la épica".

---

<sup>566</sup> La traducción de este fragmento corresponde a la traducción al español de *Microcosmi*. Consultar en español: Claudio Magris, *Microcosmos*, Anagrama, Barcelona, 1999, pp. 147-148.



## Bibliografía

Auerbach, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad objetiva en la literatura occidental*, sexta reimpresión, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

Aversa, Yvonne, *Claudio Magris: La escritura en la frontera*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Castilla-La Mancha, 2004.

Bajtín, Mijaíl, *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*, trad. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Taurus, Madrid, 1989.

Berardinelli, Alfonso, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venecia, 2002.

Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Emecé editores, Buenos Aires, 1956.

Calvino, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, 2012.

Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México, 2014.

Cruz Revueltas, Juan Cristóbal, *La incertidumbre de la modernidad. Robert Musil: La interpenetración de la razón y el sentimiento*, Publicaciones Cruz, México, 2002.

Eliade, Mircea, *Fragmentarium*, Trotta, Madrid, 2004.

Grondin, Jean, *Del sentido de la vida. Un ensayo filosófico*, trad. Jorge Dávila, Herder, Barcelona, 2005.

Gurmendez, Carlos, *El tiempo y la dialéctica*, Siglo veintiuno editores, Madrid, 1971.

Hofmannsthal von, Hugo, *El difícil, Cada cual, La torre. Hugo von Hofmannsthal*, Gredos, Madrid, 2003.

Homero, *Odisea*, versión Carlos García Gual, segunda reimpresión, Alianza, Madrid, 2015.

Lee Breton, David, *Elogio del caminar*, edición en formato digital, Siruela, Madrid, 2015.

Lukács, Georg, *Teoría de la novela*, trad. Juan José Sebrelli, Ediciones Siglo Veinte, Buenos Aires, 1974.

Magris, Claudio, *Así que usted comprenderá*, Anagrama, Barcelona, 2007.

\_\_\_\_\_, *Danubio*, Anagrama, Barcelona, 2014.

\_\_\_\_\_, *El conde y otros relatos*, Sexto piso, México, 2014.

\_\_\_\_\_, *El infinito viajar*, Anagrama, Barcelona, 2014.

\_\_\_\_\_, *El mito habsbúrgico en la literatura austriaca moderna*, UNAM, México, 1998.

\_\_\_\_\_, *El tallo entre las piedras*, selección y traducción de María Teresa Meneses, Cal y arena, México, 2007.

\_\_\_\_\_, *Itaca e Oltre*, Garzanti, Milán, 1991.

\_\_\_\_\_, *L'anello di Clarisse. Grande stile e nichilismo nella letteratura moderna*, Einaudi, Torino, 1999.

[Claudio Magris, *El anillo de Clarisse. Tradición y nihilismo en la literatura moderna*, EUNSA, Navarra, 2012]

\_\_\_\_\_, *La historia no ha terminado*, Anagrama, Barcelona, 2008.

\_\_\_\_\_, *Literatura y derecho. Ante la ley*, Sexto Piso, Madrid, 2008.

\_\_\_\_\_, *Microcosmi*, Garzanti, Milano, 1997.

[Magris, Claudio, *Microcosmos*, Anagrama, Barcelona, 1999]

\_\_\_\_\_, *Otro mar*, tercera edición, Anagrama, Barcelona, 2004.

\_\_\_\_\_, *Utopia e disincanto*, Garzanti, Milano, 1999.

Manguel, Alberto, *Una historia de la lectura*, Alianza, Madrid, 2001.

Michelstaedter, Carlo, *La persuasión y la retórica*, Sexto piso, Madrid, 2014.

\_\_\_\_\_, *La melodía del joven divino*, Sexto piso, Madrid, 2011.

Mina, Javier, *El dilema de Proust o El paseo de los sabios*, edición digital, editorial Berenice, Córdoba, 2014.

Paz, Octavio, *La estación violenta*, novena reimposición, Fondo de Cultura Económica, México, 2008.

\_\_\_\_\_, *Los hijos del limo*, tercera edición, Seix Barral, Barcelona, 1990.

Pellicer, Juan, *El placer de la ironía. Leyendo a García Ponce*, Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, México, 1999.

Pitol, Sergio, *La casa de la tribu*, Fondo de Cultura Económica y Universidad de Alcalá, México y Alcalá, 2006.

Sebald, W.G., *Pútrida patria*, Anagrama, Barcelona, 2005.

Steiner, George, *Tolstói o Dostoievski*, segunda edición, Siruela, Madrid, 2002.

Stevenson, Robert Louis, *Memoria para el olvido. Los ensayos de Robert Louis Stevenson*, Fondo de Cultura Económica Ediciones Siruela, México, 2012.

Tolstói, Lev, *Guerra y Paz*, Alianza, Madrid, 2011.

Walser, Robert, *El paseo*, traducción Carlos Fortea, Siruela, Madrid, 1996.

Xirau, Ramón, *El tiempo vivido: acerca de "estar"*, segunda edición, Siglo veintiuno editores, México, 1993.

\_\_\_\_\_, *Sentido de la presencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

Yáñez, Vilalta, Adriana, *El tiempo y lo imaginario*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011.

### **Recursos electrónicos:**

Anónimo, "El viaje desatado por los mundos de Claudio Magris y Microcosmos" en <https://extraterritoriales.wordpress.com/2014/09/20/el-viaje-desatado-por-los-mundos-de-claudio-magris-y-microcosmos/> (Consultado el 2 de septiembre de 2017)

Matamoro, Blas, "Entrevista a Claudio Magris", en <http://www.thecult.es/entrevistas/entrevista-con-claudio-magris.html> (Consultado el 18 de julio 2016).

Molina, Gastón, "La disonancia de la subjetividad en Teoría de la novela de Lukács" en <http://bibliotecadigital.academia.cl/handle/123456789/633> (Consultado el 15 de noviembre de 2016)

Montaño, Maya Catalina, "Espacio y tiempo, memoria e imagen" en <http://www.bdigital.unal.edu.co/11737/1/1128267814.2014.pdf>. (Consultado: 20/08/2017)

Ruíz, Ana, "Sólo escribo apuntes contra el olvido. Entrevista con Claudio Magris" en [www.milenio.com/.../apuntes\\_contra\\_el\\_olvido-escritor-Claudio\\_Magris-milenio\\_lab...](http://www.milenio.com/.../apuntes_contra_el_olvido-escritor-Claudio_Magris-milenio_lab...) (Consultado: 20/08/2017)

Wahnón, Sultana, "Ética y determinismo en el pensamiento de Georg Lukács (Sobre la relación entre la sociedad y la literatura)", en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/154627.pdf> (Consultado: 19/09/2016)

### **Conferencias:**

Gómez, Mercedes, "Mito y desarrollo evolutivo individual" en el *Ciclo de conferencias Épica, Mito e Identidad*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 4-7 abril, 2016.

### **Tesis:**

Bautista González, Yannick Eduardo, *El fin de la parábola: notas hacia una poética de la novela épica. Una aproximación a Gravity's Rainbow a partir de la teoría de géneros*, Directora: Dra. Luz Aurora Pimentel Anduiza, tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, Colegio de Letras Inglesas, 2014.



