

Broch y la muerte de Virgilio

Vladimiro Rivas Iturralde

a Diótima

EN UN ENSAYO publicado en 1936 el austriaco Hermann Broch declaró su admiración por el irlandés James Joyce. Esa admiración apelaba en parte a la mera contabilidad, ya que Joyce había sido capaz de describir dieciséis horas de la vida cotidiana de un hombre en 1 200 páginas, esto es, una hora en 75 páginas, un minuto en una página y un segundo en casi una línea. El naturalismo trascendental del *Ulysses* le infundió coraje y ánimos para redactar *La muerte de Virgilio*,¹ monumental novela que afronta, en 488 páginas (según la reciente edición española) las últimas dieciocho horas de vida de Virgilio. Las diferencias son evidentes: mientras *Ulysses* describe un día cualquiera de un hombre cualquiera, Broch elige las últimas horas de uno de los seres más indispensables de la especie humana. Pero las vinculaciones con Joyce no solamente fueron literarias: el escritor irlandés encabezó una campaña internacional para rescatar al judío Broch de los campos de concentración nazis, cosa que se logró en 1938, el mismo año de su detención.

Nacido en 1886 en el seno de una familia de la burguesía austriaca, Broch había estudiado ingeniería industrial. Iba a dedicarse en Viena a las matemáticas y a la filosofía, cuando la ocupación nazi le hizo perder las fábricas textiles heredadas de su padre, y exiliarse para siempre en Estados Unidos, donde moriría en New Haven en 1951. Antes de que apareciera en 1945 su obra maestra, publicada simultáneamente en inglés y alemán, Broch era reconocido ya como uno de los grandes novelistas de lengua alemana por su trilogía *Los sonámbulos* (1931-1932) que, en etapas sucesivas, considera el paso del *fin de siècle* vienés al escepticismo de

los años que siguieron a la primera guerra mundial, con la consiguiente disolución de la ideología burguesa. Broch no sólo dio testimonio novelesco de ese trágico vivir entre dos épocas, sino también en sus lúcidos y exigentes ensayos literarios compilados en *Dichten und Erkennen*,² así como en trabajos de investigación sobre la psicología de masas.

El mismo Broch ha sido, quizá, el primer comentarista de su novela. En el libro citado hay tres breves "Consideraciones sobre *La muerte de Virgilio*". La primera de ellas está concebida como advertencia del traductor de la edición inglesa, por lo que aparece formulada en tercera persona; la segunda es una autointerpretación técnica acerca del estilo, y la última, también en tercera persona consiste básicamente en recomendaciones al traductor al inglés. Podemos encontrar en ellas algunas claves para la interpretación de su obra maestra. Leemos, por ejemplo, juicios categóricos de este tenor: "*La muerte de Virgilio* es una obra poco menos que imposible de traducir... Ninguna poesía es total y perfectamente traducible, y *La muerte de Virgilio* es poesía..." (p. 338).

¿POR QUÉ VIRGILIO?

El primer asombro es anterior a la lectura: ¿por qué Virgilio?, ¿por qué Virgilio en trance de muerte?

En el curso del diálogo con el poeta, el emperador César Augusto propone al agonizante que celebre un comentario público sobre su propia obra. Hará falta, añade, un esclavo escriba que recoja sus palabras. La muerte llegó antes del comentario, pero veinte siglos más tarde el novelista Broch habría de fungir de escriba de un hipotético Virgilio al que prestaría su propia voz, su discurso.

De esas palabras nunca escritas, pero tal vez pensadas por el poeta, surge algo que es mucho más que un personaje: surge una bellísima exégesis virgiliana; surge una de las más profundas y explícitas reflexiones sobre la poesía y el conocimiento de que pueda dar cuenta el género narrativo; surge una intensa reflexión sobre el conflicto entre el arte y el poder; surge la discusión sobre las relaciones entre la ética y la estética, y sobre el sentido del arte y la vida humana toda; surge, en fin, una alucinante renovación del mito del mundo sustentado por la Palabra, tarea que sólo los libros sagrados se habían reservado para sí.

¿Por qué, entonces, Virgilio? Como nosotros, Broch se ha desenvuelto en el mundo de la nueva física, de la teoría de la relatividad, donde lo que está en cuestión no es sólo el objeto observado, sino también el observador, esto es, el acto de ver, la observación en sí misma. A fin de evitar una doble fuente de errores –el observador y el acto de observar– Broch coloca en el campo de observación a un observador ideal y un acto de observación ideal. Este observador ideal es Virgilio, el iluminado, y su acto de observación su propia muerte. La novela es un monólogo poético-filosófico desde la descomposición del cuerpo, a la que corresponde el progresivo ascenso del alma hacia el conocimiento. En tal sentido, es apasionante porque nos permite asistir al momento en que un novelista quiere decirlo todo, vaciarse, y ceder su palabra a la Palabra. A fin de que podamos creerle, es menester que Broch sea de alguna manera Virgilio, y consiguiera serlo. Apasionante, porque asistimos a un sutil proceso de identificación entre la búsqueda emprendida por Virgilio el personaje (que a su vez repite el camino de Eneas) en pos del conocimiento absoluto, y la búsqueda de Broch el novelista. Si Virgilio busca el conocimiento verdadero más allá de la muerte, Broch lo busca en la de Virgilio.

La afinidad entre los dos poetas se vuelve transparente cuando nos enteramos por Hanna Arendt en su prólogo a la edición alemana de *Dichten und Erkennen*, de que ser poeta y no querer serlo fue el rasgo predominante de la personalidad de Broch. Entonces, si Virgilio pide, en atención al universo cuyo nuevo concepto mítico le es otorgado, que se destruya la *Eneida* y rechaza, por tanto, su destino de poeta, Broch se encuentra a sí mismo en esta equívoca y mortal decisión. ¿Qué objeto, se habrá preguntado, puede tener la poesía en tiempos de campos de exterminio? No es tanto la biografía visible del más grande poeta latino la que ha inspirado la acción dramática de su novela más importante, sino la lucha secreta contra el destino que libra aquél desde su lecho de muerte.

En suma, Broch ha tomado a Virgilio como personaje novelesco por su calidad de héroe trágico, condenado, como él, a la poesía. Lo ha elegido por su calidad de gran poeta visionario que, situado entre dos épocas, supo prever la nueva era. Admira el cosmos virgiliano que, como ha observado Eliot, es un mundo civilizado, organizado, sometido el caos a un “sistema”, orbe poético que supera en todos los aspectos al tiempo que le dio origen. Pero admira más al humilde campesino mantuano que en la hora última supo hacerse digno de la Gracia venidera por su paradójico rechazo a esa “civilidad” romana de que los Césares se enorgullecerían y que él decisivamente contribuyó a forjar; paradójico, porque al fin dejará que su *Eneida* sobreviva, acto trascendental en el que Broch ve una capacidad casi martirial para vincularse a la inexorabilidad lógica, al *logos*, un *logos* que parte del mito y vuelve a él. Entonces, recogerá lo no escrito pero probablemente pensado por Virgilio, porque esas palabras, como las de Sócrates en el *Fedón*, ascienden desde el mundo de los simulacros hasta el Verbo,³ sin el cual nada tendría existencia.

ESTRUCTURA DE LA NOVELA

A pesar de la gran concentración temporal de la novela, posee una estructura sinfónica. Se trata de una sinfonía sacra. Comprende cuatro partes, con títulos correspondientes a los elementos esenciales de los presocráticos: “Agua o El arribo”, “Fuego o El descenso”, “Tierra o La espera”, “Éter o El regreso”. Cada una de estas partes equivale a los cuatro movimientos de una sinfonía: *Andante* inicial, *Adagio*, *Scherzo*, *Maestoso-finale*. Los subtítulos de las partes corresponden a acciones fundamentales de la narración. Así, “Agua o La llegada” es un nacimiento: Virgilio llega del agua a la tierra, del mar al puerto de Brindisi, por cuyas calles será conducido en la litera de muerte para ser objeto de escarnio de la plebe. Esta llegada a tierra es, además de un nacimiento, un descenso al infierno. La ruta del poeta parece revivir de algún modo la epopeya de Eneas, su héroe, y anticipar la de Dante. La visión del mundo terreno es apasionada pero distante. El mundo entra y sale de la mente de Virgilio en una suerte de diálogo febril, pese a la forma monologal. Lo que Virgilio ve aquí abajo son las concupiscencias y corrupciones, nacimientos y muertes. Todas las contingencias: la vida fértil, inacabable, siempre en trance de reproducción y de muerte.

La segunda parte es “Fuego o El descenso”. Descenso a la noche oscura del alma, a esa sonora invisibilidad de que

procede toda poesía. Es el purgatorio. En esa noche febril de insomnio, visiones, abismo y vértigo, Virgilio escucha atentamente a la muerte y recibe la orden de quemar los rollos que han viajado con él en un baúl: la *Eneida*. Empiezan a ocurrir las extrañas metamorfosis que en la última parte habrán de estallar en otras, irreversiblemente hacia el Verbo. Lisantias, el joven griego que lo ha guiado por las calles de Brindisi y que lo acompañará hasta el fin, deviene misteriosamente arcángel anunciador; el esclavo que lo atiende se vuelve símbolo de la esclavitud futura erguida contra Roma. La reflexión poético-filosófica asume, de vez en cuando, la forma versificada, y se sumerge en las sombras de lo irracional.

“Tierra o La espera” tiene lugar a la mañana siguiente y es la espera entre dos épocas o entre dos mundos. Es el limbo. La espera, como un ciego aguarda una ceguera mejor. Es, en mi opinión, la cima y corona de la novela, la más viva e intensa. Por primera vez Virgilio tiene oportunidad de confrontar sus ideas con las de los otros, en especial con César Augusto, que lo visita. Los novelistas alemanes suelen ofrecernos capítulos memorables de centenares de páginas en las que dos antagonistas discuten agudos problemas de su tiempo y de todos los tiempos. La novela se convierte en tribuna de discusión, revive el diálogo platónico. Como Naphta y Settembrini, como Mefistófeles y Adrián Leverkühn en *La montaña mágica* y *Doktor Faustus* de Thomas Mann, César Augusto y Virgilio seguirán discutiendo por siempre bajo el curso de la estrella de Oriente mientras haya lectores.

En la cuarta parte, “Éter o El regreso”, asistimos al alucinante retorno metafísico, a la reintegración del hombre al Ser. Final alegórico, es un cataclismo de metamorfosis y símbolos. Casi inaccesible a la razón aristotélica, el lenguaje deviene claramente metalenguaje: aquí se funden lo vegetal, lo animal y lo estelar. Broch se atreve a narrar lo que no podemos conocer en este mundo; narra desde (hacia) el Paraíso donde volvemos a ser Adán y ascendemos con la amada hacia “el Amor que al Sol mueve y las demás estrellas”. Es aquí donde estalla la presencia del Verbo, de la Palabra, más allá de los sentidos y del lenguaje.

Una de las claves para entender la estructura de esta novela y disfrutarla plenamente, es que está armada con base en paralelismos y analogías concéntricas entre el mismo Broch, Virgilio y Eneas, circunstancia que hace indispensable haberse detenido previamente con atención en la obra virgiliana. Ya me he referido líneas arriba a las afinidades entre autor, personaje y héroe del personaje, afinidades que

a veces se vuelven explícitas, como cuando Lisantias, el arcángel, dice: “¿No es también tu camino, Virgilio, el que recorrió Eneas? Tú también penetraste en la tiniebla, para retornar al viaje en la temblorosa luz del oleaje marino...” (p. 261). Abundan, además, las sutiles alusiones a los presocráticos, a Platón, a los teólogos neoplatónicos de la Edad Media como Plotino, a San Agustín, a la *Divina Comedia*, paradigma estructural de la novela, y desde luego, al Nuevo Testamento. Todos ellos constituyen básico material de trabajo de Broch, colaboradores secretos y aun personajes, porque no sólo son alusiones o referencias, sino presencias vivas que iluminan el discurso todo del novelista, como si ellos fueran la luz con que éste escribe en la noche. Sin sus palabras –que a su manera inventaron el Verbo (es el caso de la Biblia) o penetraron en sus misterios– la novela no existiría.

EL ESTILO

Característica fundamental de la obra es la extraordinaria complejidad de la estructura sintáctica y estilística. El mismo Broch ha confesado que su novela, por ser poema, es intraducible, y ha advertido de las dificultades de intelección que el texto original posee aun para sus lectores alemanes. Y, al definir en la segunda “Consideración” los rasgos característicos de su estilo, afirma, con gran precisión autocrítica, que son los siguientes:

- a) el intento de reducir a la unidad, en cada momento del relato, las contradicciones del alma;
- b) el intento de mantener en constante movimiento la totalidad de los motivos (lógico-musicales);
- c) el intento de captar, de este modo, la simultaneidad del acontecer todo.⁴

En efecto, esos periodos largos, interminables, obedecen a esta última intención, pues la frase larga dispone del tiempo y espacio suficientes para recapitular los motivos precedentes y anticipar los venideros, como en la forma sonata. El estilo mismo es un camino de conocimiento: busca, en su ansiedad verbal, la simultaneidad de los tiempos, la síntesis de las dicotomías, en particular las que constituyen los dos extremos del movimiento del alma de Virgilio: la memoria y la videncia. La memoria los remonta a los campos de Andes, su tierra natal; al cielo contemplado, en su puericia, desde la casa paterna (véase *Le ricordanze* de Leopardi); a Plocia, su amor de juventud. Desde el recuerdo y valorización del campo, Virgilio llegará a profetizar el comienzo del fin del Imperio por la sistemática urbanización. Pero de



ambos polos surge la oscuridad, o sea, la irracionalidad de la memoria y la involuntariedad de la profecía. Sin embargo, el origen de esa oscuridad común es la lucidez del moribundo. Desde el proustiano yacer en el lecho, Virgilio recuerda, piensa, sueña, ve. Las palabras giran, vienen, se van, regresan, parecen regodearse en sí mismas, en jubilosa autocontemplación porque se saben dotadas de un sentido trascendental. Monótono vaivén léxico en la segunda parte: obsesionado por el problema de la trascendencia, Broch-Virgilio hace del lenguaje abstracto su vehículo básico de expresión. La abstracción y el abstraccionismo son, en esencia, empobrecimiento del vocabulario, pero enriquecimiento de las relaciones sintácticas de expresión. Como en las matemáticas o en la música, el vocabulario es extremadamente sobrio, en beneficio de un sistema de expresión basado casi exclusivamente en la sintaxis. De ahí los problemas de traducción a que Broch se ha referido. (Resaltaré, de paso, la excelencia de la traducción francesa de Albert Kohn,⁵ incomparablemente más transparente y expresiva que la rescatable versión española. Es que Broch tuvo la oportunidad de revisarla poco antes de morir.) Nunca, quizá, el discurso abstracto en el género novelístico ha alcanzado tal voluptuosidad como aquí. Las abstracciones son como cuerpos refulgentes, imágenes con relieve, peso, color y brillo. Las

palabras *conocimiento*, por ejemplo, o *lo real*, adquieren, en virtud de la sintaxis, tanta presencia plástica como los vocablos *manzana* o *fuelle*. Es de notar que los ensayos de Broch, pese a la similitud de tono con el de la novela, carecen de la sensualidad estilística de ésta. Por otra parte, de una manera semejante a los dodecafónicos vieneses Schönberg, Berg y Webern, sus contemporáneos, Broch subdivide las unidades conceptuales hasta lo casi imperceptible, conformando de este modo conceptos intermedios, verdaderas rupturas en la tonalidad cognoscitiva, interregnos de la lógica formal y del conocimiento, perfectamente acordes con la situación vivencial del protagonista. Si escribe, por ejemplo, que “la animalidad penetra en la pseudo-muerte y es penetrada por ella”, está partiendo en dos el concepto “muerte”, a la que aún no ha accedido el poeta. Es significativo, en tal sentido, que en las dos primeras partes del poema –llamémoslo al fin lo que es– abundan términos tales como “lo inacabado”, “lo increado”, “lo inimaginable” o la “premuerte”, y que progresivamente vayan cediendo su lugar a conceptos e imágenes más plenas. Es que Virgilio ha estado ascendiendo en su agonía desde los meros reflejos hasta el conocimiento del Verbo, situado más allá de las palabras.

Estructural, estilísticamente, *La muerte de Virgilio* es una de las mayores victorias literarias sobre el naturalismo, que

con medios insuficientes e inadecuados había pretendido un fin muy difícil de alcanzar: el mito.

EL MITO DEL MUNDO SUSTENTADO POR LA PALABRA

El mito, lo sabemos desde Mircea Eliade, Lévi-Strauss y Roland Barthes, no es una “ficción” o una “ilusión”, sino “historia verdadera”, una historia de valor inapreciable por ser sagrada, ejemplar y significativa, es una tradición sagrada, una revelación primordial, un modelo ejemplar. Determina fundamentales actos de los hombres, aunque éstos no lo adviertan. Es la matemática del hombre primitivo una forma de preciencia y, por ende, un lenguaje. Es, como el signo lingüístico, una acuñación significativa de la mente humana, sólo que anterior al *logos*, al discurso lógico. Sin embargo, el mito es la primera emanación del *logos* en la mente humana es una forma de preciencia. Por ello, el *logos* mismo ha sido modelado en el mito. El mito es el arquetipo de todo conocimiento fenoménico de la ciencia, del arte, de la filosofía. Como ha observado Werner Jaeger (*Paideia*, libro I, cap. IX), aún podemos encontrar auténtica mitogonía en el centro de la filosofía de Platón y Aristóteles. Así, por ejemplo, en el mito platónico del alma o en la concepción aristotélica del amor de las cosas por el motor inmóvil del mundo.

Los mitos revelan los modelos de todas las actividades significativas del hombre: del nacimiento, de la reproducción, del trabajo, del amor, de la sabiduría. El instrumento fundamental del mito es la memoria, que busca recuperar ritualmente los “orígenes”, donde reside la perfección. Afirmar que *ab initio, in illo tempore* todo era perfecto es expresar una vivencia religiosa, íntima y profunda, nutrida, como el monólogo de Virgilio, por el recuerdo, imaginario o no, de una beatitud anterior a la actual condición humana. Por eso la muerte del Poeta se nos presenta como el resultado de una actividad intensa, ceremonial y sagrada de la memoria. Al recordarse, Virgilio no sólo recupera su infancia mantuana, sino también su existencia primordial. Al recordarse vence al olvido, que es una forma de muerte, y accede al conocimiento de los orígenes. Virgilio se acuerda de su historia, esto es, de sus transfiguraciones. Vuelve a ser Adán, porque su conocimiento concede una gran importancia a los mitos que relatan la constitución de la condición humana, en particular el de la pérdida del Edén. De ahí el arribo al jardín, el paraíso recuperado, y la ascensión hacia el Verbo. Regresa Virgilio a los orígenes con memoria absoluta, convertido en cosmócrata, omnisciente porque participa del saber del Verbo. Esta participación de lo divino

obedece a dos concepciones judeo-cristianas: primera, la del regreso en un tiempo lineal –en oposición al tiempo circular de Heráclito, los estoicos y Nietzsche– a un Cosmos que reaparecerá, luego de una catástrofe única y última, tal y como fue creado por Dios en el principio; segunda, a la de la selección de los individuos merecedores del Reino. Virgilio es uno de los elegidos, porque en su obra y en su agonía –símbolo de su vida– ha permanecido misteriosamente fiel a una historia sagrada esotéricamente revelada en su poesía. Es un elegido porque en su agonía ha aspirado a esa beatitud (*Gemütlichkeit*) que también encontramos en la música de Mozart. Al morir, va Virgilio en pos del origen de su poesía, como los primitivos iban tras el conocimiento del origen de cada cosa celebrando un ritual. Entonces podrá participar del advenimiento del Verbo, que “se agrandaba y se volvía cada vez más fuerte, tan invenciblemente fuerte que nada podía subsistir en su presencia... todo estaba abolido y contenido y guardado en él...” *Regressus ad uterum*, al momento en que la tierra estaba vacía y el Espíritu de Dios se mecía sobre las aguas, en que el universo se disipaba ante la Palabra, disuelto, y superado en la Palabra. Las últimas frases de la novela revelan ese pasmo, esa suspensión del razonamiento y del lenguaje que según Plotino (*Eneada* V) será la respuesta humana ante la visión divina. Porque el Verbo, como todo mito, requiere de un escenario ritual para actuar, y ese escenario es el lenguaje, la novela misma.

Sólo desde el punto de vista mítico resulta explicable entonces la decisión del Poeta de quemar la *Eneida*. Como los primitivos, Virgilio ha anhelado la redención, la purificación por el fuego –para Broch la literatura, el arte, son culpas primigenias– y ha aceptado la destrucción apocalíptica de su mundo a fin de recuperarlo en la pureza de los orígenes. Hacerlo supone obedecer a un conocimiento: si Virgilio “resucita”, si puede comenzar de nuevo en el más allá es porque en el más acá conocía el origen o, al menos, lo presentía. Y los indicios de tales presentimientos religiosos atraviesan conmovedoramente toda la novela. Virgilio conocía la cosmogonía cristiana, es decir, el secreto del origen del mundo, de su caducidad y su recuperación, y a este saber obedece su deseo –no cumplido– de inmolación. Y no hay pesimismo en tal deseo; al contrario, Virgilio sabe que el hombre está destinado a durar y morir, razón suficiente para recrearlo simbólicamente con el lenguaje poético y sacrificarlo en aras de una fe profunda en la perennidad del Verbo. Decide, entonces, renunciar al poema, ceder su palabra a la Palabra, acto de temeraria humildad que contribuye decisivamente a volverlo contemporáneo de la creación del mundo.

Está claro, entonces, que lo irracional del discurso brochiano obedece no a un acto instintivo y aberrante sino a una conducta mítica. Broch se ha subordinado conscientemente al mito que justifica su novela. Ahora bien, ¿no resulta *La muerte de Virgilio* una novela anacrónica en la medida en que el mito que la sustenta carece ya de “vida”, esto es, ha dejado de proporcionar modelos a la conducta humana y conferir por eso mismo significación y valor a la existencia? ¿No tendrá solamente valor indicial en la medida en que es una respuesta desesperada, como la de Plotino en su tiempo, del escape de la desastrosa realidad histórica? ¿No se tratará de una respuesta inadecuada, o limitada para ciertos hombres (los poetas) a los desafíos de la época? Parece explicable que en tiempos aciagos se vuelque Broch hacia el mito, la metafísica y la poesía como medios de conocimiento.

POESÍA Y CONOCIMIENTO

Ha formulado Broch en la novela una de las más hermosas definiciones de la poesía jamás escritas: “La poesía es una forma impaciente de conocimiento”. E ilustra la fórmula diciendo:

¡Fuga, oh fuga! Oh noche, la hora de la poesía. Pues poesía es espera que mira en la media luz, poesía es abismo en presentimiento del crepúsculo, es espera en el umbral, es comunidad y soledad al mismo tiempo, es promiscuidad y angustia de la promiscuidad, libre de lascivia en la promiscuidad... oh, poesía es espera, aún no partida, pero continua despedida (p. 65).

Una y otra vez el monólogo de Virgilio habrá de ofrecer variaciones del tema precedente, de las cuales la más importante es la afirmación del absoluto como objeto del conocimiento, y conclusiones como ésta: la poesía es impaciente espera del conocimiento de la muerte. Me parece que este enunciado conlleva una paradoja, la tarea poética; la más extraña de las actividades humanas, es una espera. No hay en la tierra otra actividad que haga justicia al saber absoluto sino la del poeta, porque sólo la suya permite percibir la unidad cognitiva del ser. Según Broch, allí donde la física y toda ciencia empírica se resuelven en matemática, lógica y sintaxis, y éstos a su vez en mística, empieza la misión cognoscitiva de la poesía, misión que tiene por objeto la aprehensión de la totalidad del Cosmos. En el diálogo con César Augusto, declara Virgilio paladinamente que allí donde Platón alcanzó el límite entre filosofía y poesía, se convirtió la filosofía en poesía (p. 348). Creo advertir en Broch la exageración de quien, siendo poeta, se ha negado a serlo:

cuando acepta su destino sobrevalora quizá las fuerzas del ángel con quien ha combatido la noche entera. Similar es la actitud de Platón, a quien Broch sigue tan de cerca: expulsa a los poetas de su República ideal porque él mismo lo era y sabía qué extraño era serlo.

Las argumentaciones de Virgilio parecen responder inicialmente a una cosmogonía pitagórica, pues procuran reunir conocimiento, ética y arte en un todo arquitectónico: matemáticas y música. Hacia la mitad del libro, su discurso se ha cargado completamente de platonismo o, más bien, de neoplatonismo y, progresivamente, de sabor a Biblia. Si bien Virgilio el personaje histórico, no el novelesco, debe haberse hallado próximo por razones obvias al idealismo platónico, el Virgilio de Broch es vinculado más íntimamente al neoplatonismo: si para Platón el conocimiento consiste en *contemplar* las supremas realidades, en Plotino la exigencia es mayor: no sólo contemplar el Bien sino también hundirse en la Forma, confundirse con ella, *ser* de nuevo al Bien, como de alguna manera lo es Virgilio en el capítulo final, en virtud del conocimiento mítico. Toda la novela está concebida como un camino de conocimiento hacia ese absoluto que sólo se da en la muerte. La muerte no es un brusco cesar, sino un alucinante –no ilógico– recorrido por una serie de metamorfosis sagradas. Y la trayectoria del poeta hacia el conocimiento ha sido, en breve, la siguiente: partir del recuerdo, pasar a la consideración filosófica, llegar a la profecía y finalmente a la visión.

Como podrá suponerse, no se pueden contar tales cosas sino por metáforas, instrumentos esenciales de la belleza. La belleza tiene un poder disolvente de lo disímil y sintetizador de lo contradictorio, y en ese poder unificador descubre Broch, como Mann y Hesse, algo demoníaco. Sin embargo, es el mismo Broch-Virgilio quien limita su poder cognoscitivo. Le dice al Augusto: “La metáfora no es conocimiento, sigue al conocimiento, aunque a veces lo precede como un presentimiento vedado e imperfecto, meramente al servicio de las palabras y entonces la metáfora se queda antes del conocimiento en vez de estar en él, y lo oculta como una oscura pantalla...” (p. 326). Me parece que esta delación explica por qué el ambicioso proyecto de Broch no pudo ir tan lejos como prometía. La metáfora se queda antes del conocimiento en vez de estar en él. Por otra parte, el mito y el *logos* obligan, son imperativos, la poesía no. El esfuerzo desplegado en la parte final del libro es mayor que el éxito obtenido, puesto que el conocimiento empírico no puede superar la muerte. No puede el ser humano “descubrirlo todo”. Sólo nuestra propia muerte podría aproximarnos a la

experiencia virgiliana, que es la del advenimiento del Verbo, del Gran Silencio.

VIRGILIO Y EL CRISTIANISMO

Está claro, entonces, que la impaciencia de Broch por el saber es genuinamente religiosa. En él, como en Virgilio, coinciden en un punto la poesía, la metafísica, la religión y el mito.

No es nueva la interpretación cristiana de la obra del poeta latino. Lo novedoso de la exégesis virgiliana en la novela es esa rara fusión de sutileza y audacia, de recato y exhibicionismo, esa maravillosa tensión entre lo implícito y lo explícito, la alusión y la mención, el silencio y la voz, determinantes de la gran intensidad poética del discurso. Muchas de las mejores páginas están consagradas a esta exégesis o, si se quiere, es la exégesis la que provoca tan bellas páginas. La novela es una sinfonía sacra, y son sus voces solistas las de Virgilio, Augusto, Lisantias y el esclavo anónimo. Todas ellas, incluso la del Poeta mismo, se perfilan sobre un fondo único, que es el monólogo del moribundo. Voces, no rostros. Voces, no caracteres. Y símbolos más que voces. Lisantias, por ejemplo, deviene arcángel y su voz anuncia el papel profético de la de Virgilio:

Ya nunca podrás estar solo, nunca, nunca jamás, pues lo que resonó de ti era más grande que tú mismo, es más grande que tu soledad, y ya tampoco puedes aniquilarlo: oh Virgilio, en el canto de tu soledad están todas las voces, están todos los mundos, están a tu lado resonando, y han roto tu soledad para siempre, entrelazados para siempre con toda lo futuro, porque tu voz, Virgilio, fue desde el principio la voz de Dios (p. 180).

La voz del esclavo no es menos poderosa cuando se atreve a refutar con lacónicas palabras los elocuentes discursos del Augusto: su voz anuncia la rebelión de los esclavos, el cristianismo por venir. La voz de Virgilio ante el emperador es un progresivo ascenso a la predicción del iluminado, y asombra cuán impudicamente explícito se vuelve Virgilio en su anuncio del Salvador. La estrella de Oriente preside mágicamente la escena. Como el mundo se ha convertido en algo que merece, que *debe* ser redimido, Virgilio, ya profeta gentil, sólo asigna a la obra del orgulloso Augusto un papel precursor, no definitivo. Paralelamente, los ángeles del Poeta le anuncian, a él que no lo sabía, que no tenía por qué saberlo, que no era digno de saberlo, su destino de guía: Virgilio no es la Voz todavía, pero sí anunciador de la Voz: profeta gentil.

El camino de conocimiento de Virgilio se confunde con su proceso de santificación personal. En tanto que filósofo, aspira a trascender del mundo sensible al mundo inteligible, movimiento del alma que implica una rigurosa disciplina de renunciación, una ascesis. Su santificación consiste, por un lado, en una cada vez más clara rebelión –por la humildad– contra el superhombre pagano (durante la primera mitad de la novela percibiremos aún en Virgilio a una suerte de héroe nietzscheano) y, por otro, en una piadosa renuncia a su mundo, por más que siga anhelando el absoluto terreno. El progresivo vaciamiento del alma empieza con la exigente y acaso errónea autocrítica del Poeta, que cree haberse limitado a poner en acción a personajes de leyenda, fábula y mitología, en vez de escuchar amorosamente a los sin destino, a los seres hechos de historia, sangre, deseos y sed metafísica, y concluye con la entrega total de sí mismo al Anunciado. Será entonces cuando su misión profética sea declarada por sí mismo ante el Augusto:

La salvación viene siempre en lo terreno; terreno y mortal es siempre el Salvador, tiene que serlo; solamente su voz viene de lo supraterráneo y sólo gracias a ella puede invocar en el hombre lo inmortal que ansía la salvación. Mas tú con tu acción has allanado ya el terreno a esa divina renovación del mundo, y es tu mundo el que oír la voz (p. 381).

Porque Virgilio no sólo ha presentado al advenimiento del Verbo en sí mismo, sino también el de su reflejo en la historia, que habrá de enfrentarse y superponerse al Imperio romano en decadencia.

LA POESÍA Y EL ESTADO

Declara Broch en su brillantísimo ensayo sobre Hofmannsthal –otra de sus proyecciones personales– que mientras el Estado inglés, por ejemplo, era algo concreto con su corona, su parlamento, sus colonias y sus súbditos, el Estado austriaco de fines del siglo XIX –en el cual nació y vivió sus primeros años–, con su corte de los Habsburgo, sus desfiles decorativos y sus valeses, no pasaba de ser una abstracción. Este “vacío de valor” político, casi bruscamente suplantado por el totalitarismo nazi, determina las reflexiones sobre la poesía y el poder, núcleo de la tercera parte de *La muerte de Virgilio*.

Este diálogo, presidido simbólicamente por el desplazamiento de la estrella hacia el Oriente, es un enfrentamiento sacro, ceremonial e ideológico de dos grandes artistas, el uno de la palabra, el otro de la política. Cada quien defenderá

apasionadamente sus fueros, los erigirá a la categoría de absoluto: Augusto hablará desde el poder, Virgilio desde la poesía. La respuesta de Broch-Virgilio al problema del conocimiento es, lo he dicho ya, de índole religiosa, o mejor, mística: supone una identificación total del sujeto con el objeto: el conocimiento es armonía o coincidencia entre sujeto, objeto, concepto y palabra, y esta armonía sólo es posible dando el salto en el vacío de las antinomias. La respuesta de Augusto es eminentemente política y totalitaria: el conocimiento verdadero es el conocimiento del Estado y en el Estado. Hegeliano anticipado, Augusto afirma que “el Estado es la realidad suprema, extendida invisiblemente sobre los países” (p. 372), es decir, es un intento de eliminar el tiempo a través del orden en el espacio (p. 339). Ahora bien, supuesta la existencia de este absoluto, la misión del hombre es conocerlo: “Siempre queda el conocimiento como deber, siempre queda el conocimiento como la divina misión del hombre, y el conocimiento se realiza en el Estado” (p. 352). Octavio Augusto es símbolo de una de las dos versiones del absoluto terreno que obseden a Broch. Mientras para el Poeta las palabras son meros reflejos de la impaciencia por conocer, para el emperador –que admite, pese a todo, la legitimidad y aun la grandeza del conocimiento poético– el Estado romano debe ser algo más que una semejanza del conocimiento: debe ser la encarnación terrenal, la forma visible y símbolo perfecto del orden establecido desde siempre por los dioses: “Nacido del conocimiento, el Estado romano crecerá por encima de sí mismo; su orden se convertirá en el reino del conocimiento” (p. 359). “Nacido del conocimiento”, o sea, de las palabras de Virgilio en la *Eneida*, o sea, del mito, porque para Augusto la *Eneida* es un poco el libro sagrado del Imperio, la clave para encontrar el absoluto terreno, apreciación que parece plantear el antagonismo en términos no tan irreductibles como parecían. Si Augusto, en efecto, acude al lecho de muerte del Poeta para rescatar de las llamas el gran libro argumentando que la gloria del Imperio es inseparable de la gloria del poema, parece conceder la razón a Virgilio. De ahí que, sin argumentos ya, recurra a los vínculos de amistad para salvar el poema y, a su vez, Virgilio le entregue, como a las manos del fuego, un libro que ya no le pertenece y que en cierto modo lo traiciona: sólo había sido una antesala del conocimiento; las palabras son superables; el poema deberá quedarse atrás, en la tierra, celebrando eternamente el destino romano de edificador de ciudades, afirmando que el Estado es el más eficaz intento de eliminar el tiempo por la imposición de un orden en el espacio, verificando este orden a través del mayor

invento humano: la ciudad, en tanto que el Poeta, libre ya de peso, partirá al encuentro del Verbo. “No puedo borrar de la tierra las ciudades”, le dice a Virgilio, “al contrario, tengo que erigir ciudades, porque son el punto de apoyo del orden romano hoy, como siempre lo fueron... Somos un pueblo que edifica ciudades, y la primera fue Roma...” No hace falta que Broch nos recuerde que Virgilio fue campesino para que la tensión ideológica entre los dos absolutos se exaspere. Hijo de campesinos mantuanos, había celebrado el campo en las *Bucólicas* y en las *Geórgicas* para verse obligado más tarde, como el piadoso Eneas a buscar la patria, a cantar en una obra comprometida con el Estado desde su nacimiento, el origen divino de la ciudad de ciudades, Roma. En las primeras páginas de la novela, recién llegado a Brindisi, verá con desengaño a las masas, a un pueblo vulgar y amorfo, y ese desengaño le conferirá el derecho de objetar: “No soy injusto, pero veo el hervidero ansioso de dinero en las calles, veo la impiedad; sólo el campesino posee la piedad del pueblo romano, aunque se halle ya en peligro de caer en la codicia general”. Profeta gentil, Virgilio ha previsto la caída de Roma en su ascenso y el nacimiento de un orden nuevo en la historia, correlato visible de su muerte y resurrección individual. Su profecía comporta una actitud radical de Poeta frente al Estado. Conservar la *Eneida* significaba dar al príncipe una razón poderosa para creer en el Estado como absoluto. Pero en la febril y vertiginosa noche de la víspera Virgilio *comprendió*, y eso que comprendió se lo comunica al César: la piedad individual debe anteponerse a la razón de Estado. Virgilio, que siempre había comprometido libremente su literatura, afirma que al arte no se le pueden imponer deberes de ninguna clase, ni útiles al Estado ni a otra entidad terrena cualquiera. El sentido temporal de la obra de arte va estrechamente vinculado a la ética, no a la política. De ahí que este deslinde ocupe el centro mismo del pensamiento brochiano.

BROCH Y EL SENTIDO DE LA OBRA DE ARTE

Las trágicas circunstancias que rodearon la vida y la obra de Broch han configurado una reflexión particularmente tormentosa sobre arte, ética y política, reflexión que se constituye en toda una teoría de los valores. El núcleo de esta teoría son sus ideas sobre el arte por el arte y sobre el *kitsch*.

Testigo y víctima de la razón de Estado, Broch sabe que el poeta no puede asociarse ya al legislador y al estadista para conducir la educación nacional. Si el arte no tiene “deberes” con el Estado –Augusto es una nobilísima sublimación

de Hitler–, su función se desplaza o se margina, pero en la marginalidad, esto es, en la autosuficiencia del “arte por el arte” –semejante en todo a la intransigencia dictatorial burguesa del *business is business*– ve Hermann Broch el vacío de valor. Y en el vacío de valor –como en la patrística la ausencia de Dios– está el mal. En el esteticismo ve Broch el mal en la literatura, ve lo demoníaco, tema tan caro a la novelística alemana de este siglo (véase *Doktor Faustus* de Mann). Aunque la belleza tiene un poder sintetizador de los contrarios, es insuficiente si no se encuentra con la ética, si no cultiva la metafísica y redescubre el mito. Sin pregunta acerca de la realidad no hay arte auténtico. Y de esta manera, tanto Virgilio el personaje como Broch el novelista, son conscientes de la insuficiencia del arte para llenar el vacío de valor que se da en toda transición histórica. Broch deplora, como Eliot, la desaparición de los valores religiosos en Europa, vacío que se pretende y se ha pretendido llenar con el absoluto poético o con el absoluto estatal. Ejemplo del primero es el sueño de Wagner en la segunda mitad del siglo XIX alemán: la obra de arte integral que es *El anillo del Nibelungo* viene a sustituir los valores éticos y se convierte de este modo en *kitsch*, que por definición de Broch es el sustitutivo de un valor auténtico, es decir, ético. Si *El crepúsculo de los dioses* era en el fondo una afirmación de la existencia y destino de Alemania, una apoteosis escénica cuya aplicación a la vida real no podía sino adquirir contornos monstruosos, así la *Eneida* es una afirmación del destino de una Roma que, a los ojos ya futuros del moribundo, era bastante mediocre, pese a la *pax romana* sostenida por el César. El *kitsch*, sustituto de los valores auténticos, aparece reiteradamente ejemplificado por Broch en las teas humanas que Nerón contempló acompañándose de la lira. Aquí, en la vaciedad del puro efecto, de las meras sensaciones, está el *kitsch*, está el mal en el arte. En consecuencia, el arte sólo habrá de salvarse de las catástrofes históricas si satisface una exigencia ética, cognoscitiva y metafísica.

Creo conveniente todavía precisar el papel que Broch atribuye específicamente a la novela. Nada, ningún lenguaje puede permitirnos por sí solo una visión total del mundo.

Todos y cada uno de ellos, el de la psicología, de la sociología, de la filosofía, de la ciencia, sólo nos ofrecen parcelas de la realidad. La novela, según Broch, ha de ser espejo de todas las demás visiones del mundo, que son para ella fragmentos de la realidad. La novela, en consecuencia, es un metalenguaje de todos los lenguajes posibles. Es más: en la medida en que redescubre el mito, la novela se volverá una cosmogonía, una fundación, ese regreso a los orígenes que Broch parece privilegiar como sentido último de su obra maestra. •

Notas

¹Hermann Broch, *La muerte de Virgilio*, versión de J. M. Ripalda sobre traducción de A. Gregori, Madrid, Alianza, 1979 (c. 1958), 489 pp.

²Hermann Broch, *Poesía e investigación*, traducción de Ramón Ibero, Barcelona, Barral Editores, 1974, 447 pp.

³Unas pocas palabras sobre este vocablo. El Verbo, en griego, es el *logos*, que significa pensamiento o concepto y, más exactamente, la expresión o declaración de este concepto. En el cristianismo, Jesucristo es la *expresión* del concepto divino en la tierra. El *Verbo* aparece en San Juan, el evangelista más impregnado de especulaciones platónicas (Evangelio, I, 1-14; I Epístola, I, 1; Apocalipsis, XIX, 13). Algunos antiguos Padres de la Iglesia como Tertuliano, San Cipriano, Lactancio y otros, tradujeron el griego *logos* por el latín *sermo* (que retomaría Erasmo), *vox* (=palabra) o bien por *ratio* (=razón, inteligencia), pero prevaleció el nombre *Verbo*, de la segunda persona de la Trinidad, sobre todo después de la lucha contra el arrianismo. No hay en la novela de Broch ningún indicio, ni en sus ensayos, que nos remita al triángulo divino. Lo único que cuenta es el Verbo, la Palabra, la Voz, origen mítico de la poesía e Idea ejemplar por la que Dios produce todas las cosas creadas.

⁴Hermann Broch, “Consideraciones en torno a *La muerte de Virgilio*”, en *Poesía e investigación*, *op. cit.*, pp. 331-343.

⁵Hermann Broch, *La mort de Virgile*, traducción de Albert Kohn, Mayenne, Gallimard, 1969 (c. 1955), 444 pp.

VLADIMIRO RIVAS ITURRALDE publicó, entre otros libros, *El demiurgo e Historia del cuento desconocida*. Es profesor-investigador en la Unidad Azcapotzalco de la UAM.

Publicado en agosto de 1981.