

HERMANN BROCCCH, “un pájaro muy grande con las alas cortadas...”

R.H. Moreno-Durán

I

Durante las dieciocho horas que dilatan la densa agonía de Virgilio una imagen astral se hace recurrente y es la de Scorpio: “Y el ahora del cielo lo saludó extendiéndose de lo visible a lo invisible en el círculo completo del conocimiento recuperado: Scorpio, la figura del destino, le saludó allá en el borde sudoeste, familiar y lúgubre, rodeado el cuerpo peligrosamente curvado por la suave corriente de la Vía Láctea...” (*La muerte de Virgilio*, II, “Fuego”)¹. Y si Scorpio augura lo irremediable en la suerte del personaje más significativo de los recreados por Hermann Broch, también está presente en el origen del propio autor, nacido en Viena a comienzos de noviembre de 1886. De acuerdo a lo que afirma Elías Canetti en *El juego de ojos*² —el tercer volumen de sus *Memorias*—, Broch procedía de una rica familia de industriales y su padre era el dueño de la fábrica de hilados de Teesdorf. El joven Broch, que no ocultaba su devoción por el estudio de las matemáticas, trabajó contra su voluntad en esa fábrica y a la muerte de su padre tuvo que encargarse de la dirección de la misma. Eso no obstó para que cursara estudios en la Escuela Técnica Superior de Viena y después en el Instituto Textil de Muhlhouse, aunque su vocación intelectual se había ampliado y manifestaba ya un abierto interés por la filosofía y la filología. Cuando Canetti lo conoce, en 1932, Broch tiene 46 años de edad, lo que no le impide asistir puntualmente al Seminario de Filosofía de la Universidad de Viena. Ese mismo año da por finalizada su trilogía narrativa *Los sonámbulos*³, obra que le granjea simpatía pero también animadversión por parte de algunos de sus colegas y de un sector de la crítica. Atrás quedaban las vicisitudes para

salvar el patrimonio familiar de la quiebra, aunque para ese entonces ha renunciado ya al patrimonio espiritual en el que nació y fue educado: abjuró del credo judío de sus mayores y comenzó a militar en un catolicismo muy peculiar, más emblemático que apostólico, y no hay que olvidar a este respecto el aura paleocristiana con que corona la experiencia sensible de Virgilio.

II

Sin embargo, más allá de los fríos datos cronológicos que conforman su biografía, vale la pena registrar algunos de los primeros hitos literarios que ilustran no sólo el retrato del escritor sino también el ámbito de toda una época: la de los ilustres supervivientes de eso que Janik y Toulmin llamaron *La Viena de Wittgenstein*⁴ y que la primera gran obra de Broch recreó a través de tres frescos que confluyen, patéticamente, en el año de la claudicación. Ciertamente, no puede pasar desapercibido el hecho de que *Pasenow o el romanticismo*, la primera novela de las que integran *Los sonámbulos*, esté ambientada en el Berlín de 1888, en medio de la ebriedad prusiana que entroniza a Bismarck y su política como la única dignidad posible en una Europa decadente y crepuscular. Joachim von Pasenow, capitán de artillería, no es un hombre sino una duda lógica entre la ilógica actitud de dos mujeres y un amigo que para sí quisiera todos los atributos de Mefistófeles, que no en vano sale a relucir con frecuencia en la novela. Pasenow duda, y en su actitud hacia la sensualísima Ruzena —oriunda de Bohemia— y la aristocrática Elisabeth se plantea algo más que la indecisión de un oficial falto de experiencia. El imperio vacila entre la inclinación pragmática, estimulada por los intereses genuinamente prusianos y los guiños incomprensibles pero exóticos de la periferia: Bohemia viene a ser aquí ese sur sensual y romántico que en el orden de deberes y afectos alteró el ánimo de todo lo que representaba la disciplina del norte prusiano. Y mientras Pasenow oscila entre uno y otro polo su

1. Hermann Broch, *La muerte de Virgilio*, Alianza Editorial, Madrid, 1979.

2. Elías Canetti, *El juego de ojos* (Memorias). Muchnik Editores, Barcelona, 1985.

3. Hermann Broch, *Los sonámbulos* (*Pasenow o el romanticismo; Esch o la anarquía; Huguenau o el realismo*). Editorial Lumen, Barcelona, 1974-1986.

4. Janik y Toulmin, *La Viena de Wittgenstein*. Editorial Taurus, Madrid, 1974.

padre ve cómo todo eso que llaman tradición está a punto de irse al traste: una cosa es la evasión y otra el deber, y en los dos extremos de la ecuación están Ruzena y Elisabeth. Pero el elemento perturbador viene dado por alguien considerado un desertor: Bertrand, que renunció al ejército para dedicarse al comercio y que asedia con toda la destreza del libertino a la fría Elisabeth e introduce el desorden en la casa y, al mismo tiempo, corteja con el impudor propio del caballero a la coqueta Ruzena, por lo que en el momento de revelar la incógnita Pasenow está a punto de quedarse con el pasivo. ¿Pero qué quiere decir aquí *romanticismo*—en la trilogía de Broch el título de la disyuntiva es fundamental— sino, precisamente, irracionalidad y duda?

Sin embargo, hay algo en esta novela que la salva de convertirse en una historia más de oficiales y señoras, por el estilo de algunas del también judío austríaco Joseph Roth—véase si no todo lo concerniente a la saga de Von Trotta (*La cripta de los capuchinos* y *La marcha de Radetzky*)—, y es el orden matemático, de ecuación lógica que inspira las relaciones entre los cuatro personajes, aunque en todo caso la directriz la traza con magistral eficacia Bertrand, que sabe muy bien —y así se lo advierte en Elisabeth— que todo se complica cuando uno no es capaz de ponerse a salvo del “pathos de lo erótico”. Pero el seductor cínico es herido de un disparo por Ruzena, que huye y, en consecuencia, Pasenow pierde uno de sus polos de atracción. Le queda Elisabeth, a quien pide se case con él pero ella se niega: ama a Bertrand pero éste, pese a sus hábiles maniobras, la rechaza. Y ante este rechazo ella vuelve a brazos de Pasenow, aunque la piedad y la ironía se ceban en un desenlace que parece justificar un poema de Gottfried Benn, titulado *1886*—año de su nacimiento, como del de Broch—y que dice: “Paul Heyze publica una tragedia en un acto: / Es la noche de bodas, la joven descubre / que su marido amó a su madre una vez....”

El ámbito temporal de *Esch o la anarquía* es 1903, o sea plena Belle Epoque pero también pleno auge guillermino. El Kaiser ha aprendido muy bien la lección de Bismark y ante sus ojos Europa se degrada en escándalos y frivolidades. Piensa más en la ductilidad de las fronteras que en el *cancan* y las *cocottes* pues intuye que el mapa de Europa aún no es definitivo. No es casual que el héroe de esta novela sea de origen luxemburgués, lo que es casi un accidente fronterizo entre Francia y Alemania. El papel del periodista y del agitador, tras el *affaire* Dreyfus, ha cobrado una enorme importancia, y tan peligrosas resultan ahora las

bombas de los terroristas como los editoriales y artículos de cierta prensa demasiado inquisitiva, como puede serlo *El mensajero del Electorado de Tréveris*, y no hay que olvidar que Tréveris es la patria de Marx, y que también él hizo sus primeras armas periodísticas y sociales en la defensa de causas casi perdidas en el valle del Mosela. Prensa y bombas enrarecieron aún más ese clima que inevitablemente se hizo por fin letal en Sarajevo. Por todo esto, la última novela, *Huguenau o el realismo*, que no en vano concilia el ánimo prusiano de Pasenow como militar y articulista con la vocación casi mística de Esch, se desarrolla en una época que no puede ser más explícita: 1918, un año que si bien es el del Armisticio para el mundo, también es el de la humillación y la derrota para los nostálgicos del orden hegemónico con acento teutón. Son los “últimos días de la humanidad” de que hablaba Krauss y cuyo aire apocalíptico aparece en la parte final de *Huguenau*, que describe el horror postrero de la guerra al tiempo que entroniza al nuevo triunfador: el desertor, traidor y asesino Wilhelm Huguenau: en efecto, este personaje abandona cobardemente a su ejército, delata a sus amigos y asesina por la espalda a Esch, aunque intenta salvar a un agónico Pasenow. ¿Sería demasiado fácil aceptar la lectura que se nos propone y que nos muestra al asesino—geográficamente problemático, pues es alsaciano— en el momento de liquidar al periodista y salvar al representante del orden prusiano? El transfondo de las tres novelas, escritas cuando ya todo está consumado, remite al clima general de los tiempos idos, al fracaso de un orden y una política, al hundimiento de ese Imperio que Musil denominó “Kakania” y que él, mejor que nadie, plasmó en la infinita empresa literaria de *El hombre sin atributos*. No deja de ser significativo resaltar el hecho de que Musil detestara a Broch, no sólo porque llevado por su aristocrático desdén lo consideraba literariamente irrelevante sino porque aducía que Broch, con *Los sonámbulos*, había “copiado el proyecto” de su magna y en cualquier caso inimitable obra. Y aquí cabe evocar una vez más la memoria de Canetti, amigo de los dos escritores —también él se sorprende de la coincidencia entre su teoría sobre la masa y los estudios de Broch sobre el mismo tema—, y que ha sabido zanjar la difícil cuestión de forma elegante.

Durante cinco años y medio Canetti y Broch fueron muy amigos y las conversaciones literarias eran asunto de todos los días, bien en su casa de la Ferdinandstrasse, bien en las tertulias del Café Museum. Fue Canetti quien definió a Broch como “un pájaro muy grande con las alas cortadas”. ¿A

qué obedecía esa imagen? “Parecía que marchaba con rapidez, pero sólo lo parecía. La cabeza de pájaro y la esclavina producían, juntos, la imagen de un vuelo impedido, un vuelo que, sin embargo, no causaba jamás una impresión de indignidad o de fealdad. Aquello se había convertido en una forma natural, inveterada, de avanzar”. Broch se psicoanaliza durante años con la doctora Schaxl, y a Canetti se le antoja poco menos que obscena la postura de Broch sobre el diván, contándole a la mujer lo que ni siquiera confió a sus papeles más íntimos. Y mientras Canetti alaba sin tapujos la última novela de la trilogía por el hecho de que en ella “los seres humanos se encuentran instalados en el interior de sistemas de valor diferentes”, Broch parece no comprender muy bien *Auto de Fe*, la novela de su amigo, a quien acusa de “incrementar el miedo”. Sin embargo, la cuestión neurálgica es Musil, también nacido bajo el signo de Scorpio. Es duro y casi doloroso ver cómo hasta las personas más íntimas de Broch apuestan por el rival, tal como lo pone de presente su propia amiga Ea von Allessch, para quien Broch, pese a *Los sonámbulos*, no es un escritor, mientras que Musil sí lo es, y además el más grande que conocía. Canetti registra estas opiniones con una incómoda imparcialidad, pues basta leer lo que dice sobre Broch y lo que luego anota sobre Musil. Para Canetti, Musil era el escritor “que más se aislaba” y su grandeza se fundía con su mutismo cuando algo o alguien le desagradaba. Difícilmente se puede encontrar un texto más devoto y fiel, pletórico de admiración y amor como el que Canetti le dedica a Musil, pese a que él mismo fue intempestivamente repudiado por el maestro. Para Musil, dice Canetti, “todo lo que fuera complaciente le resultaba sospechoso”, lo cual contrastaba rotundamente con el indisimulado afán de Broch por “conseguir el aplauso”. Para Canetti, Musil es el más grande e incuestionable de los escritores contemporáneos, no sólo de Viena sino también “de todo el ámbito de la lengua alemana”, y agrega: “Probablemente no ha habido jamás otro escritor que haya sido en tan alto grado un físico y que lo continuase siendo también a lo largo de toda la obra de su vida. No participaba en conversaciones inexactas...” De ahí que cuando la crítica mencionaba su nombre en un triunvirato del que también formaban parte Joyce y Broch, huía con horror y se lamentaba de haber caído tan bajo.

Pero lo que se decía de la literatura de los dos escritores austríacos también valía para sus comunes inquietudes filosóficas, y una vez más es Musil quien gana la partida. Janik y Toulmin, en su ya citado libro *La Viena de Wittgenstein*, afirman:

“Musil también era un admirador de Mach; pero él era ‘machiano’ de una manera más significativa que Broch o Hofmannsthal, por cuanto había hecho estudios de ingeniería y de filosofía”. No hay que olvidar que su disertación, en la Universidad de Berlín, fue sobre la epistemología de Mach. Es preciso señalar aquí cómo en este libro dedicado a la intelectualidad austríaca, Janik y Toulmin sólo hacen tres referencias a Broch, todas incidentales, contra el casi centenar de menciones dedicadas a Musil, a tenor de cuyo *Hombre sin atributos* se reconstruye y critica la Viena de su tiempo y la *débâcle* del Imperio. Pero a diferencia de Broch, prosigue Canetti, Musil era un “ser indefenso” ante la vida cotidiana, no sabía utilizar el dinero e incluso le repugnaba cogerlo con la mano. Pero, una vez, en el exilio, pagó caro su desprecio por estas minucias y su situación se hizo tan difícil que, para ayudarlo, se creó la “Sociedad Musil”, de la que Broch formaba parte y pagaba puntualmente su cuota mensual. En cierta desgraciada ocasión Broch dijo que Musil era un rey en el papel: Canetti recoge la frase y zanja la cuestión, con una opinión que delata sus verdaderos sentimientos: “Broch no deseaba ser un rey y no lo fue en nada. Musil fue un rey en *El hombre sin atributos*”.

Ahora bien, ¿tenía razón Musil al acusar a Broch de “copiarle su proyecto” sobre la recreación narrativa de los valores en época de crisis? El título de su libro ya lo dice todo y la obra entera es una minuciosa reflexión acerca de esa cuestión. *Los sonámbulos*, sobre todo la tercera parte, se vuelca en consideraciones similares, y así puede verse en la larga disquisición filosófica intercalada a lo largo del libro bajo el título “Degradación de los valores”. Por otra parte, cuando Wilhelm Huguenau mata por la espalda a su amigo y socio Esch, después de haber violado a su mujer, se dice de él que es un “hombre carente de valores”, lo que, se mire como se mire, no equivale a afirmar que se trate de un “hombre sin atributos”. Algunas afinidades son casuales: la época, los ambientes sociales, la presencia militar, el crimen. Sin embargo, Broch no le concede importancia a Viena y en cambio monta un escenario móvil, que desde Berlín se desplaza a la periferia del orbe alemán. Por otra parte, y desde un punto de vista exclusivamente literario, *Los sonámbulos* es una obra importante aunque nunca comparable al desafío implícito ni a los logros de *El hombre sin atributos*. Salvo *Huguenau*, donde hay un despliegue de técnicas narrativas diversas (el ensayo filosófico, la poesía, el diálogo teatral), las otras dos novelas están más cerca de las obras de los también aus-

tríacos Joseph Roth, Arthur Schnitzler o Heimito von Doderer que la revolucionaria empresa de Musil. El único libro que puede cotejarse, sin duda alguna, es *La muerte de Virgilio*, pero la estructura empleada así como el tema abordado quedan al margen de la discusión inicial. Superada la disputa, Canetti llama la atención sobre un curioso aspecto de Broch, que a partir del plano personal, irradiaba y poblaba su obra: "Otros escritores coleccionaban seres humanos, Broch coleccionaba los espacios respiratorios situados alrededor de las personas": este coleccionista de respiraciones —un personaje de Böll coleccionaba silencios— apuntala su obra con una particular, densa, compleja atmósfera. En *Pasenow*, cuando Bertrand asedia a Elisabeth, lo expresa a su manera: "Pretender a una mujer significa ofrecerse como el bípodo respirante que uno es y esto es impúdico. Y es muy posible, aunque no probable, que por eso odie usted que la cortejen..." Y en *La muerte de Virgilio*, cuando la agonía vulnera la conciencia del personaje, Broch recuerda "que el amor comienza en la respiración y con la respiración crece hasta lo inmortal..."

III

Poco después de terminada su trilogía, Broch emprendió la redacción de un nuevo libro de ambiente alpino y en el que el personaje habría de desarrollar al máximo sus facultades corruptoras: una avanzada versión de Huguenau (¿un estafador no es la forma bastarda del corruptor colectivo?), aunque las connotaciones fascistas del personaje no ocultan la figura de ese embaucador que precisamente en 1933 había llegado por maniobras electoralistas a la Cancillería del Reich. Esa novela no llegó a publicarse en vida de Broch y Hanna Arendt afirma que su título no debió ser el de *Der Versucher* (El tentador), como se conoce, sino *Der Wanderer* (El vagabundo), tal como se desprende de los manuscritos legados por el autor (Prólogo a *Poesía e Investigación*⁵). En 1933 Broch escribe *Die Unbekannte Grösse*, libro donde vuelve a aparecer un discurso antagónico y donde el álgebra y la realidad adquieren corporeidad narrativa. En febrero de 1937, el espíritu alerta y perspicaz de Jorge Luis Borges reseña el libro

para la revista *El Hogar*⁶ con no disimulada ironía, tal como se desprende de sus palabras: "El narrador, ahí, no se limita a decirnos que es matemático: nos presenta ese mundo y nos hace intimar con sus fatigas y con sus inmaculadas victorias... El suicidio de un hermano menor restituye a Hieck a la 'realidad', a un orbe equilibrado, en el que conviven todas las facultades del hombre. Resignémonos; agradezcamos que esa revelación no haya sido confiada a una gitana o al amor de Marlene Dietrich..." Los símbolos parecen haberse apoderado ya del universo de lo real, convirtiéndolo en cifra y código de un ideario intelectual que, al no caber en un sistema filosófico serio, reivindica esa vasta parcela que a partir de entonces definirá toda la obra de Broch: la poesía.

En marzo de 1938 se produce el *Anschluss*, la "anexión" de la república austríaca al III Reich y Broch es detenido en la localidad de Alt-Ausse, aunque la enorme influencia de algunos amigos suyos facilitan la liberación y un permiso para emigrar a Inglaterra y luego a los Estados Unidos. En la cárcel, durante sus cinco semanas de retención, Broch resucita un proyecto narrativo que con el curso de los años se ha ido sedimentando y que cobrará cuerpo en 1945 en la novela *La muerte de Virgilio*. Pero antes de su detención, Broch ha publicado ya una serie de ensayos que por sí solos le abren un espacio propio en la literatura alemana contemporánea. Baste recordar su bello y profundo estudio sobre Hugo von Hofmannsthal y su tiempo, una de las más altas interpretaciones sobre la vida, la obra y el ámbito del poeta austríaco: el espacio cronológico analizado abarca el que narrativamente ha explayado en *Los sonámbulos*, aunque la crítica a la cultura ocupa buena parte de sus páginas. Otro ensayo célebre es el dedicado a James Joyce (aquí, Broch tuvo mucho más olfato que Musil) y no anda desacertada cierta crítica que encuentra obligadas correspondencias entre el autor del *Ulises* y el de *La muerte de Virgilio*, criterio al que el propio Broch sale al paso en su ensayo *Consideraciones en torno a la muerte de Virgilio*. Otros interesantes ensayos son *Cosmogonía de la novela*, *Herencia mítica de la novela*, *El estilo de la era mítica*, su importantísimo estudio sobre el *Kitsch* y su *Sistema de valores del arte*. Todos estos estudios aparecen en el ya citado volumen *Poesía e investigación*, publicado con carácter póstumo en 1955. Ya en el exilio, la penuria amenaza el cabal desarrollo de su proyecto más

5. Hermann Broch, *Poesía e investigación*, Barral Editores, Barcelona, 1974. Prólogo de Hanna Arendt. Todas las citas de Arendt provienen de este texto.

Los Estudios sobre el *Kitsch* y James Joyce aparecieron primero en Tusquets Editores (Marginales), Barcelona, 1970.

6. Jorge Luis Borges, *Textos cautivos*. Tusquets Editores. Barcelona, 1986.

querido pero, como recuerda el propio autor, en Londres recibió el apoyo económico del PEN Club mientras que en los Estados Unidos diversas asociaciones se apresuraron a financiar su dura empresa, tales como la Fundación Americana para la Libertad Cultural Alemana, el Trust Oberlaender y la John Simon Guggenheim Memorial Foundation. En 1945 se publica por fin *La muerte de Virgilio*, casi simultáneamente en sus versiones alemana e inglesa. Dos años después aparece en Buenos Aires una edición en lengua castellana y treinta y dos años más tarde una nueva versión, en Madrid, a la que sin duda hay que calificar de notable.

Las mismas obras que Joyce necesita para plasmar y recrear el día del juicio del ciudadano burgués son los que abarcan la agonía de Virgilio, la muerte de toda una época y el advenimiento de otra. Las horas postreras del poeta, que Broch define como un "autocomentario lírico" —juicio aplicable al propio autor al hacer la autovaloración de su novela— son también concebidas, a tenor de la estructura musical, como las cuatro partes de una sinfonía: "Agua", "Fuego", "Tierra" y "Eter". Pero los títulos no obedecen a su significado inmediato, pues como ocurre con la primera parte (la llegada de Virgilio, enfermo, al puerto de Brindisi), más que la descripción aparente del mar lo que en realidad se hace es la constatación plástica de un estado de ánimo. La reflexión del narrador se funde con la reflexión del poeta como el agua se funde con el agua: el tono es deliberadamente arcaizante, clásico —no en vano Broch había investigado a fondo el lenguaje mítico en la novela— y aquí se advierte ya, sin excesivas concesiones al lector, que quien habla es Virgilio y que su lógica es la de un hombre excepcional que agoniza en los albores de nuestra era. La gloria del César en toda su magnificencia en vísperas de la celebración de su natalicio contrasta con el estado de Virgilio, en vísperas de su muerte: este contrapunto es ya todo un logro, no tanto en la música interior del texto como en el cuerpo general de la anécdota. La densidad de esas últimas dieciocho horas logra alternar en la duermevela del enfermo la exultación lírica y la constatación de la vulgaridad más cotidiana, o si no basta cotejar cómo las bellísimas reflexiones sobre la nostalgia se ven de pronto reducidas al fango por el insulto de las mujeres y la plebe al paso de su litera. La tercera persona, ya en este movimiento de la sinfonía, se funde con el Yo enfebrecido del poeta: el punto de vista se hace Yo en una filiación más de sentido, anímica, que descriptiva. El poema se apodera por completo de la prosa y no hay ninguna ley retórica, ninguna pre-

ceptiva que pueda incoarse ante el río lírico en que se convierte la novela.

Las reflexiones del enfermo cubren una gama casi infinita de cuestiones, la libertad, la poesía, la memoria, el amor, toda la condición humana, aunque privan en última instancia dos aspectos: la relación del Poder con la escritura y la creación como vía de conocimiento. En el primer caso, punto nuclear del libro es la amplia y ardua conversación entre el César y el poeta, su amistad y los argumentos que esgrime el primero como Razón del Estado para salvar la *Eneida* del fuego a que la condena Virgilio, insatisfecho de los resultados y temeroso, además, de morir sin haber, concluido el poema. Y lo curioso es que las razones que da el César para salvar el libro son las mismas que el Poder, en otras circunstancias y a lo largo de la historia —la quema de libros por parte de los nazis era una imagen que aún permanecía en la retina de los lectores—, aduciría para condenarlo. La difuminación del lenguaje en esta obra es algo más que el mero artificio de un virtuoso: la preocupación formal no es aquí prioritaria sino más bien otro elemento del complejo ensamblaje verbal en el que coexisten los aportes filológicos y semánticos del propio autor —de ahí la casi imposibilidad de traducir el libro, confesada por el mismo Broch—, su peculiar filosofía sobre el yo y la masa, la obligada dialéctica entre el todo y sus elementos, y de forma muy especial el repertorio que le ofrece la obra de Virgilio: las invocaciones hechas a la *Eneida* son tan frecuentes como imperceptibles y lo mismo sucede con el resto de la producción del poeta de Andes, por lo que a menudo el lector navega por una corriente que muda de acento, lo que convierte su lectura en la de las églogas, bucólicas y geórgicas que en su agonía asaltan la mente del enfermo.

Lugar fundamental ocupa en *La muerte de Virgilio* la valoración que el poeta hace, asediado por sus amigos Plocio Tucca y Lucio Vario, y el propio César, de sus contemporáneos, de sus colegas y adversarios, de las figuras más notables del siglo de oro de las letras latinas. Pero si hay lugar en tal evocación para la literatura, también lo hay para esa Plocia Hieria que tanto lo ha amado y que, en el delirio, le reprocha su devoción por Lisánias, el joven griego: "¿No codicias más mis pechos que las nalgas de ese muchacho?" La realidad fustiga y golpea a Virgilio, que se ve obligado a posarse sobre la tierra, bien por la presencia evocada e invocada del bello muchacho a quien confunde con el guardián de sus horas últimas, bien por la grosera algarabía de prostitutas y borrachos, de plebeyos

que zanja sus rencillas bajo su ventana: la violencia, suciedad e invectivas que rompen su monodía sublime constituyen un trozo de vida real en medio de la grandeza de la poesía. Pero el estado agónico del personaje no lo exculpa de los riesgos del tedio reiterativo e inasible de sus disquisiciones y aunque los propósitos de Broch están plenamente conseguidos el libro se arroga una insufrible dosis verborrérica que lo convierte sin duda en el más desmesurado de los ejercicios de lenguaje que pueda exhibir una de las obras capitales del siglo. Lo que Virgilio pide, con fiebre, parece cumplirlo Broch con implacable lucidez: "Aniquilar el idioma, aniquilar los nombres, para que haya gracia de nuevo..."

Pero si a lo largo del libro el delirio de la fiebre permite visualizar algunas ráfagas de conciencia, en la última parte la fusión entre la agonía de Virgilio y el lenguaje es total: flota aquí el ánimo del poeta como antaño flotó su numen y, salvo ciertas inevitables pautas culturales —Plocio es a Virgilio, en la región del éter, lo que Beatriz a Dante en el Paraíso—, todo se torna difuso y casi extrasensorial. La ósmosis con las esferas es absoluta y así lo demuestran la profusa correspondencia de música, colores, formas: el sujeto que se niega a fundirse con el cosmos para que, ante lo inevitable, en tal fusión se afirma: el uno con el todo, el elemento y la masa, el ser y el no ser. El yo se difumina y al final es sólo una minúscula estrella dentro de una enorme estrella: algo más que una frase, una palabra; una sílaba: un verbo que sin sujeto deja de conjugarse, aunque en el caso de Virgilio, como en el de todo auténtico poeta, son sus gravitaciones las que justifican desde el más allá su terrena existencia.

Libro único, excesivo, sin precedentes, *La muerte de Virgilio* es un testamento de lenguaje, por ello mismo irrepetible pese a trazar la senda de una serie de intentos posteriores que buscan revitalizar narrativamente una experiencia a partir de un *regressus* que se inicia en la víspera definitiva de la muerte. Obviamente, tales intentos están avalados por muy diversas causas y revestidos por no siempre aceptables pretensiones ideológicas o estéticas. Hay obras paradigmáticas en el buen sentido, como pueden ser —también en el orbe del Imperio romano— *Yo Claudio*, de Robert Graves, y *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar —no pasa desapercibida la actitud de Adriano ante Antínoo, similar a la de Virgilio ante Lisania— aunque tampoco falta, sobre un esquema histórico más remoto, un ejemplo de demagogia libresco: ese rey David que, a punto de morir, evoca

toda su vida, y que Joseph Heller convierte, en su novela *Dios sabe*, en una nueva muestra de la más vituperable apologética judía.

V

Nacionalizado ciudadano norteamericano, Broch prosigue sus investigaciones teóricas sobre la masa —un intento de "poética histórica", según afirman sus exégetas— y avanza diversas versiones, tanto en alemán como en inglés, y de ello dan prueba "anticipos" como *A study on Mass Hysteria*, de título ya revelador aunque inquietante, y un proyecto más elaborado titulado *Entwurf für eine Theorie massenwahnartiger Erscheinungen*. En 1950 aparece su libro *Los inocentes*⁷, volumen de relatos formado por textos de los años treinta, en cualquier caso sencillamente soporífera cuando no demagógica —léase, sino, "Los cuatro discursos de Zacarías, profesor de Instituto"—, se ha tejido una especie de exculpación póstuma. Hanna Arendt afirma que Broch se vió obligado a reescribir ese libro "porque un editor alemán quería reeditar, después de la guerra, viejas y ya casi olvidadas historias suyas. Para evitarlo, Broch escribió el libro, quiere decirse, modificó las historias, presentándolas en forma de relatos..." Pese a estas disculpas *a posteriori*, *Los inocentes* guarda una curiosa asimetría en la que sus cinco secciones, más que los once textos que las componen, resultan altamente ilustrativas del tiempo que le interesa a Broch. En efecto, el libro se abre con una parábola sobre la pervivencia de la Voz del pueblo judío y se cierra con una nota del autor sobre "el origen" del libro. Las tres secciones intermedias abarcan cronologías capitales, no exentas de una connotación fatalista como fácilmente se colige de su mera enunciación, a saber: a) "Voces, 1913"; b) "Voces, 1923"; y c) "Voces, 1933". La víspera de la Primera Guerra Mundial, el año del primer *Putsch* de Hitler y la fecha del comienzo del fin, con el horror ya instalado en la Cancillería, dan idea de la intencionalidad de Broch, aunque tal intencionalidad se haga retrospectivamente, desde el exilio. Nada hay tan lamentable como la demagogia y el lamento *a posteriori*: ¿no es esa una de las peores formas que asume el revanchismo? En 1951 Broch fue propuesto para el Premio Nobel de Literatura pero murió poco después en New Haven.

7. Hermann Broch, *Los inocentes*. Editorial Lumen, Barcelona, 1969.

“La lógica permanece ‘sin estilo’, como las matemáticas”, leemos en *Huguenau o el realismo*: Broch, en última instancia, *permanece* no tanto por su marcada inclinación a la lógica y a las matemáticas sino gracias al *estilo* que patentó su obra, compleja, densa, de múltiples enfoques pero en cualquier caso sugerente. Baste para ello recordar que si el tema de la agonía del poeta de la *Eneida* certifica la muerte de una era, sus otras novelas registran también el cambio de una sensibilidad. Su trilogía culmina temáticamente fundida con el caos que una paz endeble sancionó en 1918, mientras que *La muerte de Virgilio* aparece en 1945, el año en que termina la otra gran guerra: es como si la obra de Broch encarnara el epitafio colectivo de las mayores catástrofes del siglo. En cierto sentido, ahí radica buena parte de su vigencia, pero es en el estilo de su obra magna donde radica su perdurabilidad.

R.H. Moreno Durán (1946). Novelista y ensayista colombiano. Autor de las novelas *Juego de damas*, *El toque de Diana* y *Finale capriccio so con Madonna*, y del ensayo *De la barbarie a la imaginación*.

