

HERMANN BROCH

Poesía como ethos y símbolo.*

DR. HANS GÜNTER POTT

LA LITERATURA ALEMANA DE ESTE SIGLO se distingue hoy en día con más claridad que en los años de su nacimiento. Nombres de autores que hace diez o veinte años aún cobraban mucha importancia, parece que van desapareciendo o están ya casi olvidados. En cambio, después de la última guerra surgieron otros que hasta entonces apenas eran conocidos y apreciados. Son autores en cuyas obras, como hoy estamos viendo, se demuestra de una manera muy particular el reflejo y la interpretación de la situación espiritual de su tiempo. Basta con recordar los nombres de Alfred Döblin, Franz Kafka, Robert Musil, Hermann Broch.

Las obras de estos autores están arraigadas en una insistente problemática metafísica. En la literatura de ellos, igual que en la pintura de aquel tiempo, se ha superado el realismo y el naturalismo del siglo XIX. Es indudable que en el siglo XX el arte se tenía que confrontar con la tarea de revelar la situación existencial y espiritual del hombre moderno. Sin embargo, puede ocurrir fácilmente que por motivo de estructuras aparentemente negativas, se cierre el acceso al verdadero contenido de aquel arte literario. La negatividad muchas veces citada y criticada, no debe ocultar el hecho de que en la literatura moderna la idea positivista del hombre definitivamente tiende a trascenderse. El diagnóstico del tiempo, que frecuentemente se presenta en forma negativa, viene siempre acompañado por la interpretación ontológica. La esencia de lo existente, el sentido y el fin del ser con referencia especial al hombre moderno, es lo que más interesó a los grandes autores. Hace medio año, en este mismo lugar, pudo darse un resumen general de la problemática de la "Dichtung" moderna en Alemania. En el conjunto de aquella conferencia se tenía que destacar el hecho de que en las obras máximas se había agudizado la situación

* Conferencia sustentada en la Universidad de Nuevo León, el 25 de marzo de 1963.

interior del arte poético mismo. Él venía constituyendo su propio problema. Existía la conciencia de que se había llegado a un punto que bien podía ser o final o principio.

Así lo expresó Kafka en 1918. Este pensamiento les estaba presente a los artistas conscientes y responsables de su época. Ellos trataban, a través del estilo de sus obras mismas, de aclarar la conciencia crítica en cuanto al sentido y a la tarea del arte. Casi desconocido, Franz Kafka escribió en Praga sus obras, en las cuales se sujeta a un interrogatorio vehemente el sentido de la enunciación poética. Lo que formuló Kafka en sus cuentos y novelas fragmentarias fue el juicio de que la "Dichtung" ya no era capaz de cumplir con su fin inherente. Este fin, según Kafka, se basaba en la tarea de expresar definitiva e invariablemente la verdad del ser. Kafka ordenó en su testamento que se quemaran sus obras después de su muerte ya que estaba convencido del fracaso esencial de ellas. Si el juicio kafkaiano acerca de la "Dichtung" estaba históricamente justificado, o sea si constituía más que una opinión privada, tenía que mostrarse aquella problemática también en otros autores. Recordemos, por un momento, la obra de Thomas Mann. Ella demuestra el ligamento de lo tradicional con una temática actual. La sublimación del estilo tradicional en la obra de Thomas Mann conduce necesariamente a la parodia. El estilo paródico de Mann es el signo de un estado tardío y de una crisis en la cual ya se anuncia más que una problemática formal. El autor mismo no ha descrito, al parecer, en ninguna ocasión, el carácter de esa crisis. Puede decirse también que la ha interpretado de manera diferente. Hay en su obra una problemática variada del artista, la que se lleva a cabo sociológica y psicológicamente. Pero el arte mismo se mantiene en esta situación como valor único. Thomas Mann todavía no podía dudar de la justificación y del sentido de éste.

Hermann Broch, cuya obra forma el tema de esta conferencia, manifestó la problemática kafkaiana con una alta conciencia. Él expuso la pregunta por la justificación del arte o mejor dicho, de la "Dichtung", y trató de contestarla tanto en su obra artística, como en sus estudios teóricos.

El acento de la problemática de Broch se caracteriza por la superación de lo psicológico. Es sabido que eso había ya pasado determinantemente en la obra de Kafka a quien Broch admiró como el más significativo autor moderno, más aún que James Joyce. Hermann Broch pensaba y escribía desde un conocimiento profundo de las tendencias secretas de su generación. Ya desde el principio de su carrera literaria, consciente y voluntariamente él se comprendía como autor de una crisis general. En este sentido, la obra de Broch puede proporcionar algunos aspectos en cuanto a la situación literaria tal vez prevaeciente hasta la fecha. La conferencia se ocupará casi exclusivamente de

la novela *La muerte de Virgilio*, proponiéndose dar una interpretación de ella que se resume en el título: *Poesía como ethos y símbolo*.

Hermann Broch nació en Viena en el año de 1886. Fue hijo de un industrial de tejidos. Estudió en el Tecnológico de Viena y en una escuela, en la Alsacia, las materias relacionadas con la fabricación de tejidos y con la administración de negocios. A los 22 años entró a las fábricas de su padre, y las dirigió después de morir éste. En 1927 Hermann Broch dejó de ser definitivamente un industrial y comerciante. Se inscribió en la Universidad de Viena para estudiar matemáticas, filosofía y psicología. Al mismo tiempo empezó Broch también su carrera literaria. Residió en Austria hasta 1938, fue encarcelado por los agentes de la policía secreta del nazismo por ser judío; pero, mediante la intervención de amigos extranjeros, logró la libertad y huyó a los Estados Unidos. Ahí vivía modestamente de honorarios escasos y pensiones tanto de amigos como de fundaciones científicas. Hermann Broch era una persona muy estimada por sus ayudas altruistas. Murió en mayo de 1951 en New Haven (Connecticut).

En su herencia literaria se encontraron una novela y estudios sobre psicología de las masas. Estos estudios los había considerado el autor como su obra más relevante puesto que esperaba que con ellos tuviera una influencia directa y eficaz sobre el pensamiento político de la actualidad.

La primera obra de Broch, la trilogía novelesca *Los Sonámbulos*, se editó en 1932. El tema de esta novela lo constituía un amplio análisis épico y filosófico, acerca de la decadencia de los valores. Para Broch constaba ya desde esta primera obra, que la tarea de la novela moderna ya no podría consumarse en la tradicional exposición de un cuento. Por tanto había de encontrarse una nueva unidad del estilo y del pensar para poder corresponder a las exigencias generales de aquel entonces. Era el fin declarado de Broch, de crear una forma nueva de la novela, en la cual se demostraría la responsabilidad humana frente a las necesidades y circunstancias innegables de la época. Con esta intención se convertía el acto creador literario en un experimento insistente y constante. De ahí que la obra de Broch, a pesar de que contenga pasajes inigualables en toda la literatura alemana, no demuestra aquellos rasgos perfectos y equilibrados que posee por ejemplo la obra de Thomas Mann. Como literatura en un estado altamente experimental, necesariamente no podía redondear la armonía estética. La "Dichtung" de Broch, al igual que la de Kafka o de Musil, se presenta en una forma fragmentaria, aun estando terminadas las obras mismas. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la incapacidad que se revela en este hecho no es de naturaleza formal; más bien demarca la dificultad y la grandeza de lo intentado.

La componente teórica en la "Dichtung" de Broch fue tan fuerte que determina toda la obra hasta en sus más finas ramificaciones estilísticas. El estilo

de Broch refleja de manera inequívoca la intención de hacerlo portador de una amplia y muy variada realidad existencial. Broch había comenzado su trabajo literario con la pregunta de si la poesía todavía era una expresión existencial legítima. Escribió en una carta de 1932: "Y siempre de nuevo se presenta la deprimente sospecha de que todo lo literario, todo lo poético ya no puede esperar ningún interés y que ya no se justifica. Ni siquiera Joyce etc. Dígame usted, por favor, que no es así, es que a pesar de ello yo debo seguir trabajando". Aquella sospecha se repite en forma alterada y muchas veces agudizada en sus cartas, en sus grandes ensayos y en sus novelas, sobre todo en su obra principal *La muerte de Virgilio*. La conciencia de la crisis fundamental de la poesía, se convirtió en un factor dominante para Broch. El no podía hacer caso omiso de ella, pues, como ya se dijo antes, no era una crisis personal, sino más bien histórica y no se limitaba a ser reconocida solamente en Alemania.

Imprescindible era para Broch que transformara su conciencia crítica en el estilo y la temática de su obra. Esto, en primer lugar, significaba la destrucción de la forma novelesca, la reducción de acciones a un mínimo posible que se necesita para demostrar cierto conjunto de ideas, luego la disolución de lo psicológico en favor de un punto de vista ontológico; significaba ello hasta la abstracción filosófica, o en resumen, la sospecha aplicada de lo que sólo corresponde a lo estético, que en la opinión de Broch, en el transcurso de nuestra historia había llegado a ser su propio fin. El autor se expresó en muchas ocasiones en contra de una actitud artística, en la cual el arte parece reclamar un valor propio y fuera de todos los demás valores humanos.

El fondo teórico de su convicción artística ha sido interpretado por Broch constantemente. Esta teoría contiene indiscutibles semejanzas con tendencias filosóficas de aquellos años. En 1928 apareció *El ser y el tiempo* de MARTÍN HEIDEGGER. El fin declarado de esta obra era la exposición y, de ser posible, la contestación de la pregunta por el sentido del ser. Sobre la base de una ontología existencial, Heidegger quería recuperar una omisión general de la metafísica. En su obra principal *El ser y el tiempo*, Heidegger no ha podido contestar la pregunta expuesta. En sus interpretaciones posteriores, su método filosófico comprendía un acercamiento a lo poético. Esta transformación metódica de Heidegger se revela como el intento de analizar la lengua y sobre todo el habla poética en cuanto a su significado para una revelación del ser. Contiene el método posterior de Heidegger la inteligencia de que la filosofía a través de su tradicional método especulativo ya no era capaz de resolver la problemática que se presentaba ante ella. Hermann Broch experimentó lo mismo estando convencido de que en cada manera de filosofar quedaba algo no dominado. Broch dijo que la filosofía no podía comprobar nada, mientras que como ciencia estaba obligada a proporcionar resultados comproba-

bles. Lo que la filosofía, sobre todo en sus facetas racionalistas, no podía dominar, era para Broch el tema común del pensar y de la poesía. La necesidad de alcanzar lo que en la filosofía no se había podido resolver, constituía la tarea principal de la "Dichtung", si era verdad que ella trataba de legitimarse como arte responsable. Tenía que convertirse en un instrumento de la cognición. Broch escribió acerca de esto lacónicamente: "Dichtung que no representa un nuevo conocimiento, ha perdido su propio sentido, le falta necesariamente la calidad, por eso es mejor que no se intente".

Recordemos que la "Dichtung" del autor se producía bajo la tensión de este juicio. Broch incluso creía que podía cargar con el peligro de la abstracción para que la poesía sirviera a las actuales necesidades del arte. Junto con esto sabía el autor que se podría llegar a un extremo en el cual la "Dichtung" trataría de suspenderse a sí misma. Con palabras de Broch, este riesgo se había de correr por la preferencia que tiene lo ético en comparación con lo estético. El ordenamiento estético de la obra había de hacerse funcional a la exigencia ética. Lo ético se determinaba a partir de la constelación imprescindible del tiempo. Este tiempo lo interpretó Broch como una época histórica interina, en la cual estaban sacudidas y hasta suspendidas las bases de la fe y de la filosofía. Pero, así creía Broch, en este ínterin espiritual se había de reanudar con vehemencia original la pregunta esencial por el sentido del ser. Esta interpretación de la actualidad, como época de una desvalorización espiritual y, por lo tanto, como época en que se revela ya un nuevo anhelo por la verdad, puede facilitar el entendimiento de la obra literaria de Broch. El autor sabía que la "Dichtung" actual, para cumplir con su tarea, tenía que acompañar y demostrar los dos movimientos contrarios, tanto el negativo como el positivo. "La Dichtung", así dice Broch en su ensayo, "siempre está al principio y al final de la creencia, ella es su crepúsculo y su atardecer".

En 1945 apareció en Nueva York la novela *La muerte de Virgilio*. Fue publicada en inglés y en alemán. Thomas Mann razonó sobre la novela de la manera siguiente: "Para mí no hay duda de que *La muerte de Virgilio* pertenece a las más altas realizaciones de la literatura alemana, y sobre todo que representa una de las más esenciales y más modernas obras de nuestro tiempo, una creación audazmente concebida, original y asombrosa". Los principios de esta obra principal de Broch datan del año 1935. Una estación de radio le había pedido a Broch que leyera algún capítulo de sus obras. Al autor le hubiera gustado presentar un ensayo sobre el tema "Literatura y final de la cultura". Para satisfacer los deseos de la redacción, Broch prometió enfocar su tema en un cuento corto. El autor escribe en una carta posterior: "Entonces pensé cómo se dejaría resolver tal encomienda. No faltó mucho para acordarme de las paralelas entre el primer siglo antes de Cristo y el nuestro —guerra civil, dictadura y una decadencia de las viejas formas religiosas". Ade-

más Broch conocía una leyenda medieval. Según esa leyenda el poeta Virgilio había querido quemar su Eneida. Aceptando la leyenda, Broch creía (ahora con palabras suyas) "que una inteligencia como la de Virgilio no fue empujada hacia una acción tan desesperada por motivos fútiles, sino que todo el contenido histórico y metafísico de la época debe haber influenciado en esto". El motivo principal de la obra quedó fijado con esta reflexión. La primera redacción era un cuento de aproximadamente 20 páginas. Esta la amplificó Broch inmediatamente hasta llegar a un volumen de 80 páginas. Pero la abundancia de motivos lo forzó a trabajarlos sin fijar un límite de tiempo. Al paralelismo de la época de Virgilio con la nuestra se le agregó para el autor una experiencia particular: las persecuciones racistas le obligaron a confrontarse con su propia muerte. Esta experiencia personal forma sin duda la base psíquica para la intensidad de la novela.

En *La muerte de Virgilio* Broch radicalizó la destrucción del tradicional esquema novelesco ya que no le proporcionaba la posibilidad de decir lo que él iba a expresar. El habla poética de Broch no trataba de formular acciones concretas las cuales están determinadas por las causas conocidas del espacio y del tiempo, y además sujetas a las condiciones de la psicología tradicional. El habla poética de Broch tiende a la exposición casi simultánea de todo lo que ocurra a una sola persona, o sea al poeta Virgilio. Por tanto, el mundo creado por el autor no se caracteriza por rasgos "objetivos", sino que corresponde ampliamente al sujeto que lo está percibiendo. Si bien la obra se presenta en tercera persona, hablando de la figura principal con el pronombre él, no obstante, debe considerarse como un monólogo en que se revela toda la experiencia del sujeto. De esta manera se integra en la obra una realidad muy particular, formada de una suma de motivos, datos, imágenes, pensamientos y sentimientos centrados todos en el personaje del poeta. Así pues, se le ocurren a Virgilio fenómenos espirituales e irreales que, dentro del marco de la así llamada realidad "objetiva", actúan como si fueran reales puesto que lo son en la percepción individual. Podemos resumir que, para el sujeto, sólo hay una realidad en la que los confines de sectores reales distintos están enteramente suspendidos.

En cuatro capítulos que recuerdan los movimientos de una sinfonía, se desenvuelve la imagen de un acontecer exclusivamente espiritual. El lenguaje poético crea este acontecer no sólo de manera lógica y directa, sino expresiva e indirecta. Las palabras y las oraciones —estas últimas se extienden a veces sobre varias páginas— demuestran la duplicidad de una alta precisión pensativa y de una intensidad espontánea y mística. Es un lenguaje denso y transparente, fuerte y suave, con un ritmo inconfundible en el que parecen flotando las cosas que designa esta poesía. Las múltiples relaciones idiomáticas, repeticiones y variaciones reflejan, o mejor dicho, crean estilísticamente el contenido muy

complejo de la obra. Cada parte individual demuestra la ley artística inherente a que está sujeta toda la obra.

Empieza el libro con la descripción del Mar Adriático, de la flota imperial, de la costa italiana, del atardecer. Ya en esta descripción que a primera vista parece muy "normal", se anuncia la temática interior de la obra siendo ya lo exterior la imagen de lo que está por acontecer. La realidad descrita misma coincide con el sentido y la verdad interior del argumento. Permítase aclarar esto con un ejemplo muy sencillo. Se trata de la primera palabra de la obra. Esta palabra está constituida por dos, la primera es "Stahl", o sea acero; la voz "Stahl" viene reunida con "blau" que significa azul. La palabra compuesta se refiere en primer lugar al color del mar. Pero, además de ello, denota la integración de dos ámbitos distintos. Stahl, acero, evoca lo firme, la tierra, la guerra y la política. En cambio, blau, azul, es el color del cielo reflejado en el mar, símbolo de la unión mística de lo que existe con lo inefable. La palabra "stahlblau", además de su función real, contiene ya como un núcleo la tendencia general de la obra que es: reunir lo contrario, concebir mediante los símbolos de las palabras al hombre que se está confrontando con lo absoluto.

Pueden resumirse las estaciones concretas de la novela que forman el contenido narrativo. Son los restos de la estructura novelesca conocida, los puntos geométricos entre los cuales oscilan los procesos mentales del personaje principal. *La muerte de Virgilio* comprende el último día o algo menos de la vida del poeta. La flota del emperador Augusto se encuentra en el mar Adriático con dirección a Brundisio. En uno de los barcos viaja el poeta Virgilio que está regresando de Grecia. Está gravemente enfermo. Sabe que muy pronto va a morir. Le es ya difícil discernir y ordenar las impresiones que le llegan del mundo exterior. Virgilio ha sido recogido de Grecia por el amigo emperador. El monólogo indirecto revela el pensamiento del poeta acerca de este hecho: ¿"Por qué había cedido al deseo de Augusto? ¿Por qué había abandonado Atenas? Ahora había desaparecido la esperanza de terminar la Eneida bajo el cielo favorable de Homero, había desaparecido la esperanza de vivir una vida de filosofía y de ciencia en la ciudad de Platón; una vida sin arte, sin poesía; había desaparecido la esperanza de que llegara el milagro del conocimiento y el alivio a través del conocimiento". Por primera vez, aquí se da a conocer el motivo que más tarde formará uno de los puntos principales en la discusión con el emperador.

Está anocheciendo. La costa ya está a la vista. Pronto, la flota imperial arriba al puerto de Brundisio. La muchedumbre que llena el puerto celebra jubilosamente la llegada de su emperador. Virgilio es llevado en una silla de manos por los callejones de los pobres. Lo ofenden con palabras vulgares porque estiman que él es uno de los ricos que se pueden dar el lujo de ser llevados por sus hombres. Virgilio llega a la habitación que le otorgó el emperador. Ya

desde el desembarque, se encuentra con el poeta un muchacho que lleva una antorcha. Se llama Lysanias y dice que viene también de Grecia. En la primera discusión con él, Virgilio le pregunta si le iba a recitar poesías. El muchacho no contesta, sino le dice al enfermo: "Tu camino es poesía, tu meta está detrás de la poesía". Lysanias, introducido como una persona real, constituye la conciencia del poeta mismo, y es simultáneamente el acompañante mítico en el viaje que ya emprendió Virgilio. La figura de Lysanias denomina las estaciones importantes en el proceso espiritual de Virgilio durante las siguientes horas. Más tarde se va a unir con la figura de Plotia, la amante de Virgilio, volviéndose las dos una sola que representa la fuerza del amor y del auxilio que en el orden ético de Broch están más altos que el solo valor estético. Virgilio se prepara en su habitación para la noche. Durante las visiones tortuosas de la soledad, se da cuenta el poeta que no ha cumplido con su verdadera tarea. Reconoce que, como poeta, él tenía el deber de esforzarse por la verdad de sí mismo y del ser en general. Sólo una poesía con esta finalidad hubiera podido satisfacer el deber coadyutorio humano. Las reflexiones acerca de ello desembocan en una decisión súbita. Subiendo del subconsciente, pero al mismo tiempo llegando desde afuera, se le impone al poeta imprescindiblemente el mandato: "¡Quemar la Eneida!" Se quiere levantar para obedecer inmediatamente el mandato, pero su debilidad física le impide realizar la intención. Virgilio se duerme hasta en la madrugada.

Con la visita de sus amigos Plocio y Lucio que vinieron desde Roma para saludarlo, se despierta el poeta. Les comunica su intención de quemar la obra. Los amigos no lo comprenden, pues creen que esta idea se debe únicamente a la enfermedad. Luego, viendo que Virgilio está verdaderamente decidido a destruir la poesía, se ponen a persuadirlo de la trascendencia secular de ella. Pregunta Lucio: "¿No lo sabes tú mejor que la grandeza de Roma y la grandeza de tu poesía ya no se pueden separar?" Este aspecto político se repetirá más acentuado en la discusión con el emperador. Virgilio declara que está convencido de que la Eneida fracasó y les pide a sus amigos que ellos se hagan cargo de destruir la obra. Se niegan estrictamente y salen enfurecidos. Viene el médico. Quiere engañar al poeta acerca de la gravedad de su estado. Luego, el cuarto es preparado para la visita de Augusto.

Octaviano ya se ha enterado de lo que el poeta ha decidido. Al llegar, ordena que se desocupe el cuarto, queriendo mostrar con esta medida la importancia de su visita. Ha venido el emperador para salvar la poesía. En una larga conversación en la que siempre retorna al punto principal, la Eneida, el emperador trata de persuadir al amigo para que le conceda el manuscrito. Virgilio raciocina que la obra no es perfecta porque no sirve al conocimiento necesario y que, por ende, él tiene el deber de quemarla. Cuando el emperador le pregunta a qué conocimiento se refería, contesta el enfermo: "Al co-

nocimiento de la muerte". Después de un rato responde el César: "La muerte forma parte de la vida; el que conoce la vida, también conoce la muerte". Pero al poeta que está por morir, no le puede ser suficiente tal respuesta. Sabe ahora con claridad que no hay ninguna experiencia directa de la muerte y que, por tanto, no hay ninguna interpretación verdadera del ser. Por esto le dice a Augusto: "Sólo de la extrema consumación de la muerte surge el sentido de la existencia". Explica Virgilio que lo absoluto está escondido en la muerte, y sólo bajo la ley de lo absoluto podría detenerse lo particular con el fin de demostrar su verdadero sentido. Dice Virgilio que él únicamente había circundado la muerte mediante metáforas que no tenían ninguna fuerza reveladora en cuanto a una cognición determinante. Pero el emperador trata de disipar todas esas objeciones, las que, como se ve, no se dirigen contra un malogro estético, sino metafísico de la obra. Parece imposible la reconciliación de las dos opiniones contrarias. El emperador representa al Estado como creador de su forma actual; es por eso menester que exija la conservación de una obra de arte que sirva a la glorificación del estado romano. La poesía de Virgilio, según Octaviano, ya no es propiedad particular del autor, sino articulación heroica y propiedad de toda la nación. Le advierte que si quemara la obra, se rehusaría a cumplir con su deber en cuanto a la comunidad política. A ello responde Virgilio: "No me sustraigo yo a ningún deber y a ninguna responsabilidad, Augusto, y eso lo sabes tú; pero sólo podré servir a la comunidad y al estado cuando haya yo alcanzado el conocimiento mío, pues se trata del deber al auxilio, y con él no se puede cumplir sin conocimiento".

Estas dos palabras —deber y auxilio— constituyen los conceptos claves del ethos artístico de Virgilio o de Broch respectivamente. Detrás de estos conceptos se reconoce la convicción de que el arte bajo las condiciones históricas dadas, ya no era capaz de proporcionar el auxilio metafísico necesitado. Sin querer disculparse a sí mismo, ve el poeta su propio fracaso como consecuencia de su época en la que no hay ninguna verdadera tarea poética, y agrega Virgilio: "Ya no, y aún no". Esta fórmula lacónica resume el carácter de la época como un ínterin, como el vacío entre dos épocas o, históricamente hablando, entre la precristiana y la cristiana. Al emperador que se pone intransigente, le explica Virgilio que en el vacío espiritual ya se venía anunciando una esperanza. Después de haberse restituido el orden político debería también reformarse el orden espiritual. Las palabras del poeta obtienen un tono profético cuando dice: "Debe surgir de la mentira más profunda la radiante verdad nueva, la salvación, la suspensión de la muerte".

Después de ello, la discusión vuelve al tema del arte y de su justificación en aquel tiempo. Virgilio cree que el estado romano, representado por Octaviano, forma el símbolo válido de un orden eterno, mientras que él mismo,

mediante su poesía, no ha podido crear tal símbolo válido. Pero dice que no sólo la poesía, sino también la filosofía había fracasado. La filosofía había perdido su fundamento pre-ontológico y con esto, dice Virgilio, no existe ninguna oportunidad de crear un verdadero entendimiento espiritual.

Opina que incluso falta la base para una conversación. El emperador niega todo esto y replica que la conversación entre ellos demuestra lo contrario. Sin embargo, el lector reconoce que la conversación entre el poeta y el hombre político consta en el fondo de dos monólogos, que únicamente por fines pragmáticos se aproximan a veces uno al otro.

Octaviano quiere coronar su obra política con la obra poética de Virgilio. Este, en cambio, tiene la inteligencia de la vanidad de tal actitud. Se atiene a la idea del concimiento y del deber, sintiéndose comprometido a sacrificar la Eneida. El conflicto entre los dos pronto va a llegar a su apogeo. Otra vez se discuten la misión de paz de Roma así como el sitio simbólico del emperador en la alta realización estatal. Se agudiza la contrariedad al mencionar Virgilio la pérdida de la piedad. Con la seguridad del hombre político, Octaviano determina la piedad como una actitud pública: "...piadoso es el que sirve al estado..." Esta sentencia forma uno de los muchos intentos de convencer al poeta con pensamientos generales de la prioridad del estado, para que por fin conceda la obra. Virgilio define la piedad como devoción religiosa y simplicidad. Con ellas debería de abrirse un camino hacia la verdad. La obra del emperador, el estado romano, lo interpreta ahora el fundamento indispensable de una nueva época metafísica. Ahora, Octaviano replica con creciente amargura. Está ofendido en su autonomía imperial. No le es suficiente que su labor sea sólo provisional. Quiere entenderla como real y efectiva. No soporta que el poeta le disminuya de ninguna manera sus méritos. Le incrimina del odio contra él y dice que este odio es la única causa por la que Virgilio iba a destruir la Eneida.

La inconciliable contrariedad entre el hombre político y el hombre pensador y artista se desenvuelve abiertamente. El furor del emperador se desahoga en un lenguaje acerbo. Virgilio, hasta ahora ha llevado la conversación no estando completamente consciente. Pero, oyendo los gritos furiosos del César, se despierta plenamente. Siente con cierta alegría su situación real y reconoce que ya desde un principio le había dedicado la obra al emperador. Para no ofenderlo más y para comprobar su amistad le deja el manuscrito con la promesa de terminarlo en Roma. Le pide la liberación de sus esclavos en caso de que muera. La maleta que contiene el manuscrito es sacada del cuarto. Augusto se despide amistosamente. Luchando de nuevo contra la debilidad física el poeta les dicta a sus amigos Plotio y Lucio el siguiente suplemento para su testamento: "Los cantos no deben ser separados; prohíbo que

se añada o suprima alguna palabra". Con esto, Virgilio asume la plena responsabilidad para su obra y para su fracaso.

El último capítulo que lleva como nombre "Eter - el regreso", desenvuelve el proceso agonizante de Virgilio. La imagen real del barco con la que empieza la obra, se descifra ahora como el símbolo mítico: Virgilio se desliza en un barco hacia lo infinito. El lenguaje poético desemboca aquí en una visión mística de la muerte. Consta este capítulo de una serie ininterrumpida de imágenes que le demuestran al agonizante por última vez la abundancia y profundidad del ser. Entiende el poeta ahora que el morir significa el regreso definitivo al origen. Frente a su propio fin se le revela la imagen consoladora del hijo en brazos de la madre. "Y parecía como si estuviera contenido en el sonreír de los dos el significado de lo infinitamente existente". En un zumbido que le sacude y que le lleva hacia arriba, se le comunica a Virgilio una palabra, la palabra original en que se determina el sentido de la existencia y de la muerte. Es la palabra que comprende todo el secreto trascendente de ellas. Termina la obra con referencia a esta palabra: "Él no la podía retener y no la debía retener, era para él incomprensiblemente indecible, pues estaba más allá de la lengua".

El resumen de la obra de Broch solamente puede proporcionar una idea muy reducida y hasta vulgarizadora. Hay que tener presente que el acontecer espiritual de *La muerte de Virgilio* se reúne en cuatro puntos principales: el histórico, el actual, el personal y el ontológico. Ello quiere decir que todos estos aspectos están presentes en el libro y no se dejan separar uno del otro. El poeta Virgilio que está por morir simboliza el fin de la antigüedad y el vacío metafísico en el arte y en la filosofía. Este aspecto histórico es el medio apropiado para interpretar la situación espiritual de la actualidad. La relación íntima con la problemática personal del autor, se entiende por sí sola. Pero además de los aspectos concretos, la trascendencia primordial del libro se funda en la interpretación general, o sea ontológica. En este sentido, la obra presenta de una manera poco común, el destino trágico de todo el esfuerzo humano por el arte y por su justificación y, lo que equivale a esto, por el conocimiento. Se hizo constar antes que el autor había asumido la pregunta por el significado y por el fin de la poesía en su obra misma. Creía Broch que la problemática psicológica y sociológica de Thomas Mann ya había sido superada. Teniendo sólo once años menos que aquel autor, Broch vivía la crisis de la conciencia artística moderna de una forma alterada y radicalizada. Para ilustrar la comparación entre los dos autores biográficamente podemos recordar que Mann era exclusivamente autor, tal vez el último ejemplo de una perfecta existencia literaria. En cambio, Broch vino de una profesión bastante ajena a la literatura; una vez empezada la carrera literaria, Broch se dedicaba también a otras materias, incluso había temporadas en que

el autor consideraba sus trabajos artísticos como cosa secundaria. El optimismo relativo al arte de Mann, se había convertido con Broch en un pesimismo fundamental. Con Broch, y sobre todo a través de su obra principal *La muerte de Virgilio*, se presentó la extraña posición de que la "Dichtung" está trabajando en su propia suspensión. En la obra de Broch se descubre la falta de una base ética por la cual el arte debería justificarse. En ello se demuestra una notable coincidencia con la situación artística de Franz Kafka. Para Broch, Kafka era el ejemplo del poeta moderno que había vivido la intensa duda acerca de la justificación de su obra. Podemos sospechar que la decisión testamentaria de Kafka de destruir sus obras, haya también influenciado la problemática de Virgilio. Broch la interpretaba como una consecuencia histórica. En el medio de un estilo altamente personal, él trató de demostrar el destino de su arte propio como el del arte actual. Broch se empeñó por aclarar y expresar lo imposible con lo que se enfrenta el artista moderno. La fórmula lapidaria YA NO Y AÚN NO ES VÁLIDA para la situación contemporánea general.

Ha de preguntarse: ¿queda con esto definitivamente abolido el sentido de la "Dichtung"? ¿No hay, detrás de la negativa, una posibilidad de devolverle un sentido metafísico suficiente? Vimos que Virgilio se decide finalmente a dejar la obra al emperador y al pueblo romano. Este cambio, aunque parezca súbito y contradictorio, tiene una motivación en el contexto entero de la obra. Verdad es que la "Dichtung" de Broch trata de destacar su propio fracaso. Pero aún en esta conciencia le queda un último valor que es característico para ella: el valor de la representación simbólica. En el segundo capítulo "fuego - el descenso", se encuentra el siguiente pasaje importante: "El ser humano está bendito y maldito de imágenes; sólo a través de imágenes puede comprenderse a sí mismo; ellas son inexplicables; están dentro de nosotros desde el principio, son anteriores y superiores a nuestro pensamiento, están fuera del tiempo, comprenden el pasado y el futuro".

Ahora bien, la tarea del poeta sería evocar aquellas imágenes originales. Sin embargo, ellas nunca pueden verdaderamente exceder a la limitación de lo simbólico. Se sustraen tanto a una comprensión lógica, como a una clara determinación metafísica. *La muerte de Virgilio* contiene una gran cantidad de tales imágenes. Según Broch, ellas le fueron evocadas de modo inconsciente durante el trabajo, y las tuvo que integrar en su obra. Demuestran estos símbolos una semejanza obvia con motivos míticos que, en primer lugar, están relacionadas con la temática de la muerte. Broch tuvo que recurrir a estos símbolos para crear la extrema posibilidad del hombre, o sea la consumación de su existencia ante el fin inminente.

Si se considera que el símbolo mítico posee una importancia esencial dentro de la "Dichtung" de Broch, se puede interpretar la pregunta por el significado

del arte poético, por el significado y la trascendencia del símbolo mismo. Virgilio está convencido de haber circundado la muerte únicamente con metáforas no apropiadas. Estas metáforas habían impedido el acceso a la verdad de la muerte, o sea en vez de revelarse, se había ocultado la muerte en medio de las metáforas. Pero sólo el conocimiento de la verdad de la muerte le hubiera proporcionado a Virgilio el conocimiento de la verdad absoluta del hombre. En ello se basa el fracaso de su poesía. Al final de su vida, el poeta tiene que reconocer la deficiencia de sus símbolos, sabiendo que el arte poético sólo puede crear estos símbolos insuficientes en cuanto a lo que debían de evocar.

Recuérdese que el símbolo mítico expresa ya por sí la aceptación de un límite insuperable. La aceptación de este límite la había de incluir Broch en su propia "Dichtung". Sin embargo, él mismo así como la figura de Virgilio, esperan que detrás de la realidad simbólica deficiente, pueda formarse la verdad trascendental de un símbolo absoluto, el cual ya habría dejado de ser un limitado símbolo humano. En varios pasajes de la obra es formulada la esperanza de que la cadena de los símbolos se convierta definitivamente en el "círculo de la verdad". En caso de que la "Dichtung" lograra enunciar lo absoluto mediante la perfección y superación simultánea de sus símbolos insuficientes, cumpliría ella con su deber ético, que le está innegablemente impuesto. Se entiende que con ello, la "Dichtung" debería trascenderse a sí misma superando el símbolo creado por la lengua. Para Broch no existía duda que cada obra de arte, para justificar su existencia, habría de formar esta tendencia por medios artísticos adecuados. *La Muerte de Virgilio* constituye el testimonio poético para ello. El ethos de esta "Dichtung" se determina por buscar el símbolo válido en el que también la muerte estaría suspendida.

Necesita concebirse el malogro de tal literatura desde el punto de vista ahora obtenido. La situación de Virgilio no sólo refleja un hecho circunstancial, sino corresponde a una constitución fundamental del hombre. En tanto que el poeta se propone abolir los límites del conocimiento humano en cuanto a lo absoluto, se ve ante un fracaso inevitable. En este respecto la situación de Virgilio representa finalmente una constitución humana general. En el agonizante poeta se concentra el saber de una diferencia ontológicamente dada, o sea la diferencia entre el logos inmanente del hombre y la verdad metafísica.

La "Dichtung" de Broch trata de superar aquella diferencia mediante la formación de un habla poética apropiada a su fin. Una de las reflexiones himnicas de la obra designa concretamente tal actitud artística: "Meta de toda poesía es el abrirse de la lengua, cuando más allá de toda comunicación y de toda descripción se suspende a sí misma; los momentos singulares sumergiéndose la lengua en la simultaneidad". Es cierto que Hermann Broch logra verificar este deseo someramente, suspendiendo las funciones normales de la lengua para que como una nueva expresión poética, sea el portador de la simultaneidad

metafísica. Esta "Dichtung" se está constantemente dirigiendo hacia su fin, incluyendo la conciencia de su infructuosidad. En el habla poética de Broch se expresa una actitud humana pocas veces demostrada con tal intensidad. Es la demostración artística de una expectativa metafísica sin igual. Conste que la obra de Broch es tanto el símbolo de su infructuosidad como el símbolo de su meta simbólica misma, es decir del símbolo absoluto. Experimentando trágicamente la limitación humana, se señala indirectamente como lo más avanzado, la magnitud de la palabra absoluta la que la "Dichtung" no es capaz de enunciar, puesto que está "más allá de la lengua".

EN TORNO A LA ACTITUD ROMÁNTICA DE LA GENERACIÓN DE 1898 *

E. INMAN FOX
Vanderbilt University
Nashville, Tennessee,
EE. UU.

Los últimos años del siglo XIX, los años de la Restauración dejaron perplejos a los intelectuales españoles. Las inconsistencias y las barbaridades del ambiente socio-político les causaron un pesimismo profundo. Abiertas las puertas de España al pensamiento europeo, los intelectuales empezaron a dudar de los valores tradicionales españoles, y a la par se desarrollaba en España una actitud esencialmente romántica. Verdad es que el Romanticismo fue una actitud filosófica más bien que una concepción unificada del universo, pero no se puede negar que esta actitud procedía de una concepción del universo. Al principio del siglo XIX, en el resto de Europa, Kant, Voltaire y la Revolución Francesa, habían logrado derrumbar todo vestigio de autoridad racional establecida durante los siglos XVII y XVIII. Los románticos perdieron su fe en la capacidad del hombre para encontrar un sistema demostrable y trascendental que pudiera explicar nuestra existencia. Y por eso la expresión romántica siempre ha sido una recreación práctica de lo que destruyó teóricamente Kant con la crítica de la razón pura. Sin embargo, en España ni levemente había soplado el viento neo-kantiano.¹

Instituciones tales como la monarquía y la Iglesia se estimaron sagradas y el llamado Romanticismo no pasó de un modo literario.

El propósito de este ensayo es sostener la teoría de que la actitud vital de

* El autor quiere expresar su gratitud a la American Philosophical Society por haberle concedido una Beca que le ha permitido realizar este trabajo entre otros.

¹ Para un estudio sobre estos aspectos del Romanticismo español, véase E. L. KING, *What is Spanish Romanticism* (Boston, 1962), t. II, No. 1, págs. 1-11.