

FICCION Y REFLEXION
EN *LA MUERTE DE VIRGILIO*,
DE HERMANN BROCH

José Emilio Osses

El requerimiento que hace Hermann Broch del absoluto puede entenderse de distintas formas. Aunque es un verdadero imperativo, no siempre aparece en su novela como postulado que se exprese positivamente; mejor dicho, suele manifestarse una ausencia de principio absoluto y, por lo tanto, una necesidad de él. Quizá sea *La muerte de Virgilio*¹ la obra en la cual Broch se aproxime más a hacer explícito ese vacío, mediante manifestaciones estrechamente conectadas con el problema de la muerte —punto cúspide en relación con los temas que enfrenta—, del eros platónico —raíz para una interpretación filosófica de Broch—, y el impulso hacia el conocimiento: principios, todos ellos, que sustentan la conciencia de centro, de totalidad organizada, o de sistema.

Un estudioso de Broch, Felix Stössinger, destaca el hecho de que pocas literaturas alemanas hayan tenido un toque tan cósmico, como la que surgió en Austria, desde las creaciones de Hugo von Hofmann-

¹Hermann Broch, *Der Tod des Vergil*. Zurich, Rhein-Verlag, 1958 (vol. 3 de la edición conjunta de obras de H.B.: *Gesammelte Werke*, 10 vols., Zurich, Rhein Verlag, 1952-1961).

El presente artículo tiene como base un capítulo de la tesis doctoral del autor: *El tema de la caducidad de los valores humanos en la novela de H.B. y su posible superación desde el ensayo* (Universidad de Chile, 1974), en la que se utilizó la edición original. Se conservan aquí las mismas traducciones de texto.

El lector de habla española dispone ahora de la admirable versión de J.M. Ripalda, sobre traducción de A. Gregori (Madrid, Alianza Editorial, 1979).

En las siguientes notas *Der Tod des Vergil* se abreviará: *TdV* y otros volúmenes de *Gesammelte Werke*: *GW*.

sthal, Robert Musil y Hermann Broch². Debiera tenerse en cuenta, también, que los dos primeros autores revisten gran importancia para el último. Hofmannsthal fue una especie de ejemplo o modelo admirado por el, y *El hombre sin atributos* de Musil refleja el tratamiento de temas análogos, basados en realidades similares a las vividas por Broch. Tampoco cabe dejar de lado a Kafka en quien lo absoluto tenía auténtica vigencia, sólo que en forma diferente u opuesta a la que exhiben los ya citados. Walter Jens hace una confrontación que orienta sobre este punto de posible contacto entre Broch y Kafka: "Broch era demasiado un teórico, técnico y sociólogo, como para crear poéticamente los sueños míticos de Kafka. Para Kafka, la vida diaria misma estaba llena de misticismo; Broch utilizaba los requisitos amor y muerte. La paradoja de Kafka residía en la realidad; Broch necesitaba milagros y sueños, ocultar la vista y sonambulismo. Kafka conocía sólo un mundo y una perspectiva: Broch insinuaba posibilidades. Para Kafka era escribir una forma de oración; Broch buscaba conocimiento"³. Esa diferencia entre ambos podría sintetizarse en los términos de la búsqueda de absoluto, cercana a lo intelectual en Broch, y la existencia total, conseguida desde un misticismo, en el caso de Kafka. Una cita textual, tomada de la novela *Die unbekannte Grösse* (La grandeza desconocida), ilustraría la confrontación anterior: "Sin duda, lo que sucede en la mente es conmensurable, es claro y digno de lograrse, y lo que sucede bajo la mente es oscuro y nocturno en su inconmensurabilidad. Captación de lo inconmensurable a través de lo conmensurable, sólo de eso se trata..."⁴.

Broch llegó a hablar acerca del absoluto terrenal, como lo hizo en *Politik*, por ejemplo. Era algo que insistía sobre una lógica, la que habría de basarse, eso sí, en una meta-lógica⁵. Este término ha llevado a algunas interpretaciones equivocadas sobre la posición que al respecto asume, ya que no puede determinarse que tratara de crear una utopía, un reino divino (o algo siquiera cercano a ello) en la Tierra: El procuró siempre hacer de esta vida algo que encontraba su sentido con respecto al Más allá, aunque no de convertir este mundo en el Más allá que hubiera creado un absoluto terrenal, vigente en virtud de sí mismo. Por otra parte, que los postulados de Platón, el neoplatonismo y el sistema religioso medieval conformaran sus ideas, no significa sino considerar

²Felix Stössinger, "H.B.", en: *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*. Ed. por H. Friedmann y O. Mann. T. II. 4a. ed., Heidelberg: Wolfgang Rothe Verlag, 1961 (pp. 209-225), p. 215.

³Walter Jens, *Statt einer Literaturgeschichte*, 3a. ed., Pfullingen, Verlag Günther Neske, 1958, p. 121. Cf. al respecto: *GW* 8, p. 373ss. y p. 321. Broch concibe a Kafka como el Dichter por excelencia y lo sitúa en un plano distinto y de privilegio.

⁴*GW* 10, p. 154.

⁵Cf. *GW* 7, pp. 203-255. Con respecto a este punto, especialmente pp. 204s y 215ss.

al hombre siempre en relación con Dios. Por esta razón, lo religioso en su obra confirma al hombre en su calidad de humano, lo hace más auténticamente modesto de lo que lo aprecian el romanticismo y las revoluciones, movimientos que —considerados según el propio Broch— no hacen sino regalar al hombre poderes superiores. Opuesto a ello se evidencia el absoluto terrenal o absoluto humano de Broch: que es humano por su pobreza, que no es nada sin lo divino.

Si en Broch se percibe tal ansia por lo absoluto, el fenómeno se refleja desde otro aspecto en su obra y la conducta de su vida. En realidad, es algo que refuerza lo comentado, ya que dice relación con lo auténticamente esencial. Apreciando al arte primitivo, que trascendería el naturalismo, surge un esfuerzo por alcanzar lo óntico: “Joice y el mito, Gauguin y el arte primitivo; en ambas partes”, cree Broch, “se trata del realismo del arte primario, de su ‘prenaturalismo’, con el cual trata de copiar fielmente el mundo y el acontecer humano, en lo que penetra más allá del naturalismo, hasta lo esencial”⁶. Es una observación que hace *Hofmannsthal und seine Zeit*, abordando el problema desde su interés por lo ligado a “esencia”, algo que marca un requisito para “absoluto”. Por lo mismo, la obra de Broch no tiene a la psicología de sus personajes como preponderante. Su novela, cuasiparabólica, no está comprometida en la representación de personas, por muchas que sean las características de la persona humana de la época, acumuladas en sus personajes. Pues, de acuerdo a Richard Brinkmann, “a Broch le importa más que la psicología, más que el conocimiento del inconsciente, que el inconsciente colectivo, incluso [...]. Los fenómenos de la psicología, mejor dicho: de la psique, son para él sólo índice acerca de algo más esencial, profundamente real, óntico”⁷.

Sin embargo, implica algo fundamental para Broch constatar que sus requerimientos de absoluto sólo pueden obtener parcialidades. Una frase como la de Nietzsche, “Dios ha muerto”, condensa la catástrofe de los valores expuesta en la trilogía novelesca *Los sonámbulos*, porque Dios se ha convertido en “algo, de lo cual ya no cabe formarse una imagen, que se ha levantado y hundido en la infinita neutralidad de lo absoluto, que ha desaparecido tras un ser patético, que ya no descansa, sino que es inalcanzable”; todo esto, debido a que el pensamiento humano “se ha aventurado a dar el paso hasta lo abstracto” y Dios ha dejado de ser “el Dios personal”⁸. La base férrea que un día constituyó para cada hombre el concepto de Dios ha desaparecido. Pero si hay mucho de religión en torno a esto, el conflicto no trata del

⁶GW 6, p. 62.

⁷Richard Brinkmann, “Romanform und Werttheorie bei H.B. Strukturprobleme moderner Dichtung”. DVjs. 1957/2 (pp. 169-197), p. 180.

⁸GW 2, p. 476.

don sobrenatural de la fe. Porque no existe el núcleo, alrededor del cual se constituían los valores y, sin él, la vida no tiene causa, ni principios, ni fin. La razón de los valores no puede ser percibida por el ser humano, debido a esa “aventura hasta lo abstracto”. Se carece de una vía de acceso, sea racional o perceptiva; el lenguaje se ha hecho vacío y, “nosotros temerarios” (Nietzsche), nos creamos nuestros principios, para reemplazar lo que es insustituible⁹.

El estudio de Broch titulado *Hofmannsthal und seine Zeit*¹⁰ viene a ser un reflejo de lo que Broch fue, pretendió, o creyó ser. La forma en que se estructura el escrito lo dice desde sí misma. El capítulo I se refiere al arte y su “no - estilo” a fines del siglo pasado. —por lo tanto, algo que se encuentra en *Pasenov o el romanticismo*, que tiene justamente esos años como marco. Para ellos valen con exactitud las expresiones con respecto a la época en que nace Hofmannsthal. Habla Broch en este lugar de la racionalidad y la decoración, el vacuum de valores del arte alemán de entonces. El segundo capítulo hace una historia de la asimilación de Hofmannsthal al ambiente, destaca su genio, y se refiere al Dichter, a aquél próximo a una “vida es sueño”, no lejano al fenómeno de los sonámbulos de Broch. Finalmente, el capítulo III, titulado: Die Prosaschriften (Los escritos en prosa), va mucho más lejos que a una referencia a este sector de la obra de Hofmannsthal, ya que alude a la famosa *Carta a Lord Chandos*, la cual sustituye la lírica —en un comienzo, preponderante en el autor— y trata, además, la obra narrativa, para llegar a la creación ensayística, que en su espíritu superará a la épica.

Broch admiró a un poeta como Hofmannsthal, pero esto no es decisivo para establecer comparaciones entre ambos. No resulta difícil —antes necesario— pensar en la analogía que existe con el Broch lírico que desea abarcar todo y creador de novelas, las cuales recurrirán al ensayo como medio de obtener posiblemente lo que como arte narrativo estricto no tienen ocasión de lograr: conocimiento pleno y de esencias, íntimo, místico y universal. Porque en *La muerte de Virgilio*, escribe Broch a Gustav Regler, “viví algo que ya no tenía nada que ver con ‘creación literaria’, y también aprendí entonces que todo crear literario que no va más allá del crear literario, hoy ya no puede tener ningún valor, no merece tenerlo”. La imperiosa necesidad de hacer posible una vida humana digna lo llevaba a esas aspiraciones.

Broch aceptaba ya plenamente la importancia de la obra de arte y la necesidad de superarla. Sin embargo: *su aspiración no se traducirá en una*

⁹Cf. Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*. En: *Werke* II (ed. Schlechta), p. 205ss.

¹⁰En: H.B., *Dichten und Erkennen*, GW 6.

¹¹GW 8, p. 300.

superación de la obra de arte, sino sólo en una superación de la ficción novelesca, y con medios —los del ensayo y la lírica— que no son extraliterarios, no ajenos a lo artístico. Esto representa una de las características primordiales de *La muerte de Virgilio* y es lo que explica una definición de Hannah Arendt para esta novela, señalando como “lírica especulativa o especulación lírica” el monólogo escrito en tercera persona, factor del cual habrá de depender la tensión épica¹².

La muerte de Virgilio es, entonces, una obra que plantea la búsqueda de la muerte; lo cual, aunque negación de la vida, es, al mismo tiempo, su afirmación rotunda. Tal como otras creaciones de Broch reflejan directamente el intento obstinado de vida y la afirman a través de tal acción, *La muerte de Virgilio* emprende el intento de morir plenamente, acto que sólo puede realizar la conciencia del hombre al condensar sus vivencias más relevantes mediante el lenguaje, aferrándose, por lo mismo, a ese medio que es manifestación esencial de vida.

La época histórica representada en la novela traslada el tema hasta el Imperio de Augusto (63 a.C. - 14 d.C.), algo que ha solido interpretarse como fortuito, tanto en lo que respecta al tema histórico mismo, como en relación con la causa que llevará a Hermann Broch hasta Publio Virgilio Marón (70-19). No hubo una razón inmediata, según Broch en una carta a Hermann Weigand¹³, sino sólo la motivación derivada del tema “Fin de la cultura y literatura”, que se impusiera para escribir un cuento destinado a la radioemisora de Viena. Frente a tal compromiso, su pensamiento establece paralelos entre el siglo anterior a Cristo y el siglo XX, medita acerca del fenómeno de la emigración, al que conecta con Virgilio y su vuelta del viaje a Grecia. Al recordar que Virgilio quiso hacer quemar la *Eneida*, su obra cumbre, concluye que tras aquel poeta tenía que haber un contenido de toda la época, en lo histórico y metafísico. La razón, entonces, no es otra que la casualidad, que facilita la asociación libre, aunque ligada a la fortuna del milagro¹⁴.

Existe además otro motivo, que menciona el escritor, en conexión con *La muerte de Virgilio*. Se trata de la proximidad de la muerte, la cercanía al conocimiento de la misma, proveniente de la amenaza que imponía el nazismo en los años en los cuales Broch enfrenta por primera vez el tema de Virgilio, desde *Die Heimkehr des Virgil* (El regreso de Virgilio), narración escrita en 1937. En la misma carta a Weigand, que viene a ser un ensayo sobre la concepción del motivo inspirador de *Der Tod des Vergil*, Broch toca los problemas religiosos, su

¹²Cf. Hannah Arendt, “H.B. und der moderne Roman”. En: Manfred Durzak (ed.), *H.B. Perspektiven der Forschung*. Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1972 (pp. 25-33), p. 30.

¹³Cf. carta a Hermann Weigand, 12 de febrero de 1946. GW 8, pp. 242-247.

¹⁴Cf. GW 8, p. 243.

relación con el arte, menciona la “profecía”, aclara que en 1938 el hecho de “escribir” pasa a segundo plano en su vida, la que parece estar próxima al límite final, todo lo cual se asocia fácilmente con la agonía del poeta latino.

Desde otro ángulo, es muy decidor el que Virgilio —padre de Occidente, como lo designan, entre otros, Theodor Haecker y Ernst Robert Curtius—, poeta clásico y universal por excelencia, que incluye la política en su *Eneida*, que ante Augusto tiene deberes específicos de ciudadano, que en su cuarta Egloga canta al Niño redentor (y que en la Edad Media llega a considerársele profeta cristiano), que habría estudiado ramos científicos, y que presenta varios otros síntomas que lo aproximan a circunstancias idénticas a las vividas por Broch o sus personajes, sea el motivo que casualmente lo oriente. Si es el azar lo que aproxima el espíritu de estos dos Dichter, no es otra cosa que la estricta conciencia racional lo que lleva a Broch a aprobar tal cercanía.

La novela comprende las últimas dieciocho horas de la vida de Virgilio. Junto con Augusto, que regresa del Oriente con su flota, llega el poeta hasta el puerto de Brindis. El está enfermo (de acuerdo a datos históricos, habría padecido de una insolación) y se agrava rápidamente. La obra de Broch presenta sueños y fantasías del héroe, junto a sus estados de lucidez, a través de monólogo interior y estilo indirecto libre, principalmente. Sobre su conciencia gravita el sentimiento de culpa, asociado con la muerte, el amor y la vida. Virgilio cree que la *Eneida* es un fracaso y que procede aniquilarla, idea contra la cual batallan sus amigos Plocio y Lucio y el propio Augusto. La conversación con éste es núcleo central de *La muerte de Virgilio*, pues trata sobre el papel que le cabe a la literatura y al arte en la sociedad y la historia. Aunque el emperador salva la *Eneida*, la conciencia de Virgilio continúa aferrada a su convencimiento de culpa; pero su espíritu se acerca en forma paulatina a la luz de absoluto que le promete la vivencia a la cual termina inmediatamente próximo: la muerte.

EL EROS PLATÓNICO

Desde el centro de una idealidad cosmogónica, orientado hacia el objetivo absoluto, enfrenta Virgilio-personaje la circunstancia de la vida, provisto del arte y en busca de la muerte. Para la comprensión del héroe de esta novela, se hace necesario el esbozo de los principios de su carácter: “Lo más real en el mundo”, se lee en otra obra de Hermann Broch, *Der Versucher*, “es el corazón [...], y lo real es el hombre, y en el hombre es el corazón lo más real”¹⁵. Esta frase es índice —uno entre los

¹⁵GW 4, p. 285.

muchos del platonismo de Hermann Broch— de su fe en el eros de Platón, como punto de partida para el establecimiento de los valores humanos, del centro, del equilibrio. En *La muerte de Virgilio*, el filósofo griego va nombrado expresamente, junto a su principio del eros, impulso y fundamento de todo, en un pasaje que es clave para la novela y, en gran parte, para la comprensión de su autor:

“Muy por sobre la ley de la belleza, muy por sobre la ley del artista [...] está situado —divina sabiduría de Platón— el eros en el transcurso del ser, está situada la ley del corazón, y ¡ay! de un mundo que haya olvidado esta última realidad”¹⁶.

La conciencia de centro, equivalente a “corazón”, en sentido literal o figurado, es lo principal en Virgilio, dado y poseído por Eros, el demonio postulado en el *Banquete* como fuerza impulsora del hombre hacia lo verdadero, lo bueno y lo bello, como potencia de realización de sí mismo y de inmortalidad, dirigida hacia lo valioso e incondicional. Eros, representación del amor a la sabiduría y del poder masculino de engendrar corporal o espiritualmente, es lo que en los héroes de las novelas anteriores deseaba manifestarse más abierto, es aquello que, por no gobernar al ser humano, había traído la catástrofe y la miseria de lo inhumano. Se había perdido el centro: eso es lo que traducía un “Zerfall der Werte”, una desintegración de los valores en *Los sonámbulos*. Porque, como advertía el texto recién citado: ¡ay! de quien olvide la ley del corazón, “¡ay! de un mundo que haya olvidado esta... realidad”. De este olvido provenía el caos de aquella sociedad que habitaban otros héroes como Pasenow, Hieck o Andreas. “Las catástrofes políticas y sociales”, sostiene Felix Stössinger en un estudio sobre Broch, “se desencadenan cuando el hombre abandona el centro del mundo y el centro se derrumba dentro de él”¹⁷.

A modo de subconsciente o instinto perdura en Virgilio ese valor supremo que es deber de orden, el núcleo en torno al cual se organiza el conjunto del universo. Tales son los principios de su persona, la que deberá esforzarse —pues ella no se exime de su calidad humana— para buscar el bien y para orientarlo hacia lo general; en tanto que, si *Los sonámbulos* persiguieron de alguna manera el bien, lo hicieron desde una situación que es lo contrario a una disciplina de existencia. En relación con la búsqueda del valor “bondad”, Erich Kahler hace observaciones que calzan exactamente en lo anterior: “Buscar el bien [...] requiere que uno sea más que un hombre bueno; requiere un impulso hacia lo general y hacia el todo, combinado con la claridad y capacidad

¹⁶TdV, p. 275. Son las catástrofes expuestas en *Los sonámbulos*, *Los inocentes* y *Die unbekannte Grösse*, tres de las novelas de Broch.

¹⁷F. Stössinger, *Op. cit.*, p. 220.

mentales para *comprender* el todo. Significa un esfuerzo sostenido para penetrar a través de las complejidades de formas e impedimentos para cuidarse de ser completamente ahogado por las perplejidades abrumadoras de la colectividad y por las exigencias funcionales de nuestro trabajo especializado; en resumen, para mantenernos a nosotros mismos perseverantemente interesados en la condición humana, sentirnos responsables de ella, cuidarla”¹⁸.

Ni los sonámbulos, Hieck o Andreas están totalmente ajenos a esa responsabilidad; sólo que no saben cómo encauzarla para cumplir con ella. Virgilio también tiene obstáculos y problemas que la razón no puede salvar. Pero sus metas, al menos, son claras, como que provienen de un impulso definido, y el poeta se sabe en camino hacia el saber, la verdad... todas las metas se encuentran ahí... el conocimiento”¹⁹. Y no permanecen allí, pues de esa manera no dejarían de tener mucho de orgullo humano, sino que se afirman sobre la unión con lo sobrenatural: “Nunca habría surgido el orden de la totalidad”, son sus palabras, “si el alma individual no hubiese encontrado la unión inmediata con lo ultraterreno”...²⁰.

En los numerosos estudios que existen sobre Hermann Broch suele mencionarse a Joyce y el presunto paralelo que desde Broch habría de trazarse a su prosa. No procede ahora un análisis de la técnica de su estilo, sino referirse a su mensaje, para desde él observar diferencias de raíz y concluir la esencia de *La muerte de Virgilio*. Mientras James Joyce en sus *Ulises* declara libre la existencia de sus personajes y los abandona a fluctuaciones multiformes (de una corriente de la conciencia), en las que los valores no tienen preeminencia, Broch, por su parte, “se lanza en un sacrificio profético [...], salva como un Hércules el todo universal que se precipita, y lo sitúa nuevamente en el punto conservador de la vida, del infinito, de la creación, para que se reconstituya eternamente”²¹. Estas palabras, de Felix Stössinger, definen la *Eneida* del Virgilio de Broch, y el carácter tan especial de *La muerte de Virgilio*, que va tanto más lejos que al planteamiento de la catástrofe de los sonámbulos de Pasenow, Esch o Huguenau.

¹⁸Erich Kahler, *Lo verdadero, lo bueno y lo bello*. México, UNAM, 1965, p. 22. Kahler fue gran amigo de Broch, que lo secundó en importantes labores relacionadas con *TdV*. Su pensamiento acusa parentesco con el del novelista y sus principales obras así lo comprueban.

¹⁹*TdV*, p. 351.

²⁰*TdV*, p. 416.

²¹F. Stössinger, *Op. cit.*, p. 211.

LA SOCIEDAD, CIRCUNSTANCIA DE LA VIDA

Cuando desembarca en el puerto de Brindis, Virgilio tiene ocasión de vivir, desde su estado febril, el recibimiento que el pueblo ofrece al primer emperador romano. La masa ejerce su poder y desata libremente sus deseos e impulsos. El medita sobre la unidad del Imperio Romano y sospecha que el ansia de unidad para Roma que revelaba Augusto, podía ser, en primera circunstancia, sólo voluntad de poder individual, y, en segundo lugar, un intento de conciliar en la Tierra la eternidad. Aprecia lo positivo que esto implicaría, pero concluye, temeroso: “sólo lo verídicamente sostenido, aunque sólo sea un instante único del mar de los millones de años, se transforma en duración intemporal, se transforma en canto señalador de una vía, se transforma en liderazgo”²². Al Broch de otras obras se le conoce opuesto al liderazgo, pues es uno de los argumentos a que apela el sonámbulo para entregarse a la organización de la convivencia. Que los pensamientos del novelista se asocien aquí con Hitler es poco probable, por cuanto a sus ojos éste no fue sino pretexto para “inocentes”; en cambio Augusto es el hombre que debía hacer visible sobre la Tierra la misión encomendada, desde el campo de la literatura, a la *Eneida*. Comprueba lo anterior el texto, que se refiere a lo “verídicamente sostenido” en un instante. Sin embargo, ésta no deja de ser una observación sobre la posible debilidad humana del César, quien haría del instante temporal un aspirante a la totalidad intemporal.

Como en toda la obra de Broch, la masa que tiene oportunidad de observar, soñar y poetizar Virgilio, no es más que “la comunidad negativa del pueblo”, en la cual, por cuanto se carece del conocimiento mutuo, “ninguno ama al otro, ninguno entiende al otro, ninguno ayuda al otro, ninguno confía en el otro, ninguno atiende a la voz del otro”: ella no es más que la “comunidad negativa de la mudez, la comunidad negativa, privada del habla, del aislado”²³. En buenas cuentas, también aquella época de alteración tiene características de los fines del siglo XIX, comienzos del XX, posguerra o albores de la segunda guerra mundial. El planteamiento no está hecho en forma tan precisa (con respecto a eventos históricos) como en *Los sonámbulos* o en *Los inocentes*. Pero de ello, justamente, se deducen síntomas que son más propios de la esencia humana, por lo que no es difícil vivir en la prosa lírica de *Der Tod des Vergil* la masa despreciable que sacaba a relucir una desintegración de los valores contemporáneos: “El descenso del ser humano hacia el pueblo urbano y con ello la vuelta del

²²TdV, pp. 19ss.

²³TdV, p. 147.

hombre a lo antihumano”, menciona Broch, a la vez que se refiere a “la transformación del ser en la mera vida codiciosa de la superficie”²⁴.

Tales credos de masas no son más que egoísmo de ellas mismas. Nada sino eso ve Virgilio en las multitudes que se orientan “hacia la participación en el poder, la divinización, la grandeza de la libertad, la infinitud del uno, que se encontraba en aquel palacio”; pero que no van de hecho a la participación en el poder, no se dirigen sino hacia el poder que les confiere la libertad de expresarse cada uno en la masa de igualdad, que los hace creerse grandes, mejores, pues alguien que los satisface en su egoísmo, los lleva a creerse representados auténticamente. Desde esta perspectiva se aclara que es el pueblo quien ve en Augusto un líder y no que él exhiba una actitud demagógica.

Hermann Broch culpaba a la Reforma, señalándola como punto de partida para todos los vicios de individualismo que habrían de seguir el curso de la historia occidental tras la Edad Media. Ausente la posibilidad de considerar la circunstancia histórica del medioevo en el asunto de *La muerte de Virgilio*, debe pensarse en que hacia la época de Virgilio y Augusto transcurren los años próximos al nacimiento de Cristo. Por ello, ese pecado humano aludido también tendría como causa la carencia de un todo organizado en torno a un centro universal —propio del cristianismo consagrado en la Edad Media—, algo que la condición humana de Augusto sólo puede implantar en lo terreno.

Los instantes vividos por el poeta en Brindis, le hacen ver el opuesto radical al absoluto, pues presencia los valores de la parcialidad que se manifiestan desatados en el pueblo: “había llegado el momento esperado por la fiera de las masas insensiblemente, para disparar su llanto de regocijo, y entonces comenzó, sin pausa y sin fin, triunfante, conmovedor, desenfrenado, aterrante, grandioso, humillado, clamando a sí mismo en la persona del uno”²⁵. No son grandes las esperanzas que abriga Virgilio ante una masa que se autoaclama en la persona de quien pretende hacer su líder. Porque ésta y no otra “era entonces la masa, por la que vivía el César, para la que se había creado el Imperio [...], esta era la masa para la cual se había creado la gran paz de Augusto y que para tal obra de paz había de ser llevada a disciplina y orden estatal”²⁶.

La tarea que Augusto se había propuesto, enfrenta un tipo de anarquía difícil de ser superado y, a través de la *Eneida*, Virgilio obtiene su respectiva misión. Históricamente, Augusto le encomendó esa labor; y se sabe que el fruto no resultó literatura ciegamente comprometida a secundar al Emperador: Virgilio debía completar en el arte, lo que Augusto en su política. Pero ante tal caos, ¿podía pensarse con

²⁴TdV, p. 23.

²⁵TdV, p. 54.

²⁶TdV, p. 21.

fundamento sobre las misiones de esos dos grandes? Se lo pregunta el poeta: “¿para cuál existencia imposible de hallar, valía ya mantenerse despierto? ¿para qué futuro valía ya el inexpresable esfuerzo tras el recuerdo? ¿en qué futuro debía ya tener cabida el recuerdo? ¿había ya siquiera un futuro?”²⁷.

Pero no es sólo la actitud bestial de las masas lo que atribula a Virgilio; es, ante todo, la falta de orientación que pesa sobre un reino en la tierra, por magnífico y admirable que éste fuese.

ROMA, AUGUSTO Y LA ENEIDA

La conciencia de Virgilio, que se manifiesta a través del monólogo interior, principalmente, trozos de ensayo constituidos por una prosa de cálculo y el poema, fluye y vacila de continuo. Pero la ambigüedad producida por ese ir y venir la acusa en forma parcial, pues el convencimiento emanado de su naturaleza no le permite desentenderse de lo que es el todo, huida que tampoco cae en la tentación de anhelar. Su problema podría ser unirse en el ansia de identificar lo temporal y lo eterno (o intemporal, o supraterráneo), es la búsqueda lúcida y cabal de subsanar, en la pobreza humana, el hecho de carecer del absoluto, la totalidad, la organicidad, el sistema, la disciplina. Con lo que tampoco se pretende trasladar el absoluto a lo terreno (eso marcaba la mediocridad de personas como los del Pasenow, por ejemplo) sino *otorgarle dimensión a lo finito en cuanto lo infinito*. Por tanto, Virgilio quiere, desde lo más profundo, no olvidar que el arte tiene una misión, para lo que es previo una claridad absoluta en lo que se refiere a ‘yo’ y ‘todo’. Porque, perdido el todo y el valor central, la tarea creadora artística resulta más confusa y puede tratar de adaptar sus posibilidades ante cada evento o asunto parcial en sí mismos; aunque no debiera nunca dejar de tener presente lo total, pues es esto lo que lo salvará y habrá de otorgarle sentido.

Saber, verdad y conocimiento eran sus metas, según lo había dicho, “y de este modo sabía también, que el deber de todos los artistas residía en tal verdad, el deber de un encuentro de la verdad y expresión de la verdad reconocidos por sí mismos, deber adjudicado al artista para que el alma, al tanto del gran equilibrio entre el yo y el todo, se halle en el todo”²⁸. Ante tales postulados abrazados por su espíritu, Virgilio, ciudadano romano, poeta y —ante todo— ser humano, suponía haber creado realidad desde su obra máxima. Sin embargo, las vivencias que lo cercan a horas del fin de su vida, le proporcionan más claridad, a

²⁷TdV, p. 29.

²⁸TdV, p. 153.

pesar del deterioro físico que lo imposibilita. Así es como llega a pensar que la *Eneida* no era nada más que bella y por lo tanto "indigna... carente de verdad"²⁹. Aparecen entonces sentencias condenatorias, análogas a las que dicta Broch en sus teorías sobre el arte por el arte, como en los versos libres siguientes:

"Así se descubre al hombre la belleza como ley del conocimiento
la depravación de una belleza, que se ha dispuesto a sí misma como ley
por propia voluntad
encerrada en sí misma, irrenovable, inextensible, sin desarrollo"³⁰

Hasta surge el concepto "sonámbulo", asociado al problema anterior: "el juego sonámbulo", menciona Virgilio, "en el que se mueve el mundo en tanto se da a la belleza"³¹. E insiste en que "su creación literaria en realidad no podía ya denominarse arte, pues ella, carente de toda renovación y ampliación, no había sido otra cosa que impúdica generación de belleza", al extremo de llegar a pensar que "él no había llevado nada sino una pobre vida de literato"³².

Habría aquí lugar a extraer y destacar numerosas citas que provienen del estado psíquico, físico y de la ética artística de Virgilio, todo ello actual en Broch, en sus novelas y ensayos propiamente tales. La prosa lírica se balancea al ritmo de las antítesis finito-infinito, terreno-ultraterreno, y de alusiones a la belleza, con claro acento peyorativo sobre la misma. Sin embargo, por encima de las obsesiones de ese ser agonizante, no dejan de entreverse claridades, las que cifran su esperanza justamente en el obscuro de la muerte. Porque Virgilio llega a estar seguro de haber hecho poesía (y no Kitsch), provista de belleza (pero no en pro de la belleza, únicamente); sólo que se considera equivocado, ya que "la creación poética proviene de las tinieblas... pero la voz anunciadora de la realidad necesita una ceguera más profunda, que la del frío reino de las sombras... más profundo y más alto, sí, más obscuro y sin embargo más claro que la verdad". Las palabras del poeta permiten apreciar su vuelco en procura de la muerte que traiga completación a su vida, al orientarse de inmediato hacia el más allá, hacia lo que no sólo fortalezca el conocimiento poético, sino que lo supere. Su esperanza o, si no ella, su ansia irresistible, reside en la muerte, horizonte que marcará fin de lo humano, consumación de la vida y, desde ello, el conocimiento de la verdad. Pero aún no es tiempo de abordar el tema de este punto. Falta contemplar el valor que la *Eneida* tiene para el mundo.

Al conversar con Augusto, que acude a verlo, pues está enterado del

²⁹TdV, p. 286.

³⁰TdV, p. 135.

³¹TdV, p. 203.

³²Cf. TdV, pp. 156s.

estado de su salud y de su propósito de eliminar la *Eneida*, se destacan en el Emperador las características del hombre y del político. Ellas aparecen entremezcladas y hacen adivinar que en Augusto están presentes tanto el interés personal y el orgullo, como, por otra parte, su estricta conciencia. De donde provengan sus palabras no tiene tanta importancia; pues interesa, sobre todo, que ellas plantean al poeta un criterio provisto de sentido común y, por lo tanto, legítimamente humano. Le pide que no destruya su poema, pues la *Eneida* es de Roma; ante lo cual, Virgilio, dando a conocer una debilidad, insiste en que debe estarle permitido disponer de algo que ha escrito, que en primer lugar escribió para sí mismo y no para el lector. Con lo que reconoce su orgullo de individuo y condena esa "razón en sí misma" que supone presente en la *Eneida*; a lo cual, Augusto responde: "¿Me está permitido declarar libre a Egipto? ¿Me está permitido despojar de tropas a Germania?"³³. Por cierto, aun cuando lo hubiese movido su yo (el interés u orgullo personal del político a que se aludió arriba), las consecuencias de su acción habían pasado a ser propiedad de Roma. "...sólo lo que no se ha efectuado", sostiene más adelante, "nos pertenece a nosotros, únicamente; pero lo que verdaderamente se ha hecho, pertenece a todos, pertenece al mundo"³⁴. Esta sentencia, aunque parte de labios de Augusto, resume la posición que Virgilio habrá de asumir, si bien ella saldrá de su mirada de ser humano puesta en Dios. Limitado al mundo, a la circunstancia que es la Tierra, Virgilio considera "incompletas" sus obras; piensa en que la *Eneida* nada puede significar ante una Historia de Roma, como la de Salustio, ni frente a Livio. Tampoco sus *Geórgicas*, ni sus *Eglogas* podían competir. A su vista, les faltaba algo, por no actuar sobre el todo que integraban. "Para el conocimiento de la vida no se precisa de la creación poética, oh César... para el ámbito romano, para la época romana, como tú la llamabas, Salustio y Livio me son más representativos que mis cantos [...], una obra como la del dignísimo Varro es, para el conocimiento de la agricultura, infinitamente más importante que mis *Geórgicas*... ¡qué significamos nosotros, poetas, junto a ello! [...] con simples glorificaciones no se ha hecho nada, cuanto menos en pro del conocimiento"³⁵.

Queda en claro, tras estas conclusiones, que ya es mucho más que 'lo bello por lo bello' o 'el arte por el arte', lo que es despreciado por Virgilio; ni siquiera es supeditación del arte a 'lo otro', sino que se trata de postular la negación del arte, apoyándose sobre el segundo discurso del *Fedro*, de Platón, y ella implica un desistir absoluto de la belleza, en busca del amor. Sólo el amor es real y verdadero (ambos conceptos se

³³TdV, p. 342.

³⁴TdV, p. 346.

³⁵TdV, p. 352.

encuentran el uno en el otro) y Virgilio sacrifica la belleza en pro de la verdad a que impulsa eros³⁶. En varias ocasiones insiste sobre este punto, el que viene a ser una idea que contiene parte esencial de Hermann Broch:

“no, nunca importaba la belleza en sí misma, sino algo totalmente distinto, algo más grande, que en verdad merecía, procuraba alabanza”³⁷.

“Oh, Plocio, el hecho útil, su realidad... sin ella no existe la creación poética”³⁸.

En efecto, ‘vita activa’ era principio impostergable para Broch. Dos volúmenes de la edición de sus obras, que contienen la mayor parte de sus ensayos, se titulan: *Dichten und Erkennen* y *Erkennen und Handeln*. El acierto de Hannah Arendt —citada más arriba—, encargada de editar ambos volúmenes, lo insinúan desde ya los títulos, que vienen a resumir toda la acción de Broch durante su vida: él siempre se movió desde el acto de la composición poética (*Dichten*) al conocimiento (*Erkenntnis*); y, desde ese conocer (*Erkennen*), a un actuar (*Handeln*). O, por lo menos, no concebía la postergación de ninguno de estos elementos. El conjunto compone la esencia de una obra, la cual es belleza, es conocimiento, es acto; es acción sobre el medio, con respecto a él. Las tres etapas no son sucesivas, sino que aparecen diferenciadas, debido a que provienen del análisis de la obra en sí. Tampoco podría afirmarse que marquen épocas en la vida Broch; aunque es necesario admitir que su inclinación en los últimos años de su vida fueron trabajos sobre psicología de masas.

“...la grandeza de Roma y la grandeza de tu composición poética ya no pueden ser separadas la una de la otra”³⁹ es una afirmación de Lucio que podría valer como definición de Virgilio. De él, quien había consagrado su vida —la poesía— a Roma, que había intentado actuar en calidad de parte integrante, como “ciudadano romano”. Por otro lado, la figura de un muchacho, imaginaria o tal vez real, ante la conciencia de agonía de Virgilio, le habla: “Tu camino es creación literaria...”⁴⁰; y es una frase que le explica que su obra no podrá obtener justificación en este reino, y que contribuye con un dejo de conformidad en su estado impaciente. Más adelante, ve que es imposible conseguir la consumación: “¡oh dioses!”, exclama, “también la *Eneida* deberá quedar inconclusa, improseguible, inconclusa como toda esta vida”⁴¹.

³⁶W. Jens, *Op. cit.*, p. 114.

³⁷*TdV*, p. 267.

³⁸*TdV*, p. 268.

³⁹*TdV*, p. 265.

⁴⁰*TdV*, p. 65.

⁴¹*TdV*, p. 102.

Porque “arte es ‘impaciencia del conocimiento’”, explica Walter Jens; “no colecciona ladrillos y no aporta nada, sino desea suponer el saber y en una mirada única envolver el cosmos. Pero en lugar del todo, proporciona sólo partes, fragmentos y sistemas parciales, los que, tras haber caído el conjunto, niegan la respuesta al ansioso de saber”⁴². La respuesta no podía obtenerla Virgilio en esta vida; debía reafirmarse en lo que verdaderamente había sido, que es lo que su corazón le había dictado; las cosas estaban ya hechas, ello implicaba compromiso y no existía derecho a destruirlas, había dicho Augusto.

Lo social y lo metafísico incidían en Virgilio. El absoluto en el arte lo atraía, aun cuando el arte no modificaba al ser humano; pues un “escritor no puede modificar el mundo y el hombre, mas el arte pertenece a los instrumentos de la depuración que no convierten al hombre en nada, que no convencen de nada, pero que se dirigen a él mismo”⁴³. Son una vez más palabras de Stössinger y envuelven una conclusión que al Virgilio de Broch no hubiese satisfecho totalmente; por lo menos, no al que sentía una necesidad de acción visible y que aún no se entregaba a la búsqueda de la luz que le significará la muerte próxima.

LA MUERTE

Sin embargo, cuando Virgilio contempla la posibilidad que ostenta la creación poética de acercarse a lo divino, su fe en el arte se acrecienta y esta fe lo aproxima al credo en el más allá. Para Broch, el arte tiene su justificación y papel en la existencia, en cuanto aproxima al hombre a la vivencia divina; acercamiento que logra el artista desde la proximidad a la muerte, “pues sólo en tal proximidad puede convertirse en arte verdadero”⁴⁴. Virgilio se sabe “a la espera de los versos”, de la sabiduría, del sueño de la poesía, la que no tiene lugar en la vida: “Huida, oh huida, oh noche, hora de la poesía. Pues poesía es espera expectante en el crepúsculo, poesía es vacío que supone obscuridades, es espera en el umbral, es comunidad y soledad al mismo tiempo, es mezcla y miedo ante la mezcla [...]: oh, poesía es espera, no es partida, pero constante despedida”⁴⁵.

De estas palabras se extrae que sea la proximidad de Poesía y Más allá lo que confiere a la primera un carácter verdadero. La poesía es ansia, es impulso, es búsqueda de lo que la vida no encontró, por eso es una partida y por lo tanto una despedida a la circunstancia existencial:

⁴²W. Jens, *Op. cit.*, p. 115.

⁴³F. Stössinger, *Op. cit.*, p. 217.

⁴⁴*TdV*, p. 154.

⁴⁵*TdV*, p. 70.

encierra, en resumen, la necesidad de la muerte, única realidad que representará legítimamente lo íntegro, el todo, la simultaneidad, lo eterno —la identificación con poesía⁴⁶.

Por ello, esto representa una dimensión de la muerte ligada a lo que la trasciende. Pero como la muerte debe también apreciarse desde la existencia en sí, y sólo en virtud de lo humano primordial, cabría pensar en una segunda forma de concebirla el mismo Broch, en su novela *La muerte de Virgilio*, lo que equivaldría a dejar al descubierto un valor humano de esencia. En este sentido, la muerte es, ante todo, un atributo de la vida; no algo que se oponga a ésta. Y es en el hecho de ser mortal donde se ve el destino preponderante de la vida humana. Si el hombre es “el animal que aún no se confirma como tal” (Nietzsche), que no está definitivamente constituido, es porque no conoce esa parte que es la muerte.

La lírica de *La muerte de Virgilio* presenta varios ejemplos de esta segunda aproximación al problema: “Animoso es el hombre, sólo él; mas, dado tranquilamente al sueño, al amor, a la muerte; también en esta triple cualidad de su reposo, se distingue de todos los otros seres”⁴⁷. De esta cita se desprende que “muerte” puede ir conectada, naturalmente, con “sueño” y “amor”, lo que corroboran las próximas frases: “nada más que en procura de la muerte, procuramos por la vida”; y: “nada más que el agonizante conoce la comunidad, conoce el amor”⁴⁸.

Esto último es lo que está sucediendo a través de las dieciocho últimas horas en la vida del Virgilio de Broch. El ha tenido un enfrentamiento con la comunidad, la ha criticado objetivamente y su propia conciencia lo ha condenado como deudor para con Roma, a través de todo lo cual se ha manifestado el amor. Si “él había vivido sólo en el límite de su vida”⁴⁹ (era una de las primeras definiciones de Virgilio en la obra y buena caracterización de Hermann Broch mismo), ahora “escuchaba atentamente el fallecer”:

“La conciencia de este hecho lo había alcanzado sin terrores, máximo con aquella: extraordinaria claridad que se da por lo corriente con la fiebre en ascenso. Y ahora, yaciendo en la obscuridad, escuchando en la obscuridad, entendía su vida y él entendía cómo había sido un progresivo escuchar el desarrollo del fallecer, revelada la conciencia, revelado el germen del morir, que desde un principio está situado en cada vida y la constituye”⁵⁰.

⁴⁶Cf. *TdV*, p. 91.

⁴⁷*TdV*, p. 85.

⁴⁸*TdV*, p. 75.

⁴⁹*TdV*, p. 11.

⁵⁰*TdV*, p. 87.

Sueño, fiebre y alucinaciones mortales se transforman en luz de vida para Virgilio. Sólo quien atiende a la muerte puede vivir en pleno sentido de la palabra. *Sólo a través de la muerte*, es la idea de Heidegger, *se hace del ser-ahí una totalidad de hecho*. Ni términos ni conceptos aluden a “destino fatal” o “condena” a la muerte; no es eso lo que pesa sobre el hombre. En verdad, no debería regir más que esa simple conciencia natural de que muerte es una parte de la vida y que hasta se identifica con ella.

De esta conciencia plena de lo humano, que es el fenómeno muerte, llegará a entenderse que el problema no se separa de Dios y que es un acceso del hombre a lo divino; por lo tanto, se ha adquirido ahora una posibilidad más, que involucra tanto lo divino como lo humano, aunque la noción “divino” proviene, en este caso, de una acercamiento humano (y místico) a Dios: “así fue ordenado por el Dios dador de luz: entiende en la vida la muerte, para que ella ilumine tu vida; sólo quien avanza hacia los comienzos [...], para éste se transforma en comienzo el final”⁵¹.

La novela se aproxima, en su tono lírico y acentuando el carácter épico de la tensión, a la muerte del héroe, y en la proximidad de ese hecho se hacen más y más intensos sus sentimientos y sensaciones. Virgilio ya está consciente que lo cronológicamente próximo no es sólo belleza, ni un límite, ni tampoco el símbolo de un límite; porque “era la esencia misma del ser”⁵² lo que él percibía, era el conocimiento verdadero que lo aproximaba a “la base esencial del ser de la unidad”⁵³, a la totalidad, a lo completo y lo íntegro:

“Fuente germinadora del centro, iluminando invisible en inconmensurable angustia de saber: la nada llenó el vacío y se había convertido en el todo”⁵⁴.

Esta conciliación final implica en definitiva aquello que sólo la muerte otorga: el saber, el centro, la nada de la existencia, capaz de llenar su carencia angustiosa y consagrarse en un todo. La frase referida va en términos racionales, aunque conceptualmente opuestos; pero las últimas palabras de *Der Tod des Vergil* contienen sensaciones ya no definibles, inexpresables para Virgilio, pues llegan a tratar sobre la palabra misma, situada “más allá del lenguaje”⁵⁵.

⁵¹TdV, p. 294.

⁵²TdV, p. 512.

⁵³TdV, p. 513.

⁵⁴TdV, p. 532.

⁵⁵TdV, p. 533.

CONCLUSIÓN ABIERTA: EL ENSAYO INTERPRETATIVO
DE UNA NOVELA LÍRICA

El lector de *La muerte de Virgilio* ha comprobado que el tono, el ritmo, los motivos y las rimas fortuitas; la sintaxis que refleja heterogéneos rasgos de horror, de agonía, de lo excelso o el éxtasis, hacen de la obra un poema épico o “un extenso poema”, según resume peyorativamente —y quizá como Virgilio con respecto a la *Eneida*— Broch. Es difícil clasificarla: su tipo de narración no es el flujo de conciencia de Joyce, sino en contados pasajes; es monólogo interior y también estilo indirecto libre; o bien: no es narración, sino, en esencia, lírica. Adquiere, no obstante los aspectos que una vez más se han destacado, un marcado carácter de lo que corresponde definir como actitud ensayística; es decir, la proveniente de una conciencia que examina los asuntos con plena libertad, sin sujetarse a plan ni sistema, valiéndose de la *experiencia* por medio de la *hipótesis*, divagando en torno a ésta y dejando como única conclusión lo que es *posibilidad de*.

Para continuar conviene tener en cuenta la siguiente idea de Hans-Georg Gadamer. Desde su posición de hermeneuta, pero aludiendo al creador mismo frente a su obra —al autointérprete—, sostiene: “así es como vemos, justo en las novelas modernas —[...] en Kafka, Thomas Mann, en Musil y en Broch— ocupar cada vez mayor lugar al elemento de la reflexión interpretativa. De tal manera, lo común entre el Dichter y el intérprete va en aumento en nuestros días”, refiriéndose más adelante, a la tendencia que asedia al hombre contemporáneo, en lo que se relaciona con “los intentos incansables de hallar la palabra explicativa, ante la certeza negativa de “Somos un signo, inexplicable”⁵⁶. Lo indescifrable y la necesidad del hombre de descifrar, lleva obligadamente a la reflexión, a que el “recurso reflexivo” se torne imprescindible y esencial —y no sólo medio técnico— para la narración.

En *La muerte de Virgilio* se trata del problema de interpretar el lenguaje a que obliga la inspiración última y suprema del poeta. Su lenguaje define un punto de vista frente a la *Eneida* (otro matiz de autointerpretación) e introduce, a través de la crítica a su propia obra, directa o proveniente de diálogos, la tensión narrativa que resulta del drama de explicar, de buscar el sentido a una existencia en los últimos instantes que ella revela. La tensión de la novela, dice Hannah Arendt, “no está aquí [en *La muerte de Virgilio*] entrecruzada e interrumpida como en *Los sonámbulos*, sino que se realiza como tensión del pensamiento especulativo mismo”⁵⁷. Porque una cosa es que con respecto a

⁵⁶Hans-Georg Gadamer, “Dichten und Deuten”. En: *Jahrbuch*, Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung, Darmstadt, 1960, p. 21.

⁵⁷Hannah Arendt, *Op. cit.*, p. 32.

la ficción se esté reflexionando, que la ficción (de *Los sonámbulos* y, sobre todo, del *Huguenau*) se esté calculando a sí misma; otra, que la ficción —cuenta o no con la característica anterior— se una al ensayo, se refuerce o se confunda con él para tratar la realidad, representándola por medio de la cercanía a la verdad que el examen ensayístico parece posibilitar.

Broch otorga a la creación literaria un franco poder de conocimiento, el cual, de acuerdo a diversos criterios, sólo sería inherente a la filosofía. Aunque él reniegue del error románticista o esteticista de buscar la culminación en lo real, no deja de sentirse impelido a ello, debilidad idéntica a la reflejada en los personajes de su obra. Por eso se aproxima al denominado cuarto género, el ensayo, que viene a ser la forma de creación literaria más próxima al medio del conocimiento puesto en ejercicio y a la actuación que correspondería a un escritor en la vida activa. Dieter Bachmann, en su estudio *Essay und Essayismus*, enfatiza que “esto es una agudización del inquirir literario, que tampoco deja de lado la forma. Ella guía a Broch hasta la cercanía del ensayismo, como sujeción de problemas de teoría del conocimiento a la forma artística”⁵⁸. Por lo tanto, la narrativa no ha sido superada por algún elemento extrínseco; o si se insistiera en considerar el ensayo extraño a la narrativa, no por contenerlo deja ésta de ser lo que es. No pierde su calidad auténticamente creativa, ya que este nuevo elemento, el ensayo, traduce una agudización de lo que es búsqueda por parte del texto y hace un aporte valioso a lo literario.

Trasladado todo esto al campo de la realidad histórica que representa la realidad de la ficción, la tentativa de solución de Hermann Broch se mantiene en calidad de intento, puesto que el ensayo no lo salva del plano del arte, sino que enriquece a éste, sin convertirlo, por ello, en algo diverso. Por la función que le es distintiva, lo ensayístico acerca a la vivencia propiamente tal. En ello residiría la posibilidad de superar Virgilio la divergencia entre sus planteamientos y la catástrofe de valores de su época; o, mejor dicho: en esto se basa *la búsqueda de una supuesta superación*, en que todo ha de permanecer en busca de o en el estudio del camino, en una *filosofía* del conocimiento y no en una *teoría* del mismo; pues característica del ensayo no es la de entrañar posibilidad como resultado, sino constituir lo posible en una esencia.

Lo último se hace patente al plantear Broch continuamente problemas y formular preguntas en sus novelas, las que no abandonan esa función principal de discutir, mas sin pasar a resoluciones. O, si es que se insinúan soluciones, habrán de topar con otras: “La respuesta o los preámbulos a una respuesta ya no se colocan en boca de tal o cual

⁵⁸Dieter Bachmann, *Essay und Essayismus*. Stuttgart, Kohlhammer, 1969, p. 134.

figura de la novela; ninguna apunta tampoco a una objetividad apoyada sobre un análisis preferentemente calculado; el pensamiento es ahora compromiso apasionado, el conocimiento que se transmite es verdad vivida o hasta sufrida, es filosofía llevada por la sensibilidad”⁵⁹. Se trata —para resumir estas palabras de Adolf Frisé— de la actitud y la acción mismas de probar las posibilidades que ofrezcan los diversos argumentos deducibles desde la proximidad vivencial. Es preciso tener en cuenta esto último, para aclarar que “filosofía sensible” o “proximidad vivencial” —algo que a través de estas páginas se venía deduciendo— son los elementos básicos que se ofrecen al lenguaje de un poeta. Son la clave que Virgilio mismo procura interpretar en la novela.

A esta altura resulta evidente al lector intérprete que el héroe no hubiera logrado su propósito, si éste se hubiese reducido a la ambición de un poder intelectual que le procurara un poder adecuado. A través de esa debilidad humana, de esa posible culpa de la vanidad, descubre que *el encuentro* —el lenguaje humano lo define en ese término— reside en *el acto de buscar*, y —supremo principio goetheano— que es ese modo el que representa el principio de la *acción* de un clásico; para, desde el choque con la realidad *muerte*, retornar a lo que es *vida* y asumir el deber que corresponde a la naturaleza de la persona humana dentro del marco de lo finito.

Por lo tanto, si al comienzo se postuló aquella lírica especulativa dentro de la novela, definiéndola como el elemento ensayo presente en la ficción novelesca; si se propuso la muerte como la mejor afirmación de la vida; y si se consideró posible interpretar el elemento lenguaje como esencial en los posibles esfuerzos del Virgilio de Broch —ha resultado comprobada la trascendencia de la novela lírica *La muerte de Virgilio* a través de una permanente actitud ensayística de la narración, esto es, en discusiones como las de Virgilio y Augusto, en las teorías de Virgilio y sobre todo en las reflexiones que llegan a constituir la acción de la épica. Se ha descubierto que no adquiere relevancia en Hermann Broch el que su narración *contenga* razonamiento, sino *que los hechos se narren en virtud de razonamiento, desde la reflexión*. Así es como se entiende que Virgilio exista en la novela; es decir: que sea héroe de los acontecimientos, por el hecho de autointerpretarse en su lenguaje, elemento que su conciencia revela como lo único que el ser humano puede abordar.

⁵⁹Adolf Frisé, “Roman und Essay”. *Neue Deutsche Hefte*, marzo de 1961 (pp. 1069-1080), p. 1075.