

Hermann Broch

— *En mitad de la vida* —
Poesía completa

Prólogo de Clara Janés

Traducción y epílogo de
Montserrat Armas y Rafael-José Díaz



Cuando, arrestado por el gobierno nazi, pasó a la prisión de Altaussee, las visiones repetidas de una muerte inminente prepararon en él el humus del que nacería su ya mencionada obra capital, *La muerte de Virgilio*, sin duda una de las novelas más importantes del siglo xx. Algunos de los poemas aquí recogidos laten en la misma atmósfera, y son como fragmentos de prosa o versos extendidos musicalmente siguiendo una pauta interior; otros se aproximan a la poesía popular que lo llevó a incorporar la rima y buscar la música audible de las palabras.

PRÓLOGO

Oh, lenguaje, descriptor para sí mismo indescriptible, que busca empujando hacia lo indescriptible. Ninguna palabra viviría si no temblara por el extraño sonido de otro valle, por el sonido de un aliento de allí, que eleva lo descriptible a lo indescriptible, al porqué sin máscara, y es el lenguaje sin máscara, por el que lucha el hombre, su sonido de campana interrogante, lo inexistente como su ser más profundo lo inamante como su más profundo amor, lo involuntario como su más profunda voluntad, la disolución de lo humano —su más profunda humanidad.

Hermann Broch escribió estos versos en 1946. Llevaba años cortejando la lengua del arte, la que está más cerca de la poesía. Así y todo, Hanna Arendt afirma que fue poeta contra su voluntad: “ser poeta y no querer serlo constituyó el rasgo característico de su personalidad, inspiró la acción dramática de su obra más importante y se convirtió en el conflicto central de su vida”^[1]. Pero Broch fue poeta incluso en sus obras en prosa, y aquella a la cual se refiere la ensayista, *La muerte de Virgilio*, lo situó pronto entre los grandes escritores del siglo XX. Precisamente el tema de dicha obra es la duda sobre la validez de la poesía, y en ella la *Eneida* debe ser quemada en aras del conocimiento em-

pírico. Con todo, el conocimiento digno del arte, el verdadero conocimiento, es para Broch aquel que la poesía puede desvelar, pues existe “el deseo de todo arte, de todo arte grande [...] de volver a ser mito, de volver a presentar la totalidad del universo”^[2].

Esa totalidad que ha de ser expresada, una totalidad huidiza, fluctuante, sólo puede captarse mediante un conocimiento que supere el tiempo y la muerte. Y éste es el que Broch asigna al arte. El primer medio para descubrir ese “todo” es la simultaneidad lograda con la palabra. Y la palabra poética, que se mueve entre imagen y música, resulta adecuada a este fin, ya que lo que se pide al lenguaje es “hacer audibles y visibles unidades cognoscitivas”^[3]. Y esto se hace patente en toda su escritura, hasta el punto de que la prosa se transforma en poesía en sus novelas.

Broch, de todos modos, no recogió en libro sus poemas; aparecieron reunidos por primera vez en sus obras completas en 1953^[4]. Hijo del momento de predominio del cientifismo, que comportaba en literatura un enfoque concreto de la condición humana (*cultura versus natura*), pero heredero de la tendencia que nos habla de un modo de vivir poéticamente la naturaleza, la *Naturlyrik*, arraigada en la literatura alemana desde el Romanticismo (revitalizada por tres grandes poetas que se asimilan con el neorromanticismo, el simbolismo y el modernismo: Hofmannsthal, Rilke y Stefan George), y a un mismo tiempo alcanzado por el expresionismo —aunque lejos de la poesía de la gran ciudad, la *Grosstadtlyrik*—, Hermann Broch, a través de sus versos, va abriendo paso decidido a sus ideas, que acaban por concretarse en una particular construcción del poema.

Los aquí recogidos (escritos entre los años 1913 y 1949) permiten seguir los movimientos de su mente, que abarca tesisuras abiertas. En el primero, “Misterio matemático” (que data de 1913), se erige un edificio —el mundo— sostenido en un solo concepto, el número, unidad de cantidad

que sirve para delimitarlo todo, como vieron los pitagóricos y también Galileo, quien afirmó: “la naturaleza está escrita en caracteres matemáticos”, pero el fondo motor del poema es la totalidad. Broch parte de las matemáticas, pues considera que la razón científica y la imaginación creadora se sustentan por constituir dos ramas de un solo árbol, el del conocimiento; pero lo importante, para él, es expresar ese árbol. Este poema constituye un interesante punto de partida si tenemos en cuenta las palabras escritas por su autor en el ensayo *Hofmannsthal y su tiempo*:

la cosmogonía pitagórica —al reunir conocimiento, ética y arte en un todo arquitectónico—, está condicionada tanto por las matemáticas como por la música. El que vive en el campo simbólico del idioma, experimenta a cada sentencia que concibe y con la que pretende expresar una determinada verdad conceptual (no abstracta en su forma), que con el simple razonamiento lógico no se consigue su concepción y exposición idiomáticas, sino que para ello hay que recurrir a la lógica del arte, tal vez más profunda, tal vez más elevada, para que, con ayuda de su sistema arquitectónico, la expresión adquiriera la validez y la fuerza necesarias”^[5].

Arte y matemáticas buscarán ambos alcanzar esa “verdad transformada en conocimiento”^[6], a la cual Broch aspira. La filosofía, para ello, resulta insuficiente, pues el conocimiento deseado sólo puede encarnarse en el mito y el logos.

Si bien Broch reprochaba a Hofmannsthal su conformismo y su esteticismo excesivo y no compartía el escepticismo que se le atribuye en la *Carta de lord Chandos*, en sus versos se detecta, en cambio, una proximidad. Y no sólo en sus versos, sino en el mismo planteamiento del arte como

expresión de la totalidad, pues *das Ganze* es una palabra recurrente en la obra del autor de la Carta. En el mencionado estudio brochiano sobre ésta, toca algunos temas de los que se podría hablar al tratar de su propia obra: la ocultación del yo subjetivo en pro de una exposición lírica a través del objeto, la necesidad de identificación del artista con el *no-yo* o mundo, consistente en una cadena de asimilaciones, de “estructuraciones simbólicas, simbolización de símbolos” hasta lograr un “símbolo total”^[7]; la no elevación de la *belleza* al rango de carácter absoluto; la paradoja del infinito del proceso creador o la constatación de la contradicción, e incluso lo que él llama “tarea bautismal de la poesía”^[8], es decir, el carácter fundamental de la creación popular.

Todo esto surge, en sus poemas, unido al pensamiento, un mar —agua, pues, susceptible de reflejos fluctuantes— que sin cesar se mueve y presenta “formas infinitas” que hay que salvar, lo que sólo puede llevarse a cabo a través de la experiencia de la unidad, que abarca el yo y el mundo, tras la que late la unidad del *logos*. Se trata, pues, de saltar por encima de la dualidad, pero la dualidad está ahí, no sólo en la relación del yo con el mundo, sino en el hombre mismo: el contraste entre cuerpo y espíritu basta para despertar el dolor. Se trata también, en cierto modo, de seguir la vía abierta por Goethe, una síntesis de lo poético y lo racional —la cultura— que en último término es de naturaleza religiosa, pues para Broch todo lo que da forma a lo humano es sustentado por lo religioso:

Si se pudieran elevar realmente a un equilibrio todos los contenidos del mundo, si se pudiera formar y transformar realmente el mundo en un sistema de totalidad, en un sistema en el que cada parte condicione y sustente a la otra, si se pudiera instaurar realmente este estado —que la ciencia busca en lo rigu-

rosamente racional—, se habría conseguido asimismo la satisfacción definitiva del ser, la liberación del mundo, en la que abocarán todos los esfuerzos metafísico-religiosos de la Humanidad^[9].

Liberación, realidad, sueño, olvido, muerte, van asomando en los poemas escritos por Broch en los años treinta, especialmente sugerentes, sobre los cuales planea la sombra del simbolismo y que presentan un modo personal de evocación del pasado como integrante del momento hasta tal punto que la nostalgia queda desterrada, y el alma se hace espejeante, y se oyen campanas, incluso azules, y el eco de Trakl o Blok se desliza por los campos “verdes como brasas”, en un “cielo de flores” o en la “música de las estrellas apagada” (que al final vuelve a destellar) mientras lo invisible desciende, “la mirada busca lo inigualable” y la tierra, interrogada, entrega al final “su secreto”, aunque el enigma permanece.

La forma de esos poemas surge de reflejos o refracciones; una parte del poema se mira en la otra como en un espejo caprichoso, sin recibir siempre la imagen invertida, aunque en permanente contraste. Broch parece adherirse así a la posible intercambiabilidad de todo, a aquellas correspondencias que interesaron a Baudelaire, gracias a quien el poema adquirió valor en sí. Ello resulta claro en “Paisaje” o en “Como ya no te reconozco”, donde todo es interior-exterior, se busca el olvido del mundo y se sucede un doble olvido que comporta las dos caras del poema: en la primera —la exterior— surge algo que no se reconoce, pero se convierte en árbol que da sombra, y en el verde —las hojas— “se arrodilla mi sueño”. En la segunda —la interior— se alude al olvido de algo olvidado:

*Tiemblan las hojas de la luz,
oh, mundo... lleno de las sombras*

*llevo en mi olvido,
en la respiración y en el olvido
tu imagen profundamente olvidada.*

Podría decirse que se trata de un modo de autogénesis de los versos y es posible describirlo en los mismos términos que Broch aplicaba a los relatos de Joyce: se registran los procesos del mundo exterior proyectando la figura del observador como factor integrante. Así el poema genera una espiral, que responde, sin duda, a la manera lírica de expresar la totalidad que sigue el autor, como en "Tormenta nocturna" o "Lo que nunca fue", donde muerte y enigma llegan a identificarse, y a la vez se confunde con la poesía ese enigma que "descansa en el abrevadero del sueño" y que sólo el sueño puede alimentar y que, con todo, existe en el fondo real de cada vida. Esto hace que el poeta se pregunte:

*¿Te atreves a mirar hacia abajo
en el pozo de millones de años?
¿Te atreves a reconocer en el fondo indistinto
el anillo de las tinieblas [...]?*

Resulta inevitable oír en este pozo el eco de aquel "hondo pozo" del poema "Misterio del universo", de Hofmannsthal, que representa la conciencia de uno mismo, el profundizar hasta dar con lo auténtico, lo que tiene que mostrarse como cumplimiento correcto del destino, no como un sueño. Para Broch, en el pozo "se hunde una metáfora tras otra / y queda lo sobriamente irreal / inflamando a modo de invierno / el secreto." Y su conclusión —aparente solución— se producirá en el momento de hallarse al borde de la muerte —"antes de que te arrojes al pozo de tu alma"—. Entonces, tal vez, la naturaleza desvele el enigma.

Del mismo año, 1934, data el poema titulado "Mitad de la vida", donde esa espiral construye decididamente el proceso del pensar, resaltando la contradicción. Decían los surrealistas: "la contradicción no nos asusta". Broch, sin embargo, parece estar más cerca de la afirmación de Vladimír Holan: "poeta estás sin contradicciones, estás sin posibilidades", pues a ellas se va ajustando, y acaso sea esa contradicción el don de la buscada simultaneidad. Broch empieza por decir: "nadie es, / ni nada ha sido", y sigue con versos como éstos: "¿tienes esperanza y aún esperas, como si hubiera espera en el tiempo sin tiempo?", o bien: "Feliz y doloroso fue tu primer despertar, fue el primer don del resplandor", al igual que: "Se arquea el espejo de lo incomprendible para siempre".

Un paso más y los opuestos saltarán a un primer plano; se ha exigido "lo existente en lo inexistente, / la confianza en la desconfianza" y "ahora cada uno debe volver a morir solo". Pues "en medio de un horror creciente / se vuelve más rica la vida, [...] cada día se convierte en un día regalado, ilimitado ante la desconfianza". Los sucesos terribles, esos corceles apocalípticos que pasan mientras los amantes se abrazan, llevan la contradicción al punto extremo. Las torturas hacen que se pierda el yo, y hasta la muerte es un sinsentido, pues ya no es Yo quien muere. Todo se pone en duda, todo, salvo la muerte, aparece como un imposible, y sólo grita el silencio ("la selva nocturna"), porque expresar es difícil: los ejecutados, si cantaran, lo harían en un lenguaje "en el que ninguna palabra se parece ya a otra", "lo que ellos tendrían que decir sería mudo". Su imagen misma lo reclama:

*Los miramos fijamente, nos miran fijamente:
los ojos, los suyos, los nuestros,
aún pueden mirar
y mentirse*

que están viendo la figura humana.

Expresar es difícil, sí, cuando todo en derredor se derrumba y, además, se tiene la certeza, como la tenía Broch, de que "un arte que no es capaz de reproducir la totalidad del mundo no es arte", y de que cada época debe acercarse a partir de la ciencia y la creación artística al todo para derivar en estilos de conocimiento y arte siempre nuevos.

Hermann Broch había sido arrestado por los nazis el día de la anexión de Austria por Alemania (1938), pero gracias a James Joyce pudo emigrar. Por entonces llevaba solamente diez años entregado a la literatura. Judío, nacido en Viena en 1886, orientó sus estudios con miras a administrar la fábrica textil de su familia, lo cual hizo hasta 1927. Mientras tanto, a partir de 1919, ejerció como crítico en diversas revistas y frecuentó los cafés de la capital, donde conoció a importantes intelectuales, entre ellos Robert Musil y Franz Blei. A la edad de cuarenta años dio un cambio al rumbo de su vida y siguió cursos de matemáticas, filosofía y psicología en la universidad donde hacia 1929 se formó el conocido Círculo de Viena, de carácter positivista, cuyos miembros aspiraban al rigor de la moderna lógica matemática. Ante la actitud de sus profesores, que consideraban anticuada la metafísica, Broch abandonó los estudios y se entregó de lleno a la escritura, hasta su muerte, el 30 de mayo de 1951, en New Haven, Connecticut, última estación de un exilio durante el cual ayudó incesantemente a otros refugiados europeos.

Cuando, arrestado por el gobierno nazi, pasó a la prisión de Altaussee, las visiones repetidas de una muerte inminente prepararon en él el humus del que nacería su ya mencionada obra capital, *La muerte de Virgilio*, sin duda una de las novelas más importantes del siglo XX. Algunos de los poemas aquí recogidos laten en la misma atmósfera, y son como fragmentos de prosa o versos extendidos musi-

calmente siguiendo una pauta interior; otros, por el contrario, se aproximan a la poesía popular que él tanto consideraba y que lo llevó a incorporar la rima y buscar la música audible de las palabras. Se trata de una escritura poética no sólo intensa, sino atrevida por su modo de incorporar la inteligencia al lenguaje, ya que es el “interregno del conocimiento terrenal”^[10]. Y es también bellamente evocadora, en tanto que poesía

es espera que mira en la media luz, poesía es abismo en presentimiento del crepúsculo, es espera en el umbral, es comunidad y soledad al mismo tiempo [...], aún no partida, pero continua despedida^[11].

Finalmente, los poemas de Broch son, ante todo, profundos, de acuerdo con su concepto de la poesía, que para él es también (como dice por boca de Virgilio) “la más extraña de todas las actividades humanas, la única que sirve para el conocimiento de la muerte”^[12].

CLARA JANÉS

MISTERIO MATEMÁTICO

Con medida se abre lo inconsciente
Y en lo infinito el mundo alza su vuelo.
Siento cómo el juicio se pronuncia;
Con admiración sigo su curso.

Sostenido en un solo concepto
Se erige vertical un edificio:
Y se une a miríadas de estrellas
Que una divinidad lejana alumbra.

El Yo, por fuerza, ha de reconocer
Que sólo contiene la verdad en la forma
Y puede consumirse en esta llama fría.

Pero aunque sean innumerables las manifestaciones de
la forma,
Nada puede separarlas de la unidad.
En la más profunda profundidad aparece, soleado, el
mundo.

(1913)

AMOR INCIPIENTE

El sentimiento sigue estando
tan cerca y tan lejos de nosotros
como un viejo juego de niños.

Lo que un día vivimos como en sueños
y nunca más vislumbramos,
lo buscamos en nuestro amor
y ofrecemos, temblorosas, las manos.

(1914)

CUATRO SONETOS SOBRE EL PROBLEMA METAFÍSICO DEL CONOCIMIENTO DE LA REALIDAD

I. Maldición de lo relativo

¿Siento el asombro? ¿Se asombra mi yo?
De qué frontera vienes tú,
Pensamiento, ¡profundísima casualidad!
Me balanceo en el espacio de la muerte.

Vociferante y eterno, Ahasvero.
Equilibrio que oscila, como imagen frenética,
Ciega es la costa que te quiebra,
Palabra contemplativa en el mar del pensamiento,

Espejo irónico del hundimiento más infinito...
Pero, mira, la palabra quiere revelarse
Como proporción sonriente de una señal suspendida
Y en el sentimiento de formas infinitas
Debo, cobarde, permitir que me salve una fulguración
de mundos,
Como si yaciera en unos brazos femeninos.

II. Eros triste

De nuevo debemos experimentarnos en el sentimiento

E inclinar mutuamente nuestros labios
Y humillar nuestras pobres soledades
Para que busquen juntas lo eterno.

De la dualidad de nuestra vida cotidiana ha de surgir
La unidad del todo, los esfuerzos más humanos
Y la espera sosegada en las jerarquías de Dios,
Que en el sentimiento quiere mostrarse presintiendo.

Pero tímidamente se desatan de nuevo las manos
Que se juntaron para tal trascendencia,
Y estremeciéndonos desatamos los miembros enreda-
dos como los de los animales:
Sabemos ya en el placer que somos intercambiables
Y un azar procedente de los altibajos
De la simetría entretejida en el meandro eterno de Eros.

III. El cómico

Los cráneos escupen seriamente palabras en el aire,
Seriamente se logra así la inteligencia;
El espacio vacío se enmadera a diario
Y yo cuelgo dentro, solo y sin nombre:

La imagen de la vida se desliza en el círculo más lejano
Y no es espantosa ni cómica, no:
El tiempo del mundo está lejos —¡Ea!, qué infinitamente
pequeña
Emana la frialdad vacía de su gesto de cine.

¡Dónde está lo sagrado en una noche así!
¡Dónde está la salvación del bostezo angustiado!
Oh, mujer, te grito desde mi anhelo de mundos,
Oh, que la profundidad de tu aliento pliegue con calma
la noche: