

**TODO UN UNIVERSO: PLURIDIMENSIONALIDAD Y VÍNCULOS INTERARTÍSTICOS EN *LOS INOCENTES* DE
HERMANN BROCH**

AUTORA: ANDREA DEL PILAR ANDRADE SAAVEDRA

DIRECTORA: PATRICIA SIMONSON

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

SEDE BOGOTÁ

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

MAESTRÍA EN ESTUDIOS LITERARIOS

2021

Title

A WHOLE UNIVERSE: PLURIDIMENSIONALITY AND INTER-ARTISTIC LINKS WITHIN *THE INNOCENTS* OF HERMANN BROCH

Resumen

La presente investigación busca analizar los nexos interartísticos presentes en la novela *Los inocentes*, escrita por el autor austríaco Hermann Broch y publicada en 1950. Dichos nexos se presentan especialmente entre literatura, música y pintura y con ellos se pretende definir una nueva propuesta poética.

Abstract

This research seeks to analyse the inter-artistic links present in the novel *The Innocents*, written by Austrian author Hermann Broch and published in 1950. These links are particularly present between literature, music and painting and the author uses them to define a new poetic proposal.

Palabras clave

Literatura comparada, vínculos interartísticos, música, pintura y literatura, expresionismo alemán, *Don Giovanni* y *Los inocentes*, pluridimensionalidad.

Key words

Comparative literature, interartistic connections, music, painting and literature, German expressionism, *Don Giovanni* and *The Innocents*, pluridimensionality

Tabla de contenidos

Introducción	4
Capítulo I: Todas las voces	19
Capítulo II: Tonos y formas	44
Capítulo III: Música, la tercera dimensión	71
Conclusiones	92
Bibliografía	95
Apéndice I	99

Introducción

La novela *Los inocentes* escrita por el autor austríaco Hermann Broch y publicada en el año 1950, ofrece una estructura poco convencional que cuenta con diversos recursos narrativos como poesías, fábulas, psalmodias y ensayos, muchos de ellos escritos y publicados como narraciones independientes años antes de la publicación de la novela¹, pero todos ellos enlazados en una sola historia ambientada en la Alemania de entre guerras. Al respecto explica el autor en su corto texto presente al final de *Los inocentes*, “Origen de este libro”.

Para conseguir uniformidad de sentido y de ambiente, se añadieron seis narraciones inéditas y se dotó a todo el conjunto de un marco lírico. Mediante este sistema pudieron conservarse intactos los antiguos textos ya impresos (excepto algunas modificaciones de tipo técnico, tales como la correspondencia de nombres, etcétera.) Únicamente sufrieron ampliaciones considerables los fragmentos iniciales y finales, o sea, las narraciones “Navegando con brisa suave” y “Nube pasajera”. Se comprobó entonces que la estructura temática de los viejos fragmentos era más que suficiente para sustentar asimismo los nuevos. La unidad de conjunto quedaba con ello asegurada (Broch, *Los inocentes*, 333).

¹ Estos textos son: “Navegando con brisa suave”. Publicado por primera vez en *Kölnische Zeitung*. Colonia, 1931, “El hijo pródigo” publicado por primera vez con el título “Vuelta a casa” en *Literarische Welt*. Praga, 1934, “Construido metódicamente”. Publicado por primera vez con el título “Novelita metodológica” (“Eine methodologische Novelle”) en *Summa*. Viena, 1918, “Una leve decepción”. Publicado por primera vez en *Neue Rundschau*. Berlín, 1933 y “Nube pasajera”. Publicado por primera vez en *Frankfurter Zeitung*. Frankfurt, 1933.

Sin embargo, no es esta gran variedad de recursos narrativos lo único que brinda a la novela su propio carácter poco convencional² y pluridimensional. Además de lo anterior, el texto literario se vincula con la pintura y la música a través de diferentes recursos utilizados en la descripción de espacios, de figuras humanas, de contrastes entre luces y sombras, así como también a través de la alusión a la ópera *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart en diversos momentos durante el transcurso de la narración.³ Es importante mencionar que en repetidos apartados de la novela es posible encontrar descripciones de espacios y personajes que llaman la atención debido a la particularidad con que se realizan. Y es que los paisajes, en lugar de dar una idea realista del espacio que se quiere describir, generan una imagen alterada y geométrica que remite inmediatamente al lector a una imagen propia de un cuadro expresionista. Lo que ocurre también con la descripción del aspecto físico de los personajes, cuyos rostros se desdibujan y se transforman en un collage de figuras geométricas desnaturalizadas que llevan al lector a preguntarse por la finalidad de tales descripciones. También llama la atención la constante referencia a la ópera *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart, que no sólo es citada en algunos apartados de la novela, sino cuya historia del convidado de piedra se encuentra fuertemente vinculada con los sucesos narrados en *Los inocentes*. Incluso puede decirse que la ópera de Mozart ayuda a configurar la estructura de la narración en la medida en que ésta última parece desarrollarse en actos, tal como una ópera.⁴

² Este carácter poco convencional no es algo privativo del autor Hermann Broch, ya escritores como por ejemplo Robert Musil realizaban para épocas anteriores una experimentación interdisciplinaria en sus narraciones, como puede verse en *Nachlass zu Lebzeiten*, 1936.

³ Cabe aclarar que estos no son los únicos diálogos presentes en la novela, sino que además hay una fuerte presencia de diálogos con la física, la geometría y especialmente con la filosofía.

⁴ Adicionalmente, puede encontrarse en la novela la remisión directa a un personaje de la ópera. Es el caso del ama de llaves de la novela de Broch, quien comparte con la campesina de la ópera el nombre Zerline. También es posible encontrar en la novela la remisión no tan explícita a dos personajes más, que tanto en la novela como en la ópera cumplen un papel vital: se trata del personaje don Giovanni en la ópera, encarnado en la novela por A. y del convidado de piedra, encarnado en la novela por el padre de Melitta.

Todas estas particularidades generan las preguntas a las cuales la presente investigación pretende dar respuesta: ¿Cuál es la razón por la cual la novela *Los inocentes* desarrolla un diálogo entre la literatura, la pintura y la música?, ¿Cuál es el objetivo que desea alcanzar al desarrollar estas interacciones interartísticas? Y ¿Cómo va a lograr ese objetivo?

Para poder dar respuesta a los anteriores interrogantes se hace necesario partir de la hipótesis de que el uso de material interartístico en la novela *Los inocentes* obedece a la intención de plantear una poética de la pluridimensionalidad, es decir, una poética según la cual una novela debe ser un todo estético que consta de múltiples dimensiones en constante diálogo. Esto rompe para Hermann Broch con la idea tradicional de novela naturalista que abordaba temas determinados, para lograr objetivos relacionados con aspectos sociales y culturales de las comunidades de las cuales el texto literario surgía. Como bien lo plantea el autor:

La novela de antaño se ceñía a temas determinados. Era novela didáctica, social o psicológica, y tuvo el mérito de ser precursora en estos ámbitos delimitados, especialmente en el terreno de la psicología. En nuestros tiempos, de acendrado radicalismo, no existe la pseudociencia novelística. La novela que pretende divulgar conocimientos de esa índole en el mejor de los casos no se ocupa sino de vulgaridades más o menos populares. La ciencia no puede poseer visión de conjunto. Es cosa que ha de abandonar al arte, y, en consecuencia, a la novela. (*Los inocentes*, 334)

Broch pretende con esto mostrar un momento de transición entre lo que él denomina una estética de antaño, enfocada según su apreciación en la descripción casi científica de fenómenos de carácter social, psicológico y didáctico, y una estética posterior, moderna, en la cual la novela, así como las demás artes, busca una visión de conjunto no parcializada en una sola línea temática específica, sino que pueda dar voz a diferentes aspectos tanto poéticos como filosóficos y sociales. Razón por la cual no sólo los modelos

narrativos convencionales no son suficientes, sino que, con el objetivo de facilitar una nueva experiencia estética en el lector, se hace posible e incluso necesario establecer relaciones interartísticas a partir de la literatura, lo que finalmente brinda a la novela la capacidad de generar una totalidad multidimensional, es decir, un todo construido en sus diferentes niveles a partir de la experimentación con recursos narrativos no convencionales y del préstamo de elementos extraliterarios.

En esta medida es importante señalar acá la manera como será entendido el concepto de pluridimensionalidad, mencionado anteriormente y desarrollado en el transcurso de la investigación. Éste debe ser entendido como el diálogo constante entre múltiples dimensiones artísticas y diferentes disciplinas no artísticas al interior de la novela, que tiene por objetivo la consolidación de *Los inocentes* como un todo estético que finalmente pueda dar cuenta de distintas facetas de la realidad humana. Entendida de esta manera, la pluridimensionalidad en la novela es un experimento propio de ella. Sin embargo, este experimento no se encuentra ajeno a los movimientos artísticos de la época y de hecho ya anteriores. Un buen ejemplo de ello es el escritor austríaco Robert Musil, quien en sus narraciones busca una visualidad y más aún una visualidad en movimiento⁵, de tal manera que tanto a partir de imágenes reales, como de imágenes metafóricas construye la narración. Esto puede verse presente en la corta narración “Triädere” o en “Das Fliegenpapier”, presentes en su publicación *Nachlass zur Lebzeiten*, publicada en 1936.

En este sentido es también muy importante tener presente el movimiento literario de los años 50 conocido como “Nouveau Roman”. Este movimiento surge posterior a la segunda guerra mundial y sus principales exponentes son escritores franceses de entre los que se destacan Nathalie Sarraute, Claude Simon, Alain Robbe Grillet, Claude Ollier, Michel Butor, Robert Pinget y Jean Ricardou. Como lo propone

⁵ Dicha relación con la imagen en movimiento tiene mucho que ver con el desarrollo de la cinematografía, con la cual el autor austríaco busca ponerse en diálogo.

Musil mucho antes y también como lo propone Broch, este movimiento busca una nueva forma de narrar que se contrapone según sus representantes a las formas narrativas anteriores debido a que sus condiciones temporales, es decir, sus momentos en la historia son enteramente diferentes, en especial por haber vivido dos guerras mundiales y por ello requieren de nuevas narrativas. Ni esta postura, ni la de la novela *Los inocentes* de Hermann Broch como autor, así como tampoco mi postura personal busca criticar los movimientos literarios anteriores a estas experimentaciones literarias, particularmente el realismo ni el naturalismo mencionados en una cita anterior, sino que lo que buscan es expresar que cada época tiene sus propias necesidades artísticas y que las propias necesidades del arte en los años 50 son las de la experimentación y la puesta en diálogo con todas las dimensiones humanas.

Si empleo con gusto, en muchas páginas, el término de Nueva novela, no es para designar una escuela, ni incluso un grupo definido y constituido de escritores que trabajarían en el mismo sentido; solo es una denominación cómoda que engloba a todos aquellos que buscan nuevas formas novelescas, capaces de expresar (o de crear) nuevas relaciones entre el hombre y el mundo, a todos aquellos que están decididos a inventar la novela, es decir, inventar el hombre. Estos saben que la repetición sistemática de las formas del pasado es no solamente absurda y vana, sino que incluso puede volverse nociva: cerrándonos los ojos sobre nuestra situación real en el mundo presente, nos impide a fin de cuentas construir el mundo y el hombre de mañana. (Alain Robbe-Grillet, "Por una nueva novela" 39)

Así pues, es importante señalar que en *Los inocentes* hay una transición entre la tridimensionalidad y la pluridimensionalidad de la cual se habló antes. Dicha transición es entendida aquí como la trascendencia de los límites de los tiempos y los espacios secuenciales en la narración. Esto en la novela puede verse por ejemplo a partir de la poca claridad en los tiempos en que se presentan los acontecimientos: en algunos momentos parece ser que ha transcurrido mucho tiempo, en algunos

momentos parece ser poco. Es también importante mencionar aquí la problemática visibilizada en la novela sobre la paradoja del espacio y el tiempo como metáfora de la tridimensionalidad y el modo en que la figura del convidado de piedra encarnado en el personaje del padre de Melitta la trasciende. Dicha problemática es presentada explícitamente en dos diferentes momentos de la novela: al inicio en la “Parábola de la voz” se introduce el tema de la discusión y posteriormente en “los cuatro discursos de Zacharías” se desarrolla.⁶ En términos amplios, el personaje Zacharías reacciona de manera negativa frente a la posibilidad de enseñar dicha teoría a sus estudiantes, puesto que ella implica una ruptura entre las formas tradicionales de aprender las matemáticas, según las cuales los contenidos que se aprenden son pequeñas cantidades de verdades que los estudiantes deben asimilar, y una manera nueva de aprender, para la cual el concepto mismo de verdad se relativiza a partir de la relativización del concepto de “simultaneidad” en el tiempo y de esta manera se permitiría en la enseñanza una suerte de desorden en el que diferentes perspectivas también deben ser consideradas matemáticamente como reales. Esta misma discusión presente en el texto es de vital importancia, puesto que se tomará en el presente trabajo también de manera metafórica como una forma de expresar un punto de quiebre no solamente epistémico, sino también estético entre las maneras tradicionales de narración y nuevas formas en las cuales la multiplicidad de voces y de perspectivas debe ser contenida y apreciada en la obra de arte narrativa.

El arte reclama ahora una radical visión de conjunto que antes no era de prever. Para satisfacer tal exigencia, la novela precisa una superposición de planos para la que no basta la vieja técnica naturalista: hay que presentar al hombre en su totalidad, en toda la gama de sus posibles

⁶ Aunque en el transcurso de diferentes momentos de la novela se presentan sutiles referencias a esta temática.

experiencias, desde las físicas y mentales hasta las morales y metafísicas. Se hace necesario, además, recurrir al elemento lírico, pues sólo él es capaz de ofrecer la precisión requerida. (*Los inocentes*, 335)

En este sentido puede decirse que el uso tanto de la pintura expresionista alemana como de la ópera de Mozart *Don Giovanni* se convierten en dos elementos que junto con la pluralidad discursiva transforman la novela en un gran todo orgánico que no sólo genera diferentes sensaciones perceptivas en el lector, sino que además permiten identificar una visión según la cual a partir de la contraposición de todos los elementos presentes se puede llegar a una unidad narrativa que permite a su vez nuevas formas de comprensión estética.

Para Paul Michael Lützeler en su ensayo „Hermann Broch und die Maler: Biographie, Ekphrasis, Kulturtheorie“ la música, la pintura, la arquitectura y la literatura son diferentes dimensiones artísticas que le permiten a Broch mostrar las diversas realidades de su tiempo y que a partir de estas posibilidades el autor emprende una búsqueda en su obra literaria por el desarrollo de una estética de la totalidad, en la que las artes funcionan como dimensiones de la realidad.

Broch se esforzó en su estética por comprender el arte en sus manifestaciones estilísticas como formas de expresión de su época. Para esto retoma las teorías de época y estilo de la escuela de arte e historia de Viena de Alois Riegl y Julius Schlosser y las relaciona con su propia teoría del valor. La pintura, la arquitectura, la literatura y la música ofrecen, según Broch, oportunidades de reconocer y descubrir las realidades de la época. [...] Según la estética de Broch son revolucionarias sólo aquellas obras de arte que captan las tendencias sintomáticas de su tiempo (especialmente las

que determinan el futuro) y utilizan nuevos medios artísticos para brindar una impresión de la totalidad de su época. (Lützeler y Stakova, 16. Traducción mía)⁷

Esto puede verse principalmente según Lützeler en su novela *Los sonámbulos*, escrita entre 1931 y 1932, pero también puede verse en la novela *Los inocentes* a partir de todos los aspectos previamente descritos que serán analizados en esta investigación.

En relación con la bibliografía primaria utilizada para el presente estudio, se tuvieron en cuenta dos textos escritos: la novela de Broch de la editorial Suhrkamp *Die Schuldlosen*, escrita en su lengua original (alemán), y la traducción al español de María Ángeles Grau de la editorial de bolsillo publicada en España en el año 2007, en donde se encuentra también el corto texto del autor “Origen de este libro” que como se mencionará a continuación, resultó importante puesto que permitió conocer algunas de las perspectivas de Broch con respecto a la manera en que la obra estudiada fue escrita. La traducción de María Ángeles Grau resultó pertinente para este trabajo dado que en ella puede apreciarse un equivalente apropiado en el español a los conceptos en general, pero particularmente hay una gran cercanía con los conceptos filosóficos en la lengua alemana sobre los que giran las discusiones de la novela.

La novela *Los Inocentes* de Hermann Broch ha sido objeto de múltiples trabajos investigativos en diferentes lenguas. El carácter de estas investigaciones se divide en dos, de acuerdo con el idioma en que

⁷ Broch bemühte sich in seiner Ästhetik, Kunst in ihren Stilausprägungen als Ausdrucksformen ihrer jeweiligen Epoche zu verstehen. Dabei greift er Epochen- und Stiltheorien der Wiener kunsthistorischen Schule von Alois Riegl und Julius Schlosser auf, um sie mit seiner eigenen Werttheorie zu verbinden. Malerei, Architektur, Literatur und Musik bieten nach Broch Möglichkeiten, die Realitäten der Zeit zu erkennen und aufzudecken. [...] Revolutionär sind nach Brochs Ästhetik nur solche Kunstwerke, die symptomatische Tendenzen ihrer Zeit – vor allem die zukunftsbestimmenden – einfangen und neue künstlerische Mittel anwenden, um einen Eindruck von der Totalität ihrer Epoche zu vermitteln. (Lützeler y Stakova, 16)

se realizó la búsqueda bibliográfica. En español la línea de análisis de esta novela se encuentra centrada en su carácter crítico a la burguesía frente al surgimiento del partido nacionalsocialista y en términos de poética pluridimensional no se encuentran fuentes en habla hispana. En alemán hay dos ejes principales de análisis: Por una parte, los estudios relacionados con filosofía y por otra, diversos estudios sobre la literatura de Broch en relación con otras artes. Para organizar las diversas fuentes encontradas al respecto fue necesario reducir la búsqueda a investigaciones dedicadas especialmente al estudio de los vínculos interartísticos que aquí se pretende analizar.

El aspecto principalmente estudiado en las investigaciones encontradas en habla hispana como se acaba de mencionar, fue el enfoque en el carácter crítico de la novela frente a un espíritu de la época. La mayor parte de las investigaciones de este tipo busca demostrar que en ella existe un cuestionamiento implícito en relación con el comportamiento pasivo y permisivo, propio de una apatía política, que según Hermann Broch se encontraba presente en la sociedad alemana de las décadas de los años 20 y 30 frente a la situación política que se vivía en Alemania y que permitió lo que él mismo denomina “catástrofe hitleriana” o *Hitler-Katastrophe* en alemán.⁸(Broch, *Die Schuldlosen*, 1). Sin embargo, es importante resaltar que estas investigaciones son realmente pocas y que no fue posible encontrar investigaciones en habla hispana que buscaran estudiar los vínculos interartísticos presentes en la novela *Los inocentes*.

En lengua alemana por otro lado se encontró gran diversidad de estudios tanto sobre el autor como sobre la obra en donde destacan dos ejes principales de análisis: por una parte, los estudios relacionados con filosofía, y por otra, diversos estudios sobre la literatura de Broch en relación con otras artes. En el sentido que es necesario tener aquí presente, hay dos fuentes importantes: El mismo autor (Hermann Broch) escribe un pequeño apartado llamado “Origen de este libro” en donde explica de manera corta

⁸ Entendida como el surgimiento y fortalecimiento del partido nacional socialista y todo lo que ello implicó para la historia.

algunos de los aspectos de la novela. De entre estos aspectos resalta la idea de que una novela moderna debe ser una visión de conjunto, no parcializada, sino que debe abarcar la totalidad del hombre y la manera en que lo logra es a través de la superposición de planos. (*Los inocentes*, 335).

A través de esta superposición de planos, explica Broch, es posible también en la novela exponer la manera en que la indiferencia política se constituye de alguna manera en indiferencia ética y así se convierte en culpa, lo cual, como se mencionó anteriormente, es uno de los aspectos en los que *Los inocentes* hace más énfasis.

En política, la indiferencia es indiferencia ética. En resumen: aquellos que en política no son culpables lo son en alto grado en el sentido ético. Exponer este hecho y fundamentarlo íntimamente fue una de las metas del libro, para lo cual se precisaba del método de superposición de planos; porque la falta de culpabilidad culpable llega, por una parte, hasta las altas esferas representativas, mágicas y metafísicas y, por otra, hasta la fuerza de los instintos más bajos y oscuros. (*Los inocentes*, 336)

A pesar de que podría pensarse que mostrar esta culpa es el objetivo de la novela, Broch explica en este corto texto que es sólo uno de ellos y que *Los inocentes* así como cualquier otra obra de arte, no es un mero instrumento de las predicaciones morales, sino de sí mismo. De esta manera advierte que en ella se concentran dos valores abstractos de los cuales la novela en cuestión habla: el infinito y la nada y que para él se constituyen en la condición para el conocimiento conceptual.

Entiéndase bien: la obra de arte funciona- y el *Fausto* lo muestra bien claro-, no como instrumento de la religiosidad o de la predicación moral, sino como instrumento de sí misma. En efecto, en la totalidad del Ser, o sea, en la obra de arte (en tanto represente a aquella) están

contenidos de forma esencial el infinito y la nada. Ambos son la condición previa (vedada al animal) para la más humana de todas las capacidades, a saber, la de decir «Yo». Ambos son, en consecuencia, absolutamente inviolables por parte del hombre, pero escapan a su conocimiento, tanto más cuanto que siempre es posible inclinarse a pensar en -o a contar con- el infinito como en la nada. Sin embargo, el pensamiento no podrá nunca llegar hasta ellos, porque las últimas condiciones del existir (precisamente por ser las últimas) se insertan en una segunda esfera lógica que escapa al existir y es inalcanzable con los medios de la primera. (*Los inocentes*, 33)

Con esto explica además que la importancia de una obra de arte va mucho más allá que la de ser un instrumento ético, y que ésta radica en el acercamiento a los límites de comprensión del conocimiento humano a través de la totalidad que abarca por medio de la superposición de diferentes dimensiones, así como de la posibilidad que ella brinda de trascender.

Este corto texto ha servido de base para la comprensión de los aspectos principales de la novela y ha sido un fuerte recurso que fundamenta los estudios en habla hispana sobre el tema de la culpa de la sociedad burguesa alemana en el contexto del surgimiento del partido nacional socialista en Alemania en el período entre la primera y segunda guerra mundial (entre 1916 y 1939). También ha suscitado diversas investigaciones en lengua alemana. La mayor parte de éstas consta de artículos y ensayos sobre los aspectos filosóficos que trata Broch en su obra literaria y sobre otros vínculos interdisciplinarios establecidos entre su obra y las demás artes⁹.

⁹ No solamente los diálogos entre la pintura, la música y la literatura, sino además se encontraron estudios sobre la obra literaria de Broch y la cinematografía. También se encontraron textos en donde se estudia su teoría del valor en relación con su producción poética, en este sentido cabe resaltar el libro de Richard Bringmann, *Romanform und Werttheorie bei Hermann Broch. Strukturprobleme moderner Dichtung*. Bringmann, Richard. *Romanform und Werttheorie bei Hermann Broch. Strukturprobleme moderner Dichtung*. Tübingen, 1957. (La forma de la novela y la teoría del valor)

En este sentido el autor más encontrado en la bibliografía de habla alemana y la segunda fuente importante para el presente análisis es Paul Michael Lützeler, quien ha realizado diversas investigaciones no solo sobre la novela que analizaremos acá, sino sobre toda la obra de Hermann Broch. Dichas investigaciones se enfocan en aspectos como la filosofía presente en su obra literaria¹⁰, la vida del autor¹¹ y en los vínculos interartísticos presentes en toda su obra. Su trabajo más completo en este sentido es *Hermann Broch und die Künste*. Un compilado escrito en colaboración con Alice Stakova y publicado en 2009, que reúne un gran número de artículos y ensayos realizados por diversos autores, quienes tratan variados temas de carácter comparativo, sobre la producción literaria de Hermann Broch en general, las artes y la filosofía.

El compendio está dividido en cuatro grandes capítulos, el primero de ellos abarca las discusiones en torno a la obra literaria de Broch en relación con la pintura y la arquitectura. Contiene estudios de Lützeler, Doren Wohlleben y Sarah McGaughey. El segundo capítulo se concentra en los vínculos entre cinematografía y literatura, y en él se encuentran análisis de Jürgen Heizmann y Claudia Liebrand. El tercer capítulo se considera para este trabajo de gran importancia, puesto que se enfoca en los diálogos presentes entre la música y la obra de Broch. Dentro de los trabajos allá encontrados resaltan el de Gabriella Rácz: “Musik in Hermanns Brochs Roman *Die Schuldlosen*” y el de Martin A. Hainz: *Handlungsmelodik? (An-)Ästhetiken in Brochs Schuldlosen*. Ambos están enfocados en la novela que se estudiará en el presente trabajo. También hay trabajos como el de Jörn Peter Hiekel y Alice Stakova o el de Bernhard Fetz que estudian los diálogos con la música en la novela *Los sonámbulos* y las relaciones entre música y palabra en Broch y Bernhard respectivamente. Finalmente, el cuarto capítulo de este compendio se concentra en la discusión sobre teoría y método, y contiene artículos de Gunther Martens,

¹⁰ Como por ejemplo el libro *Die Entropie des Menschen. Studien zum Werk Hermann Brochs*.

¹¹ En este sentido sus dos trabajos más amplios son *Hermann Broch. Eine Biographie*, del año 2011 y *Briefwechsel: 1946 bis 1951* del año 1996.

Harmut Steinecke y Helga Mitterbauer que hablan, entre otros temas sobre el concepto de totalidad en la obra de Hermann Broch.

Este estudio logró reunir un enorme estado del arte en el campo de los estudios interdisciplinarios y fue un gran apoyo para la presente investigación, aunque no se concentra en todas las facetas interartísticas de la novela en cuestión, sino sólo en uno de sus aspectos (el de los diálogos con la música).

Un trabajo que no es de este autor, pero recopilado por él en su libro *Hermann Broch Handbuch*, es el artículo de Doren Wohlleben llamado "*Die Schuldlosen*" ("*Los inocentes*"). En este texto se encuentra un análisis detallado sobre los personajes, la construcción de la novela, la recepción que tuvo y algunos aspectos líricos que también resultarán de importancia en el presente estudio.

En esta misma compilación de Lützel se encuentra el artículo de Katharina Ratschko, "*Gedichte*", que cuenta con un apartado sobre la lírica en el trabajo novelístico de Hermann Broch ("*Lyrik im Romanwerk*"), que también fue de ayuda en el análisis de este aspecto de la novela del autor.

Como se mencionó anteriormente y como se puede ver tras la búsqueda literaria sobre lo que se quiere acá tratar, hay dos cosas por resaltar: la primera de ellas es que es muy complicado encontrar bibliografía en habla hispana que estudie esta novela, y la que se encuentra trata temas de carácter social y político y no temas estéticos, y menos relacionados con literatura comparada en el sentido que se plantea en el presente trabajo. La segunda de ellas es que hasta el momento no se encontró en las fuentes consultadas ni en español ni en alemán un estudio que reuniera todos los tipos de diálogos que se encuentran en la novela *Los inocentes*.

Con el objetivo de realizar un análisis apropiado de los diferentes aspectos de la pluridimensionalidad artística que se plantea en la presente investigación, y a fin de mostrar las dimensiones interartísticas que

en dicha pluralidad la novela busca poner en diálogo, la estructura de este trabajo contará con tres capítulos, dedicados de manera particular a cada una de las expresiones interdisciplinarias de la novela.

Se plantea entonces en el primer capítulo realizar un análisis detallado de los diversos géneros narrativos presentes en *Los inocentes*. La pregunta guía de este capítulo será: ¿Qué géneros narrativos se encuentran presentes en la novela, en qué momento y con qué fin? El objetivo de este capítulo es definir el papel de la pluralidad de recursos narrativos empleada en la construcción de la obra. Y la conclusión a la que se pretende llegar es la demostración de que el uso de esta diversidad en la narración permite dar una visión introductoria a los diversos aspectos que se van a tratar en la novela posteriormente a partir de la configuración psicológica y emocional de los personajes y de las diversas disertaciones que se presentan dentro de la misma. En este capítulo se presentará especial atención a tres textos en particular: la “Parábola de la voz”, las salmodias de Zerline y los diversos poemas “Voces”. Dicha selección se debe a la necesidad de mostrar la manera en que la novela tematiza la relatividad y pluridimensionalidad de voces y géneros narrativos a partir de la problematización del tiempo como concepto absoluto y el uso posterior de la teoría de la relatividad de Einstein como metáfora del momento de ruptura estética entre formas tradicionales y nuevas de narrar.

El siguiente capítulo busca analizar la manera en que opera la imagen en la novela y con qué finalidad. Las preguntas guía para este segmento de la investigación son: ¿Cómo operan diferentes recursos visuales en la novela y con qué fin? Para dar respuesta a estos dos interrogantes se parte de la hipótesis de que se presenta una enorme influencia del expresionismo pictórico alemán en las descripciones presentes en la novela y que dicha influencia se refiere principalmente a los conceptos teóricos que fundamentan al expresionismo en Alemania. En este sentido será importante para este capítulo describir especialmente

los postulados al respecto de Vasili Kandinsky y de Wilhelm Worringer, así como mostrar en la novela los diferentes momentos en que los vínculos se hacen presentes mediante descripciones del espacio y de los personajes.

Finalmente se propuso para el tercer capítulo realizar un análisis de los vínculos interartísticos presentes entre música y literatura en la novela. Las preguntas guía de este capítulo son: ¿Cómo opera la música en la novela y con qué fin? La respuesta que se pretende dar a estas preguntas es que la música cumple un papel vital en la novela en la medida en que a través de la historia de la ópera *Don Giovanni* de Mozart se logra articular la novela a la vez que presta en términos de contenidos un marco narrativo apropiado para la narración de los acontecimientos. Para fundamentar estas hipótesis se explicará inicialmente la ópera como forma musical¹² y posteriormente se presentará un resumen de la historia de la narración *Don Giovanni y el convidado de piedra*, con el objetivo de mostrar los vínculos entre esta historia y la cadena de acontecimientos de *Los inocentes*.

¹² Esto se considera de gran importancia puesto que se pretende plantear que la forma que se dio a la novela obedece a esta misma forma musical y esto justifica la propuesta según la cual la ópera tiene además de un papel muy importante en los acontecimientos narrativos, un papel estructurante en la novela.

Capítulo I

Todas las voces

Como lo mencionan Lützeler y Stakova en la introducción del libro *Hermann Broch und die Künste*, Broch busca que su obra literaria cree una totalidad (Lützeler y Stakova, página 1). Esta búsqueda está marcada por la contraposición de diferentes dimensiones artísticas (como ya se ha mencionado), así como también por la multiplicidad de recursos literarios presentes en sus narraciones. Para el caso de la novela *Los inocentes*, esta diversidad de géneros narrativos se hace presente en diferentes momentos y tiene un papel vital en la organización de la obra y en la discusión sobre temas importantes que no necesariamente hacen parte de la narración de los acontecimientos, sino que constituyen temas importantes de discusión sobre filosofía y arte. Un ejemplo de esto es la discusión que se sostiene en apartados específicos de la novela sobre la teoría de la relatividad de Albert Einstein, que muestra de manera metafórica un momento de ruptura entre formas nuevas y tradicionales de narrar. Estas últimas vinculadas con la posibilidad de brindar un espacio a través del arte a las diferentes perspectivas desde las cuales el mundo es comprendido.

Como se mencionó en páginas anteriores, el presente trabajo plantea la importancia para Broch de la pluridimensionalidad y la multiplicidad de elementos en el arte, es por esto que el objetivo de este capítulo es mostrar la manera en la cual el autor utiliza diferentes recursos narrativos no sólo para poner en práctica la multiplicidad de formas de narrar que puede emplear en la novela, sino además, para a partir de éstas crear diferentes voces que muestran distintas perspectivas sobre la manera en que puede verse y comprenderse el mundo. Esto puede encontrarse en diferentes apartados de la novela, como por ejemplo el siguiente fragmento en que habla el personaje principal, quien ya no quiere ser llamado por su nombre y señala que al no tener nombre los tiene todos y a la vez ninguno y de esta manera su voz es

entonces una multiplicidad de voces y no una sola. “Se lleva la mano a la frente, cubierta de sudor frío: Yo tengo todos los nombres, todos, desde la A hasta la Z y por tanto ninguno.” (Broch, 39) También es significativo el hecho de que el nombre de los dos personajes principales con ideas completamente opuestas inicie con la A y la Z (Andreas y Zacharias respectivamente) abarcando de esta manera todas las letras del abecedario.

Esto mismo puede verse también en el uso de la diversidad de recursos narrativos. Dichos recursos encontrados en la novela son: la narración inicial de la novela “Parábola de la voz”, además diferentes textos escritos en verso y divididos en tres momentos en la novela bajo los nombres “Voces 1913”, “Voces 1923” y “Voces 1933”; una serie de narraciones cortas, en su mayoría escritas y publicadas anteriormente, pero modificadas para que tuvieran correspondencia lógica con los personajes y momentos de la novela: “Navegando con brisa suave”, “Construido metódicamente”¹³, “Nube pasajera”, “El hijo pródigo” y “Una leve decepción”; y finalmente, las salmodias de Zerline.

Debido a que el objetivo de este capítulo es mostrar que estas narraciones operan en la novela con el fin de plantear la discusión sobre una nueva poética pluridimensional y además incluir en ella la posibilidad de expresión de diversas voces, se ha planteado analizar en ella tres tipos de discursos que debido a su variedad y a los temas que desarrollan son de gran importancia para ilustrar lo antes mencionado. Estos tres discursos son por una parte “Parábola de la voz”, que presenta una discusión postrera sobre la tridimensionalidad y el tiempo, las salmodias de Zerline, que son diferentes momentos en la narración de este personaje con formas distintas, y los poemas “Voces”; estos poemas están divididos en tres grupos que se hacen presentes al inicio de la novela, en el centro de la narración, y al final y tratan todos los temas principales que se tratan en ella.

¹³ Que nació en 1917 como un ensayo poético en el que satirizaba los métodos poéticos naturalistas.

Finalmente se mostrará la manera en que estos textos se concatenan y buscan brindar al lector una experiencia estética de la pluralidad, en la cual los personajes que experimentan los hechos ocurridos son sólo una pequeña parte de una enorme multiplicidad de voces que se expresan durante toda la novela.¹⁴

La parábola de la voz

“Parábola de la voz”, como su nombre lo indica, es una parábola en la que un grupo de discípulos pregunta a su rabino Leví Bar Chemjo por la razón que llevó a Dios, al iniciar la creación, a levantar la voz para crear:

-Rabí, ¿por qué el Señor, cuyo Nombre sea siempre alabado, alzó la voz al empezar la creación? Si Él hubiera hablado y traído a la vida con su voz la luz, las aguas, las estrellas, la tierra y a todos los seres que en ella se encuentran, habrían tenido que existir ya antes para escucharle y obedecerle. Pero no existía nada. Nada podía oírle ya que Él fue quien sacó todas las cosas a la luz al alzar su voz. (*Los inocentes*, 17)

El rabino responde a esto con una pregunta, y de esta manera, en medio de un juego de preguntas y respuestas entre el rabino y sus estudiantes, se llega a la conclusión de que el tiempo es la base de la

¹⁴ Dado lo anterior y antes de iniciar con el análisis, es importante explicar que debido a que el objetivo de esta investigación es indagar por lo presentado anteriormente, no se realizó un análisis exhaustivo de las características formales del verso en la novela, sin embargo, a manera de síntesis se puede señalar que en ella se encontró una gran variedad de versos, tanto libres como rimados, predominantemente en las formas AA-BB-CC o 7A- 6B-7A- 6B o A-B-A-D. Para este análisis, el número de sílabas está marcado por un número y la letra corresponde al análisis del tipo de rima. Tal como se explica en el blog publicado por la universidad de Guanajuato en el año 2022. Ver: <https://blogs.ugto.mx/rea/clase-digital-9-elementos-de-analisis-poetico-titulo-del-poema-campos-semanticos-e-isotopias-versos-estrofas-metrica-rima-ritmo-disposicion-espacial/> Consultado: 21.08.2021. Mientras la mayor parte de los versos tiene una medida silábica definida, hay unos pocos cuya medida silábica no es comprensible. En el apéndice 1 se puede encontrar algunos ejemplos de esto.

creación y que gracias a él (o sólo en él) es posible un principio y un fin, así como sólo él puede ser silencio y voz.

-Tú nos has señalado el camino, rabí, pues nos hemos percatado de que el mundo creado por el Señor, cuyo Nombre sea alabado, se basa en el tiempo, y por tanto también la creación, puesto que ya pertenecía a lo creado, necesitaba un principio y un fin. Sin embargo, el tiempo tenía que existir ya para que hubiera un principio, y los ángeles tenían que estar ahí en el lapso de tiempo que precedió a la creación para sostener el tiempo con sus alas y obligarlo a avanzar. Sin los ángeles, no hubiera existido ni siquiera la intemporalidad de Dios, en la cual, por Su santa decisión, se cobija el tiempo-. (*Los inocentes*, 19)

En „Das Böse in Wertsystem der Kunst“ (El mal en el sistema de valores del arte, 1933) establece Broch un nuevo sistema de valores para el arte que resulta totalmente inverso al sistema de valores que él considera tradicional: Mientras el gran sistema de valores artísticos creado por la sociedad considera como valor en el arte la expresión de valores éticos, religiosos y morales ya aceptados, Broch por su parte los considera un antivalor (el mal, *das Böse*) mientras la independencia creativa, más cercana a la conciencia absoluta, cuanto más lejana de las palabras,¹⁵ es para él lo que se constituye en valor artístico: “El valor se constituye en antivalor, el sistema de valores se constituye en el mal (lo malo) a lo que supera y del cuál continúa evolucionando y que al final, siempre le significa la muerte.” (Broch, „Das Böse in Wertsystem der Kunst“, 27)¹⁶. Esta nueva valoración estética del autor es importante, puesto que ella se ve desarrollada en novelas como *Los sonámbulos* y *Los inocentes*. En este sentido llama la atención que la novela *Los inocentes* comience con una parábola y que en efecto ésta sea narrada en un contexto

¹⁵ El mejor ejemplo de esto para Broch es la música.

¹⁶ „Der Wert konstituiert sich am Unwert, das Wertsystem konstituiert sich am «Böse», das es überwindet, von dem es sich fortentwickelt und das ihm letzten Endes immer den Tod bedeutet“. (Broch, „Das Böse in Wertsystem der Kunst“, 27). Todas las traducciones presentes en este trabajo son propias.

religioso, más aún cuando el mismo autor en “Origen de este libro” manifiesta de manera explícita que la obra de arte no debe ser un “instrumento de la religiosidad o de la predicación moral” (Broch, “Origen de este libro”, en *Los inocentes* 338). Entonces ¿qué sentido tiene dar un inicio así a esta novela?

La definición del término *parábola* tiene y ha tenido diferentes sentidos según la época y la sociedad que la ha usado. Para José Serafín Béjar por ejemplo, se entiende la parábola de dos maneras: por una parte es el nombre de una figura geométrica utilizada en las matemáticas y por otra es una forma literaria que consiste en un relato figurado que siempre deriva en una enseñanza relativa a un tema que no le es explícito. (Béjar, “Parábola moderna y pensamiento utópico en F. J. Hinkelammert”, 355). En efecto, en la literatura alemana se encuentra un gran número de parábolas que pueden ser descritas con la imagen matemática citada por Béjar, según la cual a un lado de la parábola se encuentra la narración, mientras que al otro lado de la imagen matemática de la parábola se establece un mensaje paralelo desarrollado de manera alegórica que implica un significado diferente al de los hechos narrados en el costado que tiene en frente.

En este sentido explica Werner Brettschneider en su libro *Die moderne deutsche Parabel. Entwicklung und Bedeutung (La parábola alemana moderna, desarrollo y significado)* que la parábola alemana en el sentido moderno es un género literario que tiene tres características básicas: la primera de ellas es que lo que se dice no es realmente lo que se quiere decir, sino la representación de ello que se da a través de concreción e indicios (Brettschneider, 9).¹⁷ La segunda característica es que dicha concreción se presenta mediante la forma literaria de la narración (Brettschneider, 9).¹⁸ Finalmente, la tercera de ellas es la

¹⁷ “Das Gesagte ist nicht bereits das Gemeinte, sondern es ist die Darbietung des Gemeinten durch Konkretisierung und Hinweis auf das Gemeinte” (Brettschneider, 9).

¹⁸ “Die Konkretisierung geschieht in der Sprachform des Erzählens” (Brettschneider, 9).

necesidad de recoger lo narrado como ejemplo y deducir de allí lo que se quiere decir. Este proceso debe dejarse al lector (Brettschneider, 9).

Si tomamos las características de la definición de Brettschneider y las aplicamos a la “Parábola de la voz”, podemos ver el texto de manera doble, como una parábola con dos extremos relacionados pero paralelos. En uno de ellos se encuentra el concepto del Señor, para quien todas las dualidades de la existencia son una misma cosa ¹⁹, mientras que por el otro encontramos el tiempo como su elemento equivalente, dado que unifica también los opuestos de silencio y voz. El silencio del tiempo se encuentra en su presente y en el futuro que aún no habla, mientras que su voz está contenida en el pasado, y si se le presta atención se podrá escuchar las voces del pasado. La creación por su parte puede tomarse también desde los dos extremos de esta imagen parabólica: por una parte, se habla de la creación de todas las cosas realizada por el Señor al alzar su voz, mientras que hacia el otro extremo de la parábola se puede encontrar esta misma imagen de la creación a través de la voz en términos de creación de sentido y comprensión del mundo mediante el uso de la palabra y con la ayuda de la historia.

De esta manera tenemos que en esta imagen parabólica existe una alegoría que muestra dos conceptos de mucha importancia en el desarrollo posterior de la novela: el tiempo y la voz. Esta mención al tiempo en las primeras páginas será retomada en diferentes apartados de la novela y problematizada como se verá a continuación. El tema de la voz por su parte permite sugerir la introducción del reconocimiento a la multiplicidad de voces contenidas en la novela y su importancia en el devenir histórico.

¿Cómo se entiende pues en este análisis el tema de la voz? Para la novela *Los inocentes* como se mostrará en las próximas páginas la voz es historia, es pasado. Las voces en la novela son las voces del pasado que

¹⁹ “El lenguaje del Señor es Su silencio y Su silencio es su lenguaje” (Broch, 17) o también: “Su hacer es no hacer y Su no hacer es hacer” (*Los inocentes*, 17).

se manifiesta en algunos casos a través de personajes como Zerline así como en sus psalmodias y en algunos otros se manifiesta a partir de diversas formas literarias, particularmente en las secciones poéticas “Voces” en donde las diferentes perspectivas sobre un acontecimiento histórico específico (la primera y segunda guerra mundial) se hacen visibles.

Llama también la atención la manera inconclusa en que termina “Parábola de la voz” pues si se considera esta parábola como tal y se entiende en el sentido primario de su definición, ésta debe al final brindar una enseñanza clara. En este caso nos encontramos por el contrario con que los estudiantes no comprenden la respuesta del rabino, del mismo modo en que en su paralelo el texto abandona la respuesta al sentido crítico del lector. “Los discípulos quedaron en silencio, confusos. Pero como el rabino no volvió a hablar, sino que permaneció sentado con los ojos cerrados, se marcharon calladamente” (*Los inocentes*, 20).

¿Cuál es el sentido de esto? Es claro que la mención al tiempo presente en esta parábola no es escogida al azar, sino que se convierte en una antesala de una discusión que se encuentra presente en páginas siguientes en la novela en torno a la teoría de la relatividad de Albert Einstein y su impacto en las formas de pensamiento de la sociedad alemana en un contexto temporal anterior a la segunda guerra mundial. Esta discusión se ve concretamente en las disertaciones de Zacharías presentes en la novela en un capítulo denominado “Los cuatro discursos de Zacharías, catedrático de instituto”.

Como bien se sabe, la teoría de la relatividad especial de Einstein resuelve la contradicción entre la ley de la propagación de la luz (que sostiene una velocidad constante) y la teoría de la relatividad (para la cual la velocidad no puede ser siempre la misma, sino debe ser relativa). Esta solución se encuentra en el hecho principal resuelto por Einstein, quien explica mediante un ejemplo que la relatividad yace no en la velocidad, sino realmente en la simultaneidad con que se produce el acontecimiento (el rayo que cae

sobre dos lugares diferentes de un tren en movimiento) según el punto de vista del observador que puede describir el acontecimiento.

Sucesos que son simultáneos respecto al terraplén no lo son respecto al tren, y viceversa (relatividad de la simultaneidad). Cada cuerpo de referencia (sistema de coordenadas) tiene su tiempo especial; una localización temporal tiene sólo sentido cuando se indica el cuerpo de referencia al que remite. Antes de la teoría de la relatividad, la Física suponía siempre implícitamente que el significado de los datos temporales era absoluto, es decir, independiente del estado de movimiento del cuerpo de referencia. Pero acabamos de ver que este supuesto es incompatible con la definición natural de simultaneidad; si prescindimos de él, desaparece el conflicto, expuesto en §7, entre la ley de la propagación de la luz y el principio de la relatividad. (Einstein, *Sobre la teoría de la relatividad*, 14).

Para Einstein, del concepto de simultaneidad se desprende el del tiempo debido a que también este sostiene una velocidad constante y en consecuencia de esto, el tiempo (que es lo que nos interesa acá, puesto que es el tema central de la parábola) también se ve relativizado en la misma medida que la simultaneidad, según el punto de referencia desde el cual se mide el fenómeno.

La introducción y aceptación de esta teoría en Alemania supuso la necesidad de establecer una ruptura entre una manera absolutista de comprender los conocimientos hasta ahora producidos en el campo de la física y la matemática²⁰ y la aceptación de la relatividad, dependiente siempre del punto de vista del observador para producir conocimientos en ciencias exactas. Esto generó por supuesto diferentes tipos

²⁰ Dicha aceptación permitía, en consecuencia, relativizar conceptos que se consideraban ya aceptados en otras disciplinas, como en las ciencias humanas y en las artes.

de reacciones y en medio de esta controversia es que puede encontrarse la posición de Zacharías que es desarrollada en el capítulo señalado anteriormente, pero que desde la parábola ya se anuncia.

Zacharías es un profesor de instituto encargado de dictar a sus estudiantes matemáticas y física. Es descrito como un burgués promedio regido por los cálculos matemáticos, para quien todos los aspectos de su vida pueden ser fácilmente categorizados y contabilizados:

Un hombre de este tipo, completamente determinado por las cosas de un mundo exterior plácido, en el que encajan y armonizan un mobiliario de burgués medio al lado de la teoría de Maxwell, trabaja en un laboratorio, en una escuela, da clases particulares, va en tranvía, bebe cerveza algunas noches y se encamina después a un burdel, visita a veces a un especialista y come en casa de su madre los días de fiesta. (*Los inocentes*, 44)

No es de extrañar que con estas características, el personaje se terminara afiliando al partido nacionalsocialista después de los acontecimientos posteriores a la Primera Guerra Mundial y por esta razón hubiera obtenido siendo aún joven su título de profesor en el instituto. Tampoco es de extrañarse que con su mentalidad radicalizada en preservar los valores del partido al cual se había afiliado quisiera oponerse a todo cuanto representara una ideología diferente.²¹ De tal manera que en cuanto se iniciaron las discusiones sobre si era adecuado o no impartir la enseñanza de la teoría de la relatividad especial de Einstein en los institutos, quisiera persuadir a sus colegas de evitar hacerlo, puesto que esto supondría diferentes tipos de problemas resaltados por él.

²¹ Esto sin mencionar que el autor de dicha teoría era judío.

En realidad, la teoría de Einstein le dejaba bastante frío. La entendía con dificultad, y además no entraba dentro del plan de estudios del instituto. Eso era precisamente lo que se tenía que evitar, fuera la teoría exacta o no. ¿Cómo podría ejercerse bien la profesión si uno debía enseñar a cada momento nuevas materias? ¿No suponía eso dar pie al alumno a que planteara preguntas inquietantes y embarazosas? ¿No tenía el profesor pleno y fundado derecho a controlar sus propios conocimientos? ¿De qué servían entonces los exámenes de capacitación profesional para la enseñanza? Nadie pondrá en duda que son el pilar que marca el fin de los estudios y el principio del ejercicio de dar clases. Es por tanto inadmisibles importunar al profesor con nuevas teorías, sobre todo siendo tan discutibles como la de Einstein. (*Los inocentes*, 160)

Pero ¿cuál puede ser realmente el problema frente a la adaptación de la teoría de Einstein más allá de las dificultades que implica enseñar un nuevo contenido temático en el instituto? Como lo expresa Zacharias en sus discursos frente a Andreas, su visión sobre el mundo, la vida y la muerte es una visión de polos opuestos que se reconcilian sólo en el infinito. Este infinito también encuentra su correspondiente opuesto en lo finito ubicándose de esta manera en uno de los extremos de la polaridad. Sin embargo, el infinito para Zacharias es también la representación de lo absoluto que está más allá de todo y que sólo tiene lugar en la muerte misma. (*Los inocentes*, 169) Esta visión absolutista coincide de alguna manera con la visión del rabino en la parábola, para quién el tiempo es el único que puede conciliar los opuestos (silencio y voz), como se ha explicado anteriormente.

De esta manera se puede decir que el problema de Zacharías es que si es posible relativizar un conocimiento entendido por absoluto y especialmente algo tan absoluto como es el concepto mismo del tiempo en la física y la matemática antes de la teoría de la relatividad, esta ruptura, además de ser confusa, implica una nueva forma de ver el mundo que él no está dispuesto a aceptar por cuanto se basa en la

posibilidad de aceptación de diferentes perspectivas²² como realidades que fácilmente pueden contraponerse sin excluirse mutuamente y sin que alguna tenga mayor validez que las otras.

Esto último permite también interpretar la discusión presente en la novela sobre la relatividad, como una metáfora de la discusión mencionada en la introducción sobre las formas artísticas modernas, versus las formas tradicionales de creación artística. En este caso tenemos, como se mostró en la introducción, que dichas formas tradicionales se encontraban al servicio de la moral o la religiosidad, sosteniendo de esta manera la idea de una sola verdad válida y aprobada por la sociedad de la cual la obra de arte provenía, mientras que la concepción de una obra de arte moderna implica la consideración de una totalidad que puede abarcar la gran multiplicidad de perspectivas y entenderlas como posibles y no mutuamente excluyentes.

Psalmos de Zerline

En un apartado de la novela el ama de llaves Zerline se encuentra a solas con Andreas y le narra la historia sobre las condiciones en que nació Hildegard a partir de una infidelidad de la baronesa con el señor de Juna. Para esto se vale Zerline de salmodias, cosa que llama la atención puesto que una salmodia desde su propio origen es un canto de carácter religioso.

Como lo menciona Luigi Garbini en su libro *Breve historia de la música sacra*, la salmodia proviene originalmente de la forma en que los hebreos realizaban sus cantos de alabanza, según él, la salmodia se encuentra ampliamente mencionada en el Nuevo Testamento e incluso parte de lo que Jesús recita en la cruz es una oración de los moribundos que comprende algunos versículos del Salmo 22 (Garbini, *Breve historia del arte*, página 42). Dicha forma musical de alabanza es adaptada por el cristianismo desde

²² Incluso técnicamente visuales, si nos remitimos a la teoría explicada por Einstein.

comienzos del siglo II y consta de un estilo libre de recitación en donde se puede apreciar el uso de diversos paralelismos y figuras melódicas.

Al comienzo del siglo II la costumbre de recitar y cantar los salmos estaba ya muy difundida y hacia la mitad del III d. C. apareció en el ámbito cristiano el término *psalmos* para indicar los primeros himnos de nuevo cuño, inspirados en el modelo estilístico veterotestamentario, aunque en la traducción de los Setenta aparece privado de la característica rítmica. A diferencia de la praxis rítmica hebrea del canto de los salmos, distinguido por una rítmica acentuativa que permitía fácilmente la intervención instrumental, el mundo cristiano prefería la ejecución solista, sin instrumentos. (Garbini, 45)

Además del uso de una técnica de narración relacionada con elementos religiosos una vez más, es muy notoria la intención de diferenciar este tipo de narración de la manera en que el mismo personaje Zerline venía contando. Al introducirse cada salmodia ocurre también un cambio de voz, tal como si el personaje que narra fuera uno diferente cada vez que una nueva salmodia empieza, lo cual se vincula fuertemente con lo que anteriormente se explicó sobre la importancia de la multiplicidad de voces en la novela. Esto puede verse a través de la oración introductoria del narrador: “La excitación vivida le duraba todavía y la obligó a sentarse. Apoyó los codos en la mesa y, con la cara entre los puños, guardó silencio un rato. Al reanudar su relato lo hizo con voz distinta. Era un murmullo, una salmodia susurrante, parecía que era otro quién hablaba.” (*Los inocentes*, 118). Además de esto es importante señalar la presencia en las salmodias (especialmente en la primera) de una discusión sobre temporalidad y memoria vinculada también con los conceptos mencionados en la “Parábola de la voz” de la cual se habló anteriormente.

En total son tres salmodias las que utiliza el personaje para narrar los acontecimientos. La primera de ellas es introducida por el narrador, como se vio en la cita anterior. Esto permite además mostrar una

ruptura en el relato y la inclusión de una nueva voz, así como también al momento de retomar el relato, no solo se hace de una manera diferente, sino que además se incluye un nuevo tema distanciado de los acontecimientos que se estaban contando hasta el momento. Este tema tiene que ver con el devenir en la temporalidad sustentado en los conceptos del olvido y el recuerdo que manifiestan de manera sutil la idea planteada en “Parábola de la voz” sobre la característica del tiempo de ser a la vez silencio y voz. Para la voz que habla a través de Zerline se define el olvido como un vacío, un silencio que se transforma en la manifestación de la inexistencia de la cual surge su concepto opuesto: lo inolvidable, que a su vez se entiende como una manifestación del devenir. Mientras lo olvidado no es o no existe, lo inolvidable se mantiene como ser en potencia gracias a la memoria, al recuerdo que lo sostiene mientras se mantenga inolvidable.

El hombre no vale nada y su memoria está llena de lagunas que nunca podrá volver a llenar. [...] Capas vacías, copas vacías. Y a pesar de todo, de no existir ese vacío ni lo olvidado, no habría podido crecer lo inolvidable. Lo olvidado arrastra con sus manos vacías lo inolvidable, y nosotros somos arrastrados por lo inolvidable. Alimentamos el tiempo con lo olvidado, alimentamos la muerte, pero la muerte nos regala lo inolvidable y en el instante en que recibimos este regalo nos encontramos aún aquí, en el lugar donde estamos, y al mismo tiempo nos encontramos también allí, donde el mundo se precipita en la oscuridad. Pues lo inolvidable es una parte del devenir, es un fragmento de la intemporalidad que se nos regala de antemano, de la intemporalidad que nos lleva, que hace que nuestra caída en lo oscuro sea suave, como si flotásemos. [...] Son muchas las cosas que se nos hacen inolvidables, que nos arrastran y acompañan, sin que por ello sean amor o se tengan que convertir en amor. Lo inolvidable es un instante de la madurez; llega precedido y llevado por instantes infinitos, de anteriores similitudes. Es el instante en que notamos que somos formados al tiempo que formamos algo. Y es peligroso confundir eso con amor. (*Los inocentes*, 119)

De esta manera termina la primera salmodia y de nuevo el narrador hace una mención a la multiplicidad de voces presente en lo que se acaba de expresar: Así lo escuchó A. sin llegar a plantearse que Zerline

hubiera hablado de tal modo. Mucha gente de edad habla a veces como salmodiando..." (*Los inocentes*, 120)

La segunda salmodia es introducida de manera similar y hay de nuevo un cambio de voz, esta vez se trata de una voz diferente a la primera, en alguna medida impetuosa, que se manifiesta también sobre un tema distinto, el deseo. "Su voz se volvía ronca por la emoción, pero inmediatamente se oyó de nuevo el bisbiseo de su salmodia" (*Los inocentes*, 126). Contrario a la primera salmodia, que más parece ser una reflexión sobre el tema del olvido y el recuerdo, la segunda salmodia de Zerline no se distancia mucho de la narración de los hechos y contiene una corta reflexión sobre el deseo carnal que existe entre un hombre y una mujer. En este sentido expresa que el deseo tiene muchas facetas con derechos propios y que sólo gracias al señor de Juna aprendió ella a expresar los suyos, puesto que él se preocupaba especialmente por satisfacerlos y a través de esto satisfacía también los propios, lo cual les permitió por un tiempo unificarse y sentirse como un único ser. "Me enseñó a manifestar mis deseos y también a dar órdenes, porque el deseo tiene distintas facetas cada una de las cuales posee derechos propios. [...] En realidad su deseo se basaba en el mío; si yo gritaba de deseo y de placer, le servía para espolear su deseo de nuevo. [...] Todo nos impelía cada vez más a ser un solo ser. Y como un solo y único ser estuvimos todos aquellos días y aquellas noches al borde del abismo" (*Los inocentes*, 126).

Al comparar el tono y la manera de narrar de las dos primeras salmodias, puede verse que quienes hablan son dos voces diferentes, que a través del mismo personaje expresan sobre distintos temas, perspectivas independientes: mientras la primera salmodia sostiene un tono reflexivo, propio de la vejez, la segunda por su parte muestra el ímpetu de la juventud y la irreflexión. Esta irreflexión consiste en que a pesar de que Zerline expresa lo que vivió con el señor de Juna como una experiencia positiva, reconoce que para ella el papel de las mujeres debe ser complacer el deseo masculino, es decir, lo opuesto a lo que vivió en la experiencia narrada.

La tercera y última salmodia toma un tono completamente diferente, el tema que aquí se desarrolla es el de la culpa y la expiación. Es por esto que la voz que se manifiesta a través de Zerline se acerca a lo que podría ser la voz de un juez, que de una u otra forma busca la manera de expiar su propia culpa y procurar justicia frente a la culpa de los demás personajes involucrados en los eventos. Esta manera la encuentra a través de la crianza que le dio a Hildegard, la hija bastarda de la baronesa y el señor de Juna, a quien educó bajo los principios de su padrastro, para que a través del parecido que cada día iba tomando hacia él, lograra expiar su culpa y la de su madre.

Es a causa de esta injusticia por lo que he educado así a Hildegard. Ha tenido que convertirse en una auténtica hija del presidente; por dignidad ante él y para que su casa no continuara alojando a la hija bastarda de un asesino. No la he podido librar de la sangre asesina que corre por sus venas, pero en cambio ha aprendido a mostrarse digna de su condición de hija de presidente. [...] Cuanto más la hacía parecerse a su padre, más expiaba ella su culpa y la de su madre, aunque la de esta última nunca se acabará de expiar. (*Los inocentes*, 135)

Como puede apreciarse en la cita anterior, esta última salmodia adquiere de nuevo un tono reflexivo diferente al de las dos salmodias anteriores. Por todo lo anterior se considera aquí que el uso de salmodias como técnica narrativa se encuentra vinculado con la discusión presente en “Parábola de la voz”, ya que busca emplear una diversidad de voces en la misma medida en que el tema de la memoria, entendida también como las voces del pasado, es claramente representada.

Voces

El tercero de los recursos literarios propuesto para análisis en el presente capítulo es la serie de poemas “Voces” que aparece en tres momentos específicos de la novela: “Voces 1913”, hacia el inicio de la novela,

muestra una especie de preludio a la primera guerra mundial, “Voces 1923” se sitúa hacia el centro de la novela y se expresa principalmente sobre el vacío que dejó la primera guerra en el espíritu de los alemanes, y “Voces 1933” que se ubica un poco antes del capítulo “El convidado de piedra” que es el inicio de la conclusión de la novela y se expresa sobre el ímpetu del espíritu alemán frente a una nueva guerra.

“Voces 1913”

En esta serie de poesías que se encuentra concretamente en la sección de “Relatos anteriores” de la novela, se pueden apreciar a simple vista las dos temáticas encontradas tanto en “Parábola de la voz” como en las salmodias de Zerline analizadas anteriormente. Por una parte, se encuentra de nuevo el tema del tiempo, la tridimensionalidad y el afán humano de evolucionar de esta tridimensionalidad a una pluridimensionalidad representado por la teoría de la relatividad de Einstein y discutido en páginas anteriores. Por otra parte, desde el título del grupo de poesías ya es fácilmente apreciable el juego de diferentes voces que se manifiestan en los poemas ofreciendo sus diferentes perspectivas en relación con el espíritu de guerra que invadía Europa previa a la primera guerra mundial.

Con respecto a la primera de las temáticas enunciadas hay un poema en particular que muestra la manera en que el deseo humano de trascender los límites de lo tridimensional lo lleva a buscar nuevas formas de conocimiento y encontrar en una nueva dimensión un mundo nuevo, pero también esto es problematizado por el poema, dado que también lleva al hombre a encontrar sufrimiento y reiniciar el ciclo de búsqueda.

Mas cuando el infinito convocó al espíritu,
 este hubo de volver al ámbito real
 y conquistarlo y aceptar la altura, amplitud y hondura
 como formas del ser ineludibles.

así el saber se transformó en progreso,
 bañado en sangre, torturas y deberes.
 y su nuevo comienzo, embrujado y herético, confuso
 desgarrado por su fe en la barbarie,
 torturado sin piedad por los infiernos
 y, sin embargo, al fin y al cabo humano,
 abierto a investigar y a conocer
 y a descubrir un infinito nuevo en las imágenes del mundo.

El mismo juego de otros tiempos:

el infinito, apenas poseído del espíritu,
 se evade a espacios de lo extraño hasta la orilla del conocimiento,
 donde enmudece la palabra y se congela el sueño,
 se apagan los sonidos y las mismas imágenes se esfuman.

[...]

Y surge un nuevo espacio, exento y sin medida,
 espacio del tiempo nuevo
 que de nuevo se abre a las torturas - ¡oh, cuánto sufre el corazón!-,
 y otra vez a las guerras- ¡oh, pecados sin fin! -,
 a fin de que el alma del hombre resucite. (*Los inocentes*, 25)

Llama la atención que los conceptos de amplitud, altura y hondura que el alma debe aceptar como formas ineludibles del ser son los que componen la tridimensionalidad, pero esta tridimensionalidad se muestra como algo que sólo la enfrasca y limita al alma, la obliga a buscar un mundo nuevo en la imagen y aún allí encuentra limitaciones que logra trascender, esta trascendencia se da más allá de lo que el mundo de las palabras permite, es una trascendencia de lo tridimensional a lo pluridimensional apoyado en la imagen y el sonido, que luego buscan también ser trascendidos. Estos procesos de transformación se describen en todo caso como algo doloroso, que deja en su camino muerte y destrucción, es un

trascender doloroso e interminable inserto en un ciclo infinito de búsqueda del hombre por volver a un inicio inalcanzable.

En relación con el tema de las voces desarrollado en esta selección poética puede encontrarse un juego de voces opuestas que se manifiestan concretamente frente al tema del ímpetu de guerra anterior a la primera guerra mundial. Se puede encontrar la voz de quienes se afirman en este ímpetu amparados por las ideas de progreso, desarrollo, patria y el dios de los católicos, mientras que por otra parte se identifican las voces de quienes sufren el dolor, el hambre y el frío de la muerte como consecuencias de la guerra. Un ejemplo de esta contraposición puede verse en el poema de padre e hijo, en el que el padre, motivado por el ansia de progreso lleva a su hijo a la guerra, mientras el hijo le expresa su dolor y su miedo frente a lo que está por venir.

Padre e hijo marchan juntos de camino
desde hace un tiempo ya. Estoy muy cansado
dice el hijo, de pronto. ¿A dónde vamos?
desde el comienzo, todo deviene cada vez más sórdido,
planean tempestades y a nuestro alrededor
anuncian su peligro muchedumbres, fantasmas y demonios.
Dice a su vez el padre: Avanza así el progreso,
derecho hacia el camino rutilante, y ¡quién lo para!
Tú lo estorbas con tus dudas y tu mirar cobarde,
¡Cierra los ojos ya y avanza con fe ciega!
Responde el hijo: El frío me invade,
¿Acaso no has sentido jamás una honda pena?
¡Oh, repara en nuestra marcha como sombras!
¡Oh, fijate!, nuestro progreso apenas deja huella,
el suelo falla a nuestros pies y el derrumbe nos arrastra,
Y giramos en un torbellino como plumas sin peso. (*Los inocentes*, 23)

No sólo se puede apreciar contradicciones de este tipo entre las voces, también es posible encontrar voces de nostalgia que añoran tiempos de paz, voces de lamentos ante el dolor, voces que se despiden de la Europa preguerra y voces de reflexión. Sobre esto último la reflexión principal encontrada en este primer apartado poético corresponde a la crítica que se hace al uso de valores abstractos como el de lo sagrado y la patria para incentivar el corazón de los hombres, crear en ellos la voluntad ciega de ir a enfrentarse a personas con otras ideas y defender su honor, mantenidos en sus conceptos elevados y lejanos de la realidad concreta, ignorando que en esta realidad concreta van dejando una estela de muerte y destrucción, dolor y pérdida que deja el seguir estos ideales.

La insensatez es solo falta de imaginación,
Se burla de lo abstracto, absurdamente alude a lo sagrado,
El solar de la patria y de su honor,
De mujeres y niños a los que defender.
Pero ante lo concreto ya enmudece
Y es incapaz de imaginar os rostros,
Cuerpos y miembros desgarrados de los hombres,
Como también el hambre que infligió a las mujeres y sus hijos. (*Los inocentes*, 25)

Y luego de este juego en el que se aprecian diversas voces, la primera parte de la selección poética termina con una despedida a la Europa de antes de la guerra, la que en Johan Sebastian Bach encontró la armonía y la espiritualidad pero que ahora entra en guerra. “Adios, Europa. La bella tradición toca su fin”. (*Los inocentes*, 28)

“Voces 1923”

Es un solo poema que se encuentra en la sección de “Relatos”. En él se encuentra una reflexión sobre el concepto de santidad. Se considera la santidad como lo más enriquecedor para el hombre, puesto que le permite a través de la plegaria alcanzar plenitud y a su vez convicción. “su existencia [la del hombre] se humaniza y adquiere plenitud, el mundo adquiere sentido. Pues sólo en la santidad, sólo en ella, encuentra el hombre la convicción” (*Los inocentes*, 59) Sin embargo, explica que esta santidad se puede fácilmente transformar en idolatría al perder su sencillez y esto impide al hombre acceder a la plenitud y a la comprensión de un sentido claro del mundo, mientras lo empuja a un vacío en el que se ve obligado a defender sus convicciones mientras enfrenta y busca la aniquilación de otras convicciones que distan de las propias.

Aparece la idolatría
 El culto a muchos dioses,
 Culto que ya no permite al hombre dirigirse a lo más grande,
 No, le arroja a lo inferior, de suerte que,
 Pierda su humanidad, caiga en el rebajamiento
 Y finalmente, con veneración falsa, se dirija plegarias a sí mismo,
 sin venerar la auténtica humanidad: aquí aparece lo pagano,
 el vacío del mundo en que todo tiene el mismo peso,
 en que todo tiene la misma santidad pagana.
 Y así se enfrentan las convicciones,
 Al no existir veneración ni santidad ni distinción,
 Y cada una de las convicciones es la más santa,
 La absoluta, y quiere aniquilar a las demás,
 Dispuesta a cualquier crimen. (*Los inocentes*, 60)

Aquí se explica la manera en que todos los ideales de progreso por los cuales se fue a la guerra llevaron a la aniquilación y al darse cuenta los hombres de esto, creció en ellos un enorme vacío que pensaron

posible llenar sólo al embarcarse de nuevo en una nueva guerra sin sentido pero llena de convicciones huecas.

Otra vez el vacío de la nada
 Cobijado en la nada,
 Formado por la nada
 Y por ello predestinado a de nuevo sumergirse
 En la confusión de las convicciones
 Que obligan al hombre a ofrecerse nuevamente en sacrificio,
 A ofrecerse de nuevo en la guerra,
 A ofrecerse de nuevo a la heroicidad pagana y vacua,
 A la muerte sin martirio
 Al sacrificio vacío
 Que nunca más rebrotará. (*Los inocentes*, 61)

Es una reflexión bastante fuerte, en su contenido no se aprecian los elementos discutidos anteriormente, pero llama la atención que este poema funciona como intermedio en la novela, a la vez que cuestiona precisamente el momento de vacío que se presentó entre la Primera y la Segunda guerras mundiales.

“Voces 1933”

En este último apartado de poesías que se encuentra justo antes del capítulo “El convidado de piedra” al inicio de la sección “Relatos posteriores” fueron encontrados dos temas que se vinculan con lo desarrollado en este capítulo: por una parte, en relación con el tema de la multiplicidad de voces es posible apreciar una diversidad de ellas dentro de la que se encuentran las voces de las víctimas de la guerra, particularmente la voz de los judíos. También llama la atención que además de diversas reflexiones sobre las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial se puede encontrar en un poema la voz de Dios que reflexiona sobre la abolición de los opuestos y la importancia de la aceptación de la pluralidad en

todos sus aspectos. Por otro lado, el tema de la transición de lo tridimensional a lo pluridimensional se encuentra también manifestado en esta sección de poemas, sin embargo, esta vez expresa el miedo del espíritu burgués a esto y dialoga con lo analizado en páginas anteriores sobre la percepción de Zacharías sobre la teoría de la Relatividad de Albert Einstein, que como se mencionó anteriormente, es la metáfora de esta transición. Es importante también señalar que, aunque estos son los temas que se analizarán a continuación, hay también una fuerte crítica a la naturaleza del espíritu burgués que no solo permite el ascenso del Nacional Socialismo al poder, sino que se plantea como el culpable de ello. A este espíritu burgués se le denomina *espectro* en diversas poesías.

El apartado poético inicia con una reflexión de aceptación de la búsqueda humana por el dolor y el castigo unido una vez más al espíritu de progreso que fue ampliamente cuestionado especialmente en “Voces 1913”. “Nuestro progreso tiene mucho que agradecer a la juiciosa guillotina; la silla eléctrica, que tortura silenciosa, sirve para idéntico fin” (*Los inocentes*, 267) Esta es una de tantas reflexiones que podemos encontrar en las poesías. Con respecto a la diversidad de voces, como se mencionó antes, este apartado da especialmente la voz a las víctimas, quienes expresan su miedo, dolor y finalmente resignación ante la muerte²³

No podemos medir el ser que hemos perdido:
yo era uno en mi cuna
y seré uno a la hora de mi muerte,
aunque quizá tenga que aguardar,
aras los alambres de púas,
a que me conduzcan al lugar del suplicio. (*Los inocentes*, 271)

²³ Planteada como transición de lo finito a lo infinito.

Estas voces de las víctimas ven también al espíritu burgués como un espectro que surge intimidante entre pompas lleno de ideas que busca constituir en verdad suprema. Temen a todo lo diverso por cuanto ello no manifiesta sus ideales y lo ataca y aplasta con su maquinaria cuidadosamente diseñada para esto:

¡Oh, justicia revolucionaria! La revolución trae consigo la revolución imitativa y demoníaca del burgués, ente criminal y más exasperante aún porque su falta de dogma es la del poder al desnudo. No se trata ya de convencer, por gusto o por fuerza, sino de la infamia inherente a todas las convicciones, del instrumento de terror técnicamente más perfecto, de campos de concentración y laboratorios de tortura, que tratan de conseguir, mediante la abolición de la ley, hecha ley suprema, mediante la mentira fantasmagórica, hecha verdad superior, una esclavitud universal y abstracta, ajena a todo lo que sea humano. (*Los inocentes*, 271)

Esta misma reflexión se pone en diálogo con el apartado de la novela en que Zacharías, como representante de este espíritu burgués busca a través de sus discursos persuadir a quienes lo escuchan de no aceptar la enseñanza de la teoría de la relatividad de Albert Einstein en las escuelas. La razón de esto, como se manifiesta en este fragmento, es el miedo del espíritu burgués ante lo nuevo y diferente, ante la aceptación de lo diverso. Zacharías es entonces la manifestación del espíritu burgués en la novela.

Una estrategia que no había aparecido en los dos apartados poéticos anteriores que permite la diferenciación de distintas voces es el uso alternado de prosa y verso. La cita anterior se encuentra en cursiva debido a que así se encuentra en el texto original, en donde se genera un juego de alternancia entre verso y prosa, en donde los segmentos en prosa son particularmente reflexivos y los fragmentos en verso son especialmente expresivos. Esto brinda una diversidad y la sensación de escuchar voces distintas que se expresan sobre el mismo tema, pero de maneras diferentes.

La voz de Dios se hace finalmente presente y se pone en diálogo con la parábola que introduce toda la novela “Parábola de la voz”. En esta poesía se expresa la abolición de la dualidad en Dios²⁴. De manera que todo lo que en apariencia tiene un opuesto está contenido en él y a la vez lo contiene. De esta manera funcionan principalmente la dualidad entre el lenguaje y el no lenguaje, que representan la dualidad palabra e imagen, puesto que la imagen contiene a la palabra a la vez que la palabra lleva en ella contenida la imagen que nos hacemos de ella.

No basta con que no esculpas una imagen Mía;
 sin embargo tú piensas en imágenes
 cuando piensas en Mí.
 No es suficiente que te avergüences de pronunciar Mi Nombre;
 tu pensamiento es lenguaje
 y Me nombras con tu callada vergüenza. (*Los inocentes*, 273)

El diálogo con “Parábola de la voz” se puede también apreciar en la manera en que Dios menciona en dos ocasiones a sus profetas, confirma sus conocimientos y responde a sus preguntas.

Yo soy el que soy
 y no soy porque soy.
 Yo escapo a tu fe.
 Mi rostro no es rostro. Mi lenguaje no es lenguaje,
 esto lo sabían Mis profetas:
 cualquier afirmación acerca de Mi Ser o Mi no-Ser
 es presunción.
 Pero a aquellos que preguntan:
 ¿a quién hemos de venerar? ¿Quién es el primero entre nosotros?
 a ellos ya les respondieron Mis profetas:
 ¡Venerad lo desconocido! ¡Adorad lo desconocido!
 lo que está afuera,

²⁴ Esto mismo se desarrolló en “Parábola de la voz” en donde la figura de Dios contiene en sí la dualidad, transformándola en un uno que la contiene.

lejos de vuestro campo;
allá está Mi trono vacío,
inasequible en el no-espacio vacío,
en la no mudez vacía y sin límites.

(Los inocentes, 274)

La pregunta principal mencionada en este poema pero formulada por los discípulos del profeta Levi a la cual Dios da respuesta, es la pregunta por quién fue el primero y a quién se ha de venerar. La respuesta a esta pregunta es un guiño de aprobación a la pluridimensionalidad oculta en lo que él denomina lo desconocido pero que a su vez se vincula con lo que está más allá de las tres dimensiones en las que el alma humana se encuentra encerrada y de las que el espíritu burgués teme salir. Dios dice que lo que se debe venerar se encuentra afuera, en el no espacio vacío, se trata de lo desconocido e ilimitado. Un universo pluridimensional desconocido hasta ahora pero al cual no se debe temer.

Como se pudo apreciar, las voces presentes tanto en los diversos poemas como las voces escuchadas en Zerline son la manifestación de diversos sectores de la sociedad que se encuentran inmersos en el contexto histórico de las guerras, ya sea un contexto previo a estas, un contexto de entre guerras o las reflexiones que sólo son posibles una vez las guerras terminaron y la mayor parte de estas voces es tomada por las víctimas de estos acontecimientos.

Una vez realizado el análisis a los tres textos revisados en páginas anteriores se puede concluir que en primer lugar hay en efecto una multiplicidad de recursos literarios distribuidos cuidadosamente en la novela y que sostienen un diálogo constante en particular sobre dos temas que se vinculan con la hipótesis presentada en el presente trabajo: por una parte, a través de esta multiplicidad de recursos la novela busca brindar al lector una experiencia en la que diversas perspectivas son expuestas en conjunto mediante el juego de voces que en ella se emplea. Además, hay una propuesta clara que busca establecer una transición a una pluridimensionalidad que resulta representada de manera metafórica por la discusión anteriormente analizada sobre la teoría de la relatividad de Albert Einstein. Esta propuesta de transición se plantea de diversas formas, dentro de ellas se encuentra también la posibilidad de desarrollar una nueva poética literaria en la que la obra de arte cuente con diversos aspectos artísticos, como podrá comprobarse en los siguientes capítulos.

Capítulo II

Tonos y formas

Una de las manifestaciones más importantes de la creación poética en la novela de Broch, además del uso de salmodias, parábolas, poesía y cortas narraciones, es el carácter interartístico que manifiesta la importancia de la pluridimensionalidad en la novela. Dicha pluridimensionalidad consiste en la puesta en diálogo de la obra literaria con diferentes dimensiones artísticas, especialmente con la música y la pintura. Es por esta razón que la novela *Los inocentes* funciona en tres niveles o dimensiones, uno de los cuales es el nivel visual. En esta medida es posible apreciar la novela también como una obra de arte pictórica que nos narra una historia.

Dicha apreciación es posible a partir de los conceptos de Luz Aurora Pimientel, quien en su artículo “Ecfrasis y lecturas iconotextuales” describe la definición de la ecfrasis y detalla tres diferentes tipos de ella presentes en la obra de arte literaria. Lo principal de esta definición del concepto es el hecho de que se trata del establecimiento de relaciones de carácter intermedial entre el texto y el objeto plástico, ya sea pictórico o escultural, de tal manera que se genera un vínculo de carácter intertextual: “Es interesante notar que las tres definiciones insisten en el carácter *relacional* del texto verbal con respecto al objeto plástico, lo cual permite extender el texto a una relación *intersemiótica*, y, puesto que el texto verbal asume; representación del objeto plástico, al que lee como si fuera un texto, la relación también se plantea como intertextual.” (“Ecfrasis y lecturas iconotextuales”, 206) Los tres tipos de vínculos ecfrásticos entre la obra de arte literaria y la plástica son la ecfrasis referencial, la ecfrasis nocional y el concepto especialmente desarrollado por la autora y definido como un punto intermedio entre los anteriores. La ecfrasis referencial genérica.

Ahora bien, en tanto que representación, el objeto plástico descrito verbalmente puede ser, como bien lo advierte Clüver, real o ficticio; de hecho el paradigma mismo de la ecfrasis, el escudo de Aquiles en *la Iliada*, no existe fuera de la descripción que lo construye. De tal suerte que podemos hablar de ecfrasis referencial, cuando el objeto plástico tiene una existencia material

autónoma, o de ecfrafrasis nocional cuando el objeto "representado" solamente existe en y por el lenguaje, como en el caso del escudo de Aquiles. Hay, sin embargo, un tipo de ecfrafrasis intermedio que yo querría llamar ecfrafrasis referencial genérica, y que con frecuencia se observa en textos ecfrafrásticos que, sin designar un objeto plástico preciso, proponen configuraciones descriptivas que remiten al estilo o a una síntesis imaginaria de varios objetos plásticos de un artista. ("Ecfrafrasis y lecturas iconotextuales", 207)

Este último concepto es al que mejor se adapta el experimento de Broch, puesto que, como se verá más adelante, las imágenes presentes en la novela *Los inocentes* no se constituyen como una representación referencial o nocional de una obra de arte pictórica o escultural específica, sino que se presentan a partir de una serie de diversos elementos estilísticos que permiten mostrar a la novela en su totalidad como una obra de arte en donde estas dos dimensiones artísticas confluyen en una, de tal suerte que no pueda ser vista como una descripción de otra obra de arte ya existente,²⁵ sino como una representación intermedial en donde los dos medios de representación son inseparables. Esto es definido por Pimientel como iconotexto: "no sólo la representación visual es leída/escrita-de hecho descrita- como texto sino que al entrar en relaciones significantes con el verbal le añade a este último formas de significación sintética que son del orden de lo icónico y de lo plástico, construyendo un texto complejo en el que no se puede separar lo verbal de lo visual: un *iconotexto*." ("Ecfrafrasis y lecturas iconotextuales", 206)

Los inocentes se presenta entonces como un *iconotexto* en el cual se puede apreciar diversos juegos de claro-oscuro, así como también el uso de figuras geométricas en descripciones de espacios y particularmente de rostros de personajes. Estas características visuales presentes en la novela desde el

²⁵ Aunque por supuesto esto no evita que en la novela haya sutiles referencias a obras de arte. Este es el caso de la descripción de la casa de Melitta presente en el capítulo "Una leve decepción", en donde se describe la casa en que habitaba la lavandera Melitta y dicha descripción puede remitir al lector al cuadro de Egon Schiele de 1917 "Casa con ropa tendida" (Ver figura 1 al final del capítulo I). En este apartado de la novela es posible ver al personaje Andreas recorrer las estructuras de la casa representada en este cuadro.

nivel descriptivo son también muy utilizadas en el movimiento pictórico expresionista alemán, de tal manera que vale la pena preguntarse aquí por los diálogos concretos que se presentan en especial con este movimiento artístico y la razón por la cual se manifiestan dichos diálogos.

El expresionismo alemán surgió en un contexto histórico anterior a la Primera Guerra Mundial y como consecuencia de la misma, muchos de los artistas vinculados con este movimiento combatieron en ella y varios de ellos regresaron heridos, mentalmente afectados o lamentablemente no regresaron. Como en el caso de August Macke y Franz Marc, quienes fallecieron en 1914 y 1916 respectivamente. (Waldemar, *La pintura expresionista*, 11)

El tema del ímpetu de la sociedad burguesa alemana por entrar en conflicto con las demás naciones y las consecuencias de ello también es un tema de discusión y fuertemente criticado en la última etapa del expresionismo, especialmente manifestado en Otto Dix: “Otto Dix fue en pintura lo mismo que era en la literatura Erich Maria Remarque (autor de *Sin novedad en el frente*). Con una lucidez casi despiadada y casi fotográfica describió las miserias, las infamias y lo monstruoso de la guerra” (Auboyer et al., *Historia del arte: vanguardias artísticas II*, 40). Grosz por su parte cuestionaba el accionar de la sociedad burguesa: “Lo más interesante de Grosz es que, para denunciar la perversión de los instintos y el ansia de poder que se ocultan bajo la capa de la respetabilidad burguesa, puso a contribución las más modernas tendencias pictóricas de su época (en especial el cubismo) (Auboyer et al., *Historia del arte: vanguardias artísticas II*, 40). Todo esto crea también una relación entre este movimiento artístico y la novela, puesto que Los inocentes, como ya se pudo ver en el capítulo anterior, también sostiene una fuerte crítica a la misma sociedad burguesa y a su ímpetu de guerra. Esta es una de las razones por las cuales la dimensión visual de la novela se pone en diálogo con este movimiento artístico.

Otra razón que también se puede apreciar en la novela aunque de una manera más sutil es el fundamento ideológico del expresionismo pictórico expresado inicialmente por Worringer en su libro *Abstracción y naturaleza* y desarrollado por diferentes artistas, entre ellos Vassily Kandinsky.²⁶ Según esta postura, el expresionismo debe buscar volver a lo que sus propios representantes denominaban *el grito original* (Urschrei) que consiste en la búsqueda del arte por encontrar un elemento originario de la humanidad que no tenga que ver con la representación de una realidad ya conceptualizada, sino que sea anterior a ella. “Esta preocupación por los orígenes, propia de los expresionistas alemanes de aquella época (no sólo pintores, sino poetas novelistas, autores teatrales), se refleja claramente en la poética de lo que denominaban “el grito original” (Urschrei). Es decir, que el arte no debe ser sólo como el grito infantil, sino como el grito original de toda la humanidad.” (Auboyer. *Historia del arte: vanguardias artísticas II*, 11).

Esta búsqueda artística es una consecuencia de los planteamientos de la filosofía fenomenológica que unos años antes se encontró en auge en Alemania, especialmente consecuencia de las ideas publicadas en *El mundo como voluntad y representación* de Arthur Schopenhauer, que proponen la trascendencia del mundo del concepto a través de la muerte de la voluntad.

La novela *Los inocentes* entra en diálogo con estos planteamientos a través de diversas alusiones a conceptos como la trascendencia al infinito mediante la muerte, relaciones entre el amor, el suicidio y el infinito, o mediante descripciones de violencia generada por el amor en términos pasionales. Los

²⁶ Quien a pesar de ser el principal representante del arte abstracto, inició su proceso artístico enmarcado dentro del expresionismo alemán, movimiento con el que compartió el mismo afán de la destrucción de la forma como consecuencia de la búsqueda por la expresión de lo interno, definido por Worringer como el *grito original* o el *Urschrei*.

elementos expresionistas de claro-oscuro²⁷, el intento de desarticulación de la forma y el uso de figuras geométricas se encuentran también en un diálogo constante con estas alusiones que permiten considerar que en la novela hay una respuesta a los planteamientos de Schopenhauer; en esta medida es importante definir acá el objetivo del uso específico de estos vínculos interartísticos, puesto que además de constituirse como la segunda de las dimensiones creadas por la novela, discute una vez más la posibilidad de la trascendencia, pero esta vez en un sentido filosófico, fenomenológico.

Por consiguiente, se busca en las siguientes páginas identificar y analizar los elementos visuales expresionistas presentes en la novela y puestos en relación con la discusión sobre los fundamentos filosóficos planteados por Schopenhauer, y describir la respuesta que da la novela a dichos planteamientos. A fin de lograr estos objetivos, se presentará una descripción de las características del expresionismo pictórico alemán, sus fundamentos y su puesta en diálogo con los elementos visuales y discursivos de la novela.

El expresionismo alemán, documentado desde sus primeros representantes Edvard Munch, Emil Nolde y James Ensor en 1902 aproximadamente (Auboyer et. al., *Historia del arte: vanguardias artísticas II*, 4), no sólo inicia en un contexto de preguerra. Es el movimiento artístico que vive, como el espacio temporal de los acontecimientos de la novela, todos sus momentos desde el inicial ímpetu guerrerista de la sociedad burguesa alemana en la Primera Guerra Mundial, hasta las consecuencias trágicas y desastrosas de esta guerra y más aún la Segunda Guerra Mundial para el movimiento mismo. Como lo describe

²⁷ Como bien se sabe, el juego de claro-oscuro no es un desarrollo de la escuela expresionista alemana, sino que fue tomado de movimientos artísticos precedentes con el fin de añadir expresividad (dramatismo) a la obra de arte. Además fue utilizado particularmente en la cinematografía, lo que permitió también establecer la distancia que deseaba mantener el movimiento con respecto a la fría representación de la realidad. Un icónico ejemplo de esto es la película dirigida por Friedrich Wilhelm Murnau *Nosferatu, una sinfonía del horror* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*) estrenada en 1922.

Waldemar George en su libro *La pintura expresionista*, este es el movimiento artístico que más se vio afectado por las consecuencias de la guerra.

Fuera de la colectividad de pintores, escultores, y grabadores judíos diezmados por Hitler y sus secuaces, ninguna escuela ha pagado, a nuestro parecer, a la causa de las libertades humanas, más pesado tributo que la Escuela Expresionista alemana. (No hablamos aquí de August Macke ni de Franz Marc caídos, respectivamente en 1914 y 1916.) El régimen nacional socialista pisoteó y apuñaló el arte alemán. Las únicas formas de arte específicamente alemanas y septentrionales que Alemania había creado después de la Edad Media, fueron rechazadas. Los museos alemanes son expurgados; los cuadros de pintores expresionistas, descolgados, dispersados, o destruidos; los pintores, excluidos de la vida artística. Sus salones se cierran. Nolde y Schmitt-Rothluff reciben la “Malverbot”²⁸ so pena de encarcelamiento y prohibición no sólo de ejercer públicamente su oficio, sino aun de pintar entre los cuatro muros de sus departamentos o talleres. El resto de los expresionistas recibe la “Ausstellungsverbot”: prohibición de exponer. (Waldemar, *La pintura expresionista*, 11)

Encontramos información sobre el gran número de artistas expresionistas que perdieron la vida, particularmente en la Primera Guerra Mundial, en el libro de Paul Raabe, *Literatur und Kunst* (Literatura y arte): tiene una sección dedicada a los artistas (pintores y escritores) que fallecieron en la Primera Guerra Mundial, organizados en orden cronológico. Entre ellos se destacan: en 1914, Macke, Lichtenstein y Stadler; en 1915, Börsch, Stramm y Hirschfeld; en 1916, Marc, Adler y Heller; en 1917, Franz Janowitz y en 1918, Lemm y Engelke (Raabe, *Literatur und Kunst*, 112).

Todo esto contribuye a explicar por qué la novela *Los inocentes* mantiene un fuerte nexo con este movimiento expresionista. Dicho nexo no es sólo de carácter histórico, sino que tiene también que ver con las características técnicas formales del movimiento pictórico. El expresionismo alemán pasó por

²⁸ Prohibición de pintar.

cuatro etapas diferentes. La primera de ellas tiene como representantes a Munch, Ensor y Nolde, y se encuentra marcada por un rechazo hacia temas neutrales del impresionismo como por ejemplo los paisajes y una búsqueda de emociones humanas como la soledad, el dolor, o el ansia de amor insatisfecho. Dicha búsqueda se presenta a partir del uso de colores puros, la distorsión de líneas y figuras y el uso frecuente de contrastes entre blanco y negro o entre tonos claros y oscuros (*Historia del arte: vanguardias artísticas II*, 7). La segunda etapa fue representada por el movimiento artístico “Die Brücke”²⁹, que se preocupaba por cuestiones políticas, religiosas y morales. La prioridad de este grupo era la búsqueda de lo primordial, la posibilidad de crear una realidad a partir de cero en la obra de arte a partir del abandono de la imitación, reemplazada por la experiencia vivencial.

Lo fundamental para los pintores de “Die Brücke” era la búsqueda de lo primordial, y ello no como una copia imitativa de la realidad [...], sino como transmisión angustiada de una “vivencia”. El término alemán *erleben*, es decir, “vivir” en su acepción transitiva (“vivir una visión”, “vivir una experiencia”), se convierte en el slogan del expresionismo y en el de la fenomenología, que era la filosofía alemana de aquellos años. (Auboyer et al., *Historia del arte: vanguardias artísticas II*, 10)

La tercera etapa de este movimiento artístico se manifiesta en el colectivo “Der blaue Reiter” que fue conformado en 1912 y según Waldemar muere con la paz en 1914.³⁰ Sus primeros integrantes son Vassily Kandinsky, Alexej von Jawlensky y Marianne von Werefkin; se adhieren posteriormente Franz Marc y August Macke. Su almanaque, publicado en 1912, es una de sus principales muestras artísticas. Este grupo no sólo acoge a artistas plásticos, sino también a músicos (como por ejemplo a Paul Hindemith) y a escritores. Esta particularidad permite el diálogo constante entre los representantes de

²⁹ Activo desde 1905, fue conformado por Heckel, Bleyl, Kirschner, Schmitt-Rottluff, Max Pechstein, Emil Nolde, Cuno Amiet y Axel Gallen-Kallela.

³⁰ “El «Blaue Reiter» nace en 1912 y muere con la paz en 1914”. Waldemar, *La pintura expresionista*, 14.

cada arte y en consecuencia la aparición de influencias artísticas de diversa índole en las manifestaciones artísticas. Un buen ejemplo de esto son las obras de Kandinsky, o de Robert y Sofía Delaunay, con quienes Klee, Marc y Macke mantienen contactos, y para quienes, según Waldemar, el color debe guardar estrechos vínculos con el sonido y el verbo. “Klee, Marc, Macke y Feiniger mantienen relaciones regulares con Robert y Sonia Delaunay, asimilando los principios del Orfismo. Estos perciben el color no como pintores de educación clásica, sino como poetas o músicos que establecen estrechas correspondencias entre el sonido, los matices y el verbo. La música los fascina, la poesía también.” (Waldemar, *La pintura expresionista*, 17)

Esta multidimensionalidad artística, en la cual los vínculos entre arte plástico, música y literatura son muy estrechos, es la misma multidimensionalidad planteada en *Los inocentes*, otra de las razones contextuales por la cual la novela escoge este movimiento artístico y no otro.

Esta tercera etapa se caracteriza por el estudio profundo de la forma y el color, puesto que para sus representantes lo principal era desligarse de cualquier propósito representativo y hallar, como en música, nuevos sistemas de notación: para Kandinsky, por ejemplo, “[l]as formas coloreadas debían ser dispuestas sobre la tela tan claramente como las notas de una partitura orquestal.” (en Auboyer et al., *Historia del arte: vanguardias artísticas II*, 24) La cuarta fase se caracteriza por la marcada influencia de los fenómenos sociales en ella: La derrota militar de 1918, la grave dislocación política y social que siguió y la catastrófica inflación de 1923, no hacían esperar la enérgica reconstrucción de las fuerzas artísticas que tuvo lugar en aquellos años. Lo que se desarrolló fue una pintura basada en otras premisas artísticas, sociales y psicológicas. No hay duda de que su dirección realista y su forma agresiva y antiidealista, fueron facilitadas por los grupos Dadá de Berlín y de Hannover. (*Historia del arte: vanguardias artísticas II*, 35)

Como se sabe, el desarrollo del expresionismo fue cortado de manera brutal por el ascenso del nazismo al poder en 1932, aunque no obstante las consecuencias del ascenso del nacionalsocialismo en las manifestaciones expresionistas, hubo artistas como Otto Dix (quien finalmente sería arrestado) quien, “[c]on una lucidez despiadada y casi fotográfica describió las miserias, las infamias y la monstruosa estupidez de la guerra. [...] Su tríptico *Metrópolis* (1927) es una denuncia de la triste soledad de los seres humanos en las grandes ciudades y del cinismo de la vida nocturna.” (*Historia del arte: vanguardias artísticas II*, 40)

Como puede verse, cada una de estas etapas es un desarrollo de los planteamientos iniciales de “Die Brücke”, que buscaban que su arte se desprendiera de lo conceptual y de lo imitativo, en una búsqueda por crear nuevas realidades desde la originalidad. Para esto se propuso destruir todas las formas de arte tradicional y crear una ruptura entre estas y el nuevo arte que fuera más allá desde el origen y de esta manera propendiera por la inclusión de diversas formas de expresión artística incluidas unas en otras en una gran pluridimensionalidad artística. En este sentido resalta Dietmar Elger, en su libro *Expresionismo, una revolución artística alemana*, el papel de Kandinsky, quien en sus fundamentos teóricos diferencia dos polos, que son el gran realismo por una parte y la gran abstracción por otra. El primero de ellos busca la imitación fiel a los motivos externos, mientras que el otro busca desistir de la forma figurativa para poder dar una forma exterior a lo que él denomina el “acorde interno” (Elger, *Expresionismo, una revolución artística alemana*, 146). Exactamente esto mismo es lo que la novela de Broch propone. Una ruptura entre las formas tradicionales “naturalistas” de narrar y las nuevas formas que consisten en la aceptación de la multiplicidad de dimensiones artísticas que pueden ponerse en juego constante en la obra de arte literaria. El capítulo anterior desarrolló este aspecto de la obra en relación con los discursos de Zacharías y las alusiones a la teoría de la relatividad; pero esto puede verse también a partir de la construcción misma de la novela.

Dentro de las características formales del expresionismo alemán las principales preocupaciones se presentaron frente a la forma y al uso del color. En este sentido el juego de oposiciones de claro y oscuro ampliamente desarrollado desde el siglo XV fue retomado y muy empleado por los expresionistas en sus obras de arte, así como en la cinematografía. En la novela de Broch, es posible apreciar en diversos momentos este mismo juego, especialmente en la descripción de los espacios. El espacio en que esta distinción de claro y oscuro se hace más presente es la casa de la baronesa en diferentes momentos y en diferentes zonas, desde la fachada hasta el patio trasero.

La casa, dentro de la armonía del conjunto, destacaba por tener un balcón sobre la puerta de entrada, y aún las flores colocadas al pie de la baranda de forma que los pelargonios brillasen en consonancia con el centelleante cristal, como si el alma hubiera nacido para una mayor alegría, más aún, como si el alma existiera desde y para siempre. Naturalmente era sólo la fachada. A. lo sabía muy bien, e igualmente sabía que hay oscuros reductos tras las fachadas más transparentes, tras aquellas que se podrían calificar de atemporales. Sabía perfectamente que no había ningún color ni sustancia en sí, pero en todo su saber fluían – ablandándolo y disolviéndolo- el azul del aire y la maravillosa transformación del arcoíris fragmentado sobre la plaza y atravesado por la transparencia de sus múltiples venas, dejando adivinar a su paso la oscuridad e inconmensurabilidad del universo: escala que une, con la abierta luz del cielo, lo oscuro y lo terreno, lo sustancial y lo hermético y que sin embargo, vuelve de nuevo a la oscuridad de lo inconmensurable. (*Los inocentes*, 67)

Esta es la primera imagen que se tiene en la novela de la casa en donde los protagonistas viven. Es la primera apreciación del protagonista A. y como puede verse no sólo se hace manifiesto el juego de claridad y oscuridad en este apartado, sino que además se muestra una preocupación por el papel que el color tiene en el espacio que posteriormente será habitado por los personajes. También se pone de manifiesto que la oposición entre la clara transparencia de la fachada y la oscuridad que se encontrará al interior de la casa tienen que ver con ideas más espirituales sobre lo terreno y lo sustancial. Esta misma

oposición se puede encontrar también en diferentes situaciones de otros personajes, no sólo en descripciones de espacios.

Otro ejemplo de estas oposiciones de claro-oscuro se encuentra en la sala de estar de la misma casa, donde la oscuridad del pasillo que conduce a ella se opone con la claridad que entra por las ventanas.³¹ En ella los personajes también se muestran como en una pintura en oposición a la claridad del espacio. Es por ejemplo el caso de la baronesa que es descrita como una silueta oscura que contrasta con la claridad que entra a la sala de estar a través de la ventana.³² “Y el que la vieja señora, sentada en un sillón junto a la ventana y cuyo perfil se recortaba oscuro ante la luz cegadora, le tendiera la mano a guisa de saludo, en un gesto casi sorprendente fue una de aquellas concordancias en las que cada vez se sentía más atrapado pero que lo hacían feliz”. (*Los inocentes*, 71)

De la misma manera se presenta esta oposición en la habitación del protagonista A. y en este caso también se encuentra vinculada la oposición de tonos con relaciones de finitud e infinitud:

La habitación estaba a oscuras, sólo había claridad en las tres aberturas de las ventanas, pero esto no daba luz, y la puerta que conducía a los dormitorios estaba cerrada. Como el exterior había adquirido de nuevo todo su poder y era tanto de esperar como de temer que la noche cambiara todas las relaciones, se hacía necesario reunir lo que había quedado fuera e incluirlo dentro de la insolubilidad de lo presente, antes de que este se desgarrara. A., temiendo que el resplandor de la luz acarrearla la destrucción, se apresuró a preguntar: [...] (*Los inocentes*, 79)

³¹ Lo cual denota también una idea de movimiento dentro del juego de claro-oscuro y permite remitirse a los juegos cinematográficos expresionistas, en donde esta dualidad fue ampliamente empleada.

³² Imagen que puede remitir al lector a la legendaria escena de la película *Nosferatu, una sinfonía del horror*, en donde la sombra del vampiro se refleja en la pared que es alumbrada de manera tenue.

En todos los casos en que se presenta este juego, la oscuridad se vincula con lo infinito, lo que trasciende más allá de cualquier imagen y de cualquier forma, mientras que la claridad por su parte se vincula con lo terrestre que de una u otra manera permite la visibilización de la forma. Aunque todos estos juegos muestren una oposición entre los dos conceptos anteriormente expuestos, lo que llama la atención es que en muchos casos juegan en un movimiento continuo de tal manera que lo uno contiene lo otro y no se encuentran completamente apartados el uno del otro. Es el caso de la habitación oscura en la cual ingresa la luz, o de la fachada que en su interior contiene la oscuridad de lo que trasciende e incluso de la sala de estar, donde la figura humana se encuentra como elemento de la oscuridad. Un ejemplo muy claro de esto es la siguiente cita: “Escala ascendente que une lo oscuro y lo terrestre, lo sustancial y lo hermético con la abierta luz del cielo y que no obstante, lleva otra vez a la oscuridad de lo inconmensurable. Así el aire baña todo lo que existe, baña de manera etérea el conglomerado de las cosas.” (*Los inocentes*, 85)

Curiosamente dentro de estos mismos juegos descriptivos de espacios en los cuales la luz y las sombras se encuentran, hay también una sensación de quietud, de aniquilación del movimiento que permite ver las escenas también como cuadros en los cuales se muestra a los personajes como seres estáticos dibujados por un pintor expresionista. Un muy buen ejemplo de ello es una escena de celebración de la baronesa en el patio trasero de su casa, al que llegan los personajes característicos de la sociedad burguesa. Se describen especialmente los tonos de su vestimenta; se describe además el espacio en el mismo juego de claro y oscuro que se ha visto en citas anteriores y esta vez se pone de manifiesto la ausencia de movimiento de los personajes del cuadro que lleva por su parte a una nueva dimensión en donde el movimiento no se encuentra en los personajes como tales, sino en sus formas y sus tonos. El movimiento se encuentra de este modo en las características visuales de cada uno de ellos.

No obstante, la cálida rigidez tenía algo de inestable. Los contornos delimitados que la luz de la tarde confería a todo, acentuando su carácter Biedermeier, resultaban como marchitos, envejecidos. Tanto el jardín como los grupos de personas que en él se movían daban la impresión de algo muy viejo, casi retrovertidos a un falso fin de verano, inmersos en una falsa permanencia, en una rigidez, en suma falsa, cuya belleza estática desaparecía si se contemplaba el conjunto con los ojos semientornados. Ciertamente, la unidad primitiva que la luz comunicaba a todo lo visible no cambiaba ni podía cambiar, pero antes, en un plano que podríamos llamar absolutamente externo, el movimiento se inmovilizaba, transformándose lo animal en vegetal, las flores en piedras. Ahora en cambio sucedía de pronto todo lo contrario: el mundo de contornos inmóviles, descompuesto, eso sí, en manchas de color, se trocaba en un mundo de movilidad y todas las cosas, la esencia de las cosas, fuera cual fuera su forma, piedras, flores, manchas de color, líneas, todo adquiría movimiento en ese nuevo mundo. (*Los inocentes*, 211)

Esto es también una invitación tácita a ver la situación del personaje principal no como una situación en que comparten diferentes personajes de la novela, sino como un cuadro en donde lo principal no son los acontecimientos, sino los colores, las luces y sombras y las formas de hecho poco definidas encontradas en ella como en un cuadro en donde el movimiento no lo es per se, sino que consiste en la dinamicidad de los elementos visuales.

Esta imagen puede compararse con el cuadro de Max Beckmann "Fiesta en París" pintado en 1931 (Ver figura 2 al final del capítulo), en donde se presenta también una celebración a la que acuden personajes de la burguesía. Aunque en este cuadro el espacio no es un jardín, sino un espacio cerrado, es una imagen que presenta juegos de claro y oscuro, representados particularmente a partir de la vestimenta de los invitados, así como también de la tonalidad de la piel de las damas de la sociedad burguesa. También es importante resaltar la geometría empleada en el diseño de los rostros de los personajes del cuadro, que se relaciona también, como se verá a continuación, con la geometría empleada por Broch en la descripción de los rostros de algunos personajes.

La segunda preocupación del movimiento expresionista manifestada en páginas anteriores tiene que ver con la forma. Debido a que los expresionistas buscaban alejarse de la formalidad de la imitación, la forma realista en sus pinturas se convirtió en un impedimento para la expresión pura del ser de lo que se deseaba expresar.³³ Según Elger, por ejemplo, para Kandinsky la composición y la forma no deben poseer cualidades autónomas, sino que deben ser vehículos para la manifestación emocional. (Elger, *Expresionismo: Una revolución artística alemana*, 146). De esta manera, el uso de las formas no corresponde con el empleado en pinturas realistas, sino que estas formas deben encontrarse al servicio de la expresión interior.

Kandinsky había reconocido este problema y lo había formulado tomando la forma como ejemplo “La cuestión de la forma se transforma en la pregunta: ¿Qué forma debo utilizar en este caso para conseguir la expresión que mi experiencia interior necesita?”, y la respuesta fue: “una forma que sea la mejor en un caso, puede ser la peor en el otro: todo depende aquí de la necesidad interior, que es la que puede hacer adecuada a una forma”. (*Expresionismo: Una revolución artística alemana*, 146)

Pero este mismo problema lo tuvieron los representantes de “die Brücke”, que ya buscaban el grito original en sus obras y encontraron en la alteración de la forma una manera de manifestar lo interno sin dejarse contaminar del afán imitativo de las artes anteriores a ellos. Esto finalmente lleva a la búsqueda de formas que permitan expresar lo que requiere la necesidad interior, tal como lo muestra Kandinsky. Una de estas manifestaciones es el uso de la geometría en la pintura. Puede verse en los cuadros de Marc por ejemplo, aunque Kandinsky desarrolla esta misma propuesta geométrica también especialmente en su período abstracto. Este mismo uso de la geometría es un aspecto visual frecuente en la obra literaria

³³ Como se verá más adelante, esta preocupación tiene mucho que ver con la filosofía fenomenológica que ejerció una influencia muy fuerte en las ideas base del movimiento expresionista.

Los inocentes. Se emplea en diversos casos para describir espacios y en otros para describir personajes. En este sentido encontramos por ejemplo la descripción de cruces, círculos, rectángulos y la figura geométrica que será analizada a continuación: el triángulo. Se decidió tomar en consideración el triángulo, no solo porque es la figura geométrica que aparece más a menudo en la novela, sino porque esta figura se vincula también con el concepto de tridimensionalidad del cual se ha hablado anteriormente.

Así pues, se puede hallar en *Los inocentes* diversas descripciones de personajes, cuyos rostros o partes de ellos se definen como triángulos, por ejemplo, la descripción de una mesera que habla con alguien más: “Detrás del mostrador se movía una persona mayor vestida con un traje color rosa no muy limpio. Cuando hablaba con el camarero se veía su perfil, y entre la mandíbula superior y la inferior se le dibujaba un triángulo que se abría y se cerraba.” (*Los inocentes*, 33) Esto por supuesto genera de nuevo una impresión visual en el lector y se vincula con el mismo uso que se le da en pintura. Sin embargo, nos concentraremos acá en la figura del triángulo como metáfora de la tridimensionalidad que contiene en ella la multiplicidad de dimensiones basándonos en la descripción detallada, y que aparece más de una vez, del parque situado frente a la casa de la baronesa. Dicho parque de forma triangular es descrito en diferentes momentos del día, de manera que permite cada vez ser visto de una forma diferente, pero en él hay en particular un quiosco con tres relojes, cada uno de ellos ubicado en uno de sus tres costados. “Dos pasos de peatones simétricos en forma de S atravesaban el triángulo del parque. En el cruce había un quiosco coronado por un gran reloj, cuyas tres esferas estaban encaradas hacia las tres calles de la plaza. Las manecillas daban un salto a cada minuto.” (*Los inocentes*, 64)

De esta manera tenemos entonces un triángulo dentro del cual se encuentran dos líneas que zigzagean y en el centro de ellas una especie de pirámide (el quiosco). Esta contiene dentro de sí tres esferas, una en cada uno de los costados de la pirámide. Son tres relojes y ellos se encuentran orientados cada uno

hacia uno de los lados del parque, de modo que entre las tres logren abarcar todo el espacio del triángulo y asimismo el tiempo. Se trata de una descripción con un carácter marcadamente geométrico que pone al triángulo como una metáfora que nos remite directamente a la imagen de la tridimensionalidad traspasada por el tiempo de la cual se ha hablado ya en otros momentos y en la cual es posible también encontrar la cercanía entre los opuestos de luz y oscuridad como manifestaciones también de la vida y la muerte, o si se quiere, de lo infinito y lo terrenal. En este triángulo se encuentran además, en diferentes momentos, distintos aspectos de la vida cotidiana, que permiten ver el triángulo como contenedor de una enorme multiplicidad de formas. En la siguiente cita puede verse por ejemplo el mismo parque pero esta vez durante la noche, como espacio de encuentro de diferentes manifestaciones de la vida y también de lo no vivo, manifestado como invención del hombre que su vez produce vida.

Según el programa establecido entró en el parque, tomó el camino en forma de S en cuyos bancos había ahora numerosas parejas de enamorados, sombras sumergidas en un aliento común, y escuchó el crujido bajo sus pies. En determinados lugares había faroles que hacían brotar de la oscuridad fragmentos de arbustos y de césped azul-verde; los troncos de los árboles se erguían rígidos bajo un follaje negro que ululaba impaciente y que de vez en cuando dejaba ver alguna estrella. Todo esto existía y alcanzaba su plenitud dentro del triángulo de piedra. A. Llegó al quiosco. La ventana estaba cerrada por una persiana enrollable de hierro marrón, pero el reloj con soportes de hierro que coronaba la casita estaba iluminado en su interior y, con sus tres esferas relucientes, dominaba la oscura naturaleza, la gobernaba. Luz creada por el hombre, sin vida como las estrellas, sin vida como el aire y el etéreo infinito que se expande y es al propio tiempo, lecho de la vida. Los insectos danzaban en torno al reloj y, en enjambres temblorosos, se hundían en lo inconmensurable. Allí flotaban las almas de los ojos de los muertos, del aliento de los amantes. (*Los inocentes*, 91)

Se trata entonces de ver la figura geométrica del triángulo como una metáfora de la tridimensionalidad mencionada antes, pero no como un elemento que se opone a la pluridimensionalidad o a la multiplicidad,

sino que, a partir de la puesta en diálogo de sus dimensiones, la contiene en sí misma. Esto último es muy importante, puesto que se trata del fundamento de la propuesta artística que se puede ver en la novela: la trascendencia de las tres dimensiones se encuentra en su puesta en diálogo, el acceso al infinito está contenido en la multiplicidad de elementos expresivos puestos de manera orgánica en comunicación constante. Esta misma metáfora puede tomarse también en un sentido estético y tiene relación con la puesta en diálogo de las diferentes dimensiones artísticas. De esta manera la interacción constante entre literatura, pintura y música da como resultado la fusión de multiplicidad de expresiones artísticas, y esto de alguna manera también logran el cometido de los artistas expresionistas de reconocer en lo múltiple la posibilidad de expresión de las necesidades internas. Así pues, de la misma manera en que las dimensiones artísticas interactúan permanentemente y así generan la multiplicidad de expresión de la que se ha hablado, la puesta en diálogo entre el tiempo y el espacio genera la tendencia hacia el absoluto que contiene la posibilidad de lo pluridimensional. Esto se explica también dentro de la novela en la misma escena de la fiesta en el patio trasero de la casa de la baronesa.

El tiempo se cobija en el espacio y también en la falta de espacio. El espacio se cobija en el tiempo y en lo intemporal. El tiempo y el espacio, tanto si existen como si no, se fusionan uno en el otro. Todo lo que acontece tiene lugar en el ser –y el ser es sólo ser si acontece--, todo movimiento, todo discurso hablado, toda melodía, llevan en sí la fusión y son llevados por ella. Mas en la multiplicidad irreducible del movimiento, en ese verdadero coro musical de tensiones y líneas, tanto existentes como imaginarias, ya oídas, ya reales, esa fusión se prolonga hasta lo que en realidad es: multidimensionalidad, y en el coro armónico del ser el ojo percibe lo pluridimensional en lo tridimensional, la realidad tras la realidad, la segunda realidad invisible –no la última ni con mucho- que constituye una parte del hombre en la cual él vive, independientemente de su aquí y ahora. Poco importa el aspecto de las personas en este jardín, poco importa cómo estuvieran vestidas, poco importa si iban de oscuro o no, [...] todas estas personas se encontraban en un estado de desnudez más profundo y más real. Interior y exteriormente no eran sino partículas y gotas de la gran onda pluridimensional que las atravesaba y las elevaba, arrastradas, de modo indiferenciado, hacia lo dinámico de dimensiones infinitamente múltiples, sin tener en cuenta su carácter de cosa, de flor, de animal o de paisaje –y lo mismo les ocurría a las cosas, a las flores y al paisaje- eran

arrastradas allá donde el Ser se refleja en el no-Ser, a la vez adquiriendo con ello una nueva pujanza de ser, mundo de infinitamente múltiples dimensiones. (*Los inocentes*, 215)

Sin embargo, no toda la intención de tender al absoluto compuesto de multiplicidad tiene que ver únicamente con la necesidad de expresión de lo interno. Para el expresionismo alemán hay un fundamento filosófico fuerte que encontró un eco en los artistas expresionistas y finalmente generó esta búsqueda. Se trata del pensamiento fenomenológico que para la época de los inicios del expresionismo estaba en auge. El artista alemán que mejor resume el sentir de los expresionistas es Wilhelm Worringer con su libro *Abstracción y naturaleza*. El autor plantea que la obra de arte expresionista busca abstraer el objeto de la realidad contextual que lo llena permanentemente de significados: el apartar el objeto de la posibilidad de establecer relaciones de significado con el contexto en que se encuentra inmerso permite orientarlo al absoluto. Esta es la condición del verdadero goce estético. Worringer encuentra esta posibilidad en el arte de las civilizaciones orientales:

La posibilidad de dicha que buscaban en el arte no consistía para ellos en adentrarse en las cosas del mundo exterior, en gozarse en ellas a sí mismos, sino en desprender cada cosa individual perteneciente al mundo exterior, de su condición arbitraria y aparente casualidad; en eternizarlo acercándolo a las formas abstractas y en encontrar de esta manera un punto de reposo en la fuga de los fenómenos. Su más enérgico afán era arrancar el objeto del mundo exterior, por así decirlo, de su nexos natural, de la infinita mutación a que está sujeto todo ser, depurarlo de todo lo que en él fuera dependencia vital, es decir, arbitrariedad, volverlo necesario e inmutable, aproximarle a su valor absoluto. Al lograrlo sentían esa felicidad y satisfacción que a nosotros nos brinda la belleza de forma orgánico-natural. (Worringer, *Abstracción y naturaleza*, 31)

Según Fellmann, en su libro *Fenomenología y expresionismo*, la abstracción de la que habla Worringer es el principio del arte verdadero para el artista, puesto que, al abstraerse el objeto de sus relaciones, se elimina también la relatividad de este y de esta manera se acerca a su valor absoluto:

Contra la estética de la empatía representada a comienzos de siglo por Theodor Lipps, Worringer eleva la “abstracción” a principio del arte verdadero. “Abstracción” no es para él carencia de objetualidad, sino significa, al contrario, la forma objetualmente orientada de la superación voluntarista de la relatividad de lo dado. El “impulso de abstracción” determina el “querer artístico” de todos los pueblos primitivos, como también de una parte de los pueblos cultos. Worringer describe el procedimiento de la abstracción de tal manera que salta a la vista su igualdad estructural con el método de la reducción de Husserl. Lo estético de la configuración artística se encuentra en “sacar la cosa singular del mundo externo de su arbitrariedad y aparente casualidad, eternizarla mediante la aproximación a formas abstractas y de ese modo encontrar un centro de gravedad en el flujo de los fenómenos. Su más fuerte impulso era el de arrancar al objeto del mundo externo del contexto de su naturaleza, del infinito cambio de ser, purificarlo de todo lo que en él se dependencia de la vida, es decir, arbitrariedad, convertirlo en necesario e inmovible, acercarlo a su valor absoluto”. (Fellmann, *Fenomenología y expresionismo*, 54)

Worringer indica además que, si se percibe el objeto desde una perspectiva tridimensional, se verá en medio de sus relaciones y así no se encontrará su verdadero ser, es por esto que es importante para él la trascendencia de la tridimensionalidad a través de la absolutización del objeto. Una consecuencia de ello es el regreso de los artistas expresionistas al uso del plano en oposición al uso de la profundidad, puesto que la tridimensionalidad de la segunda no permite captar el objeto como una individualidad material, sino que sólo es posible interpretarlo a partir de un entendimiento combinador. “El acercamiento al plano se impuso porque el mayor obstáculo que se opone a la captación del objeto como individualidad material cerrada es la tridimensionalidad: para percibirla es preciso combinar sucesivos momentos de percepción

y en esta combinación se desvanece la individualidad material cerrada del objeto.” (Worringer, *Abstracción y naturaleza*, 36)

La importancia de esta abstracción del objeto radica para los expresionistas en la posibilidad de alcanzar el objetivo principal que toda obra de arte busca: esta es, según ellos, la enajenación del yo. “Los dos polos no son sino diferentes niveles de una necesidad común que se nos revela como la esencia postrera y más honda de toda vivencia estética: el ansia de enajenarse del propio yo” (*Abstracción y naturaleza*, 37). Y esta posibilidad que encuentra el observador en la obra artística, de enajenación de sí mismo en el arte, es sólo posible para Worringer y sus seguidores a través de la abstracción, que opera la obra al separar el objeto representado de todas sus relaciones arbitrarias, como se mencionó anteriormente.

Este pensamiento se encuentra íntimamente relacionado con los planteamientos de Schopenhauer. El mismo Worringer lo reconoce, y cita al filósofo en sus escritos:

La estética de Schopenhauer ofrece una analogía con tal concepción. En Schopenhauer la felicidad de la contemplación estética consiste en que en ella el hombre se redime de su individualidad, de su voluntad, y existe ya sólo como sujeto puro, como límpido espejo del objeto. “Y precisamente por esto la persona entregada a la contemplación deja de ser individuo, pues el individuo se ha perdido en la contemplación; sino que es un puro sujeto del conocimiento, sujeto sin voluntad, sin dolor, sin tiempo”. (*Abstracción y naturaleza*, 39)

Para Worringer el objeto abstracto que logra desligarse totalmente de lo orgánico³⁴ es por ello el fundamento de la abstracción a la que los artistas del expresionismo deben pretender. Es por esta razón

³⁴ Lo orgánico se define para Worringer en el arte como lo naturalista, es decir, como las formas de la realidad representadas de manera natural en el arte. Es lo que los expresionistas consideran imitativo, como veremos más adelante.

que la línea³⁵ es un elemento siempre presente en las obras de arte expresionistas, pero también siempre distorsionado y alejado de las formas naturales que buscan representar paisajes específicos ya dados a manera de imitación. El uso de la línea de una manera no imitativa tendió finalmente a las formas geométricas y allí se encuentra según Worringer la base del equilibrio perfecto entre las dos necesidades básicas del movimiento expresionista: la abstracción del objeto de sus relaciones arbitrarias y la proyección de las emociones que se busca alcanzar en el expresionismo.

Ese lento proceso en que se hacen conscientes las posibilidades de proyección sentimental se manifiesta en ocasiones exteriormente a través de unas líneas de enlace que acentúan la regularidad del trazado y en que se introduce algo como una expresión: esta es la palabra decisiva que aclara la situación. Pues la sujeción a la ley es a priori inexpresiva, mientras que en la regularidad existe una expresión, que como ya lo dijimos, recurre al lenguaje de las líneas de enlace para hacerse patente. De esta suerte el estilo geométrico alcanza en su madurez un prodigioso equilibrio entre los elementos de abstracción y proyección. (*Abstracción y naturaleza*, 74)

Todo este fundamento filosófico del expresionismo es lo que genera a posteriori las características visuales que encontramos en las obras de arte. Este tema es de vital importancia en la presente investigación, puesto que la novela de Broch también discute este tema de la abstracción y de la escisión del yo para poder alcanzar una idea de felicidad. Estos temas por supuesto tienen que ver con las ideas fenomenológicas de Schopenhauer en las que se basan los expresionistas alemanes, pero en la novela lo que se pretende es dar una respuesta a ellas que no necesariamente se pone de acuerdo con los postulados expuestos anteriormente. En ella se pueden ver en las experiencias y pensamientos de los personajes, reflexiones sobre temas filosóficos complejos como el Yo, el amor, el infinito opuesto a lo

³⁵ Aquí valdría la pena traer a colación al menos el pasaje de la novela en que A. llega a la casa de la baronesa, como siguiendo una línea geométrica: "Hacia aquí señaló la mano de la muchacha del quiosco, y era extraordinario que A., siguiendo la línea invisible que llevaba hasta arriba, se encontrara ahora al otro extremo de dicha línea, conducido por algo que nada tenía que ver con el cuerpo y las piernas que le habían traído." (*Los inocentes*, 71)

finito, el amor en relación con el Eros y la muerte y el tiempo en su relación con la intemporalidad. No estudiaremos sin embargo todos estos temas aquí, sino solo los que responden a las inquietudes de los expresionistas, esto es, la manera en que la novela *Los inocentes* define la abstracción y la respuesta que da a la necesidad de los expresionistas de eliminar las relaciones románticas y arbitrarias para alcanzar una verdadera liberación del Yo.

En primer lugar, es muy importante mostrar que el Yo en *Los inocentes* se muestra como un Yo múltiple y desarticulado, es decir, el Yo en la novela es una mezcla orgánica (casi como un hormiguero) de partes que lo constituyen. Esto se ve de manera sutil desde un inicio en la figura de A., puesto que como se mencionó en el capítulo anterior, él, al igual que Zacharías, no es individuo, sino que son todos los nombres en uno, es decir, son encarnaciones de muchos Yo que los componen. “Yo tengo todos los nombres, todos, desde la A hasta la Z, y por tanto ninguno” (*Los inocentes*, 39). Este pequeño guiño es desarrollado más adelante, en el pasaje en que la misma figura de Andreas se descompone en dos Yo mientras se encuentra en el sofá de la sala en casa de la baronesa:

El Yo de la cabeza inclinada miraba hacia el tronco que se dividía en dos piernas, que estaba simplemente iluminado, pero que no pertenecía al Yo. El Yo tenía en torno a sí a la oscuridad del mundo exterior. Sobre la cómoda sonaba el tictac de un reloj. Aunque se soltaran amarras con el mundo exterior, el hilo del tiempo continuaría en la intemporalidad del Yo, un trenzado infinito, hecho por uno mismo con infinitos filamentos, red de la que no se puede escapar; el corte serviría sólo para hacer desaparecer el hilo del tiempo, de forma que todo el Ser volvería a la intemporalidad dentro de la anchura infinita, del tamaño insondable del espacio. (*Los inocentes*, 81)

Acá vemos un Yo múltiple, desarticulado y además traspasado por la intemporalidad de la cual le es imposible desprenderse. Puede decirse entonces que tanto la finitud del Yo como lo infinito de su

intemporalidad están incluidos en un mismo ser de carácter múltiple, y que, desde esta pequeña unidad en adelante, todo el universo real se constituye de la misma manera, se encuentra compuesto de una multiplicidad que lo lleva a un nuevo nivel de infinito contenido en él.

La abstracción es entonces para la novela más que la separación del objeto o en este caso del Yo de todas sus relaciones arbitrarias, la suma interna de todas sus posibilidades. Estas relaciones son por supuesto internas, de tal manera que en todo caso la separación del Yo de todos sus contextos externos es lo que permite entonces el encuentro con su naturaleza infinita y completa.

Pero cuanto más alejado se estaba del mundo exterior, o quizás precisamente por ello, apartado de la plaza cubierta por la bóveda celeste, apartado del mundo, del conocimiento y de cualquier posibilidad de saber, tanto más se convertía una parte en el espejo del todo. La habitación y el aire que encerraban sus paredes se convertían en una parte de la inmensidad etérea, se hacían concebibles la infinitud y sus múltiples venas en la relación con lo finito, y el parecido existente entre las mujeres se transformaba en un símbolo, en una esperanza de solución que sólo podía encontrarse aquí y no en el exterior. (*Los inocentes*, 84)

De esta manera es posible apreciar que a nivel interno, la respuesta al problema de la fenomenología está en escuchar lo que hay dentro del ser (una respuesta muy expresionista por demás) y lo más importante de todo esto, dentro del ser mismo lo que se halla es una enorme multiplicidad. Dicha multiplicidad es la que se encuentra en el mundo, en la realidad y es a su vez la que lo constituye y lo eleva al nivel de la intemporalidad presente en la memoria y de la infinitud. Esto se puede ver más claramente en la experiencia que tiene A. durante la fiesta de té en casa de la baronesa, cuando todas las personas que lo rodean hablan en pequeños grupos y él pasa de aquí para allá sin evitar escuchar lo que dicen:

Tales frases y muchas más llegaban al oído de A., en sus idas y venidas, como un zumbido de insectos. A lo sumo eran en ocasiones meros incisos, pero los percibía, y cada palabra, cada interpelación, adquiría para él contornos delimitados y se grababa de manera casi estática en su memoria. La memoria reconocía el sentido de cada palabra, de cada frase, dentro de su propio movimiento y tensión. Su sentido, sin embargo, se disolvía en un segundo movimiento más amplio, en una unidad que incluía de nuevo cada significación aislada. A A. le pareció como si este zumbido unitario fuera una orden común en la manifestación, al parecer independiente, de cada una de las voces como si el hormiguero de voces perteneciera a una gran organización colectiva que impusiera a cada una de sus células, pese a sus movimientos independientes, unas reglas secretas, invisibles e incomprensibles; como si este hormiguero de voces, pese al sentido que parecían tener aisladamente, no se comprendiera a sí mismas ni unas a otras, aún anunciando el mismo secreto latente en ellas. El sentido se transformaba en movimiento, el movimiento en sentido. Resumiendo, el sentido se volvía nuevo sentido, lo indecible, encerrado en el lenguaje y el lenguaje, a su vez, encerrado en lo indecible. Como si la ola del ahora quedase cortada por una lejana e infinita ola del tiempo, igualmente quedaba el sentido de la expresión aislada en el sentido general, como si las olas del tiempo fueran innumerables y se precipitaran unas en otras, inexplicables dentro del coro de insectos de las voces humanas y de cuanto decían, y A. percibió la inviolabilidad de la metamorfosis del movimiento: lo intemporal en el tiempo, el tiempo en la intemporalidad. ¿Corría realmente el año 1923? ¿Era realmente septiembre? (*Los inocentes*, 214)

Con esto se puede apreciar además la idea del movimiento que hace posible todo. Este movimiento es la misma interacción de la cual se ha hablado en este trabajo. Si se traslada todo lo mencionado anteriormente a un sentido estético y se relaciona con la propuesta que, según el presente trabajo, quiere presentar la novela, puede decirse que este mismo movimiento es la interacción constante entre los diferentes elementos artísticos y lo que finalmente permite la experiencia estética de la abstracción. Pero no se debe olvidar que dicha experiencia es sólo posible dentro de las mismas tres dimensiones. Es decir, el salto o la ruptura que se plantea entre lo tridimensional y lo pluridimensional no implica dos lados diferentes, con un precipicio en el centro que haya que saltar, sino que se trata de buscar a partir del movimiento dentro de las dimensiones de tiempo y espacio, o entre las tres dimensiones artísticas de

literatura, pintura y música, una nueva experiencia que lleva a la abstracción y de esta manera a una nueva y más rica experiencia estética, como lo mencionamos en párrafos anteriores.

Dicho todo lo anterior, es posible concluir varias cosas: En primer lugar, no sólo hay un diálogo constante con elementos de la pintura expresionista en la novela, sino que además la novela misma puede verse en diversos momentos como un iconotexto, entendido según la definición de Pimientel. En segundo lugar, el diálogo presente en la novela con este movimiento artístico concreto obedece a determinadas interrogantes históricas y filosóficas que la novela pretende responder. Finalmente, y en tercer lugar, la respuesta que *Los inocentes* quiere dar a las discusiones sobre la abstracción desprendidas del problema fenomenológico de la escisión del Yo, es que dicha abstracción es posible a través del movimiento, entendido como interacción constante de las tres dimensiones artísticas, lo que permite una transición a una pluridimensionalidad a su vez entendida como una nueva experiencia estética.

Figura 1:



Egon Schiele, "Casa con ropa tendida" 1971, *óleo sobre tela 110 x 140,4 cm*, Colección privada

Tomado de: <https://tamara456.blogspot.com/2014/07/casa-con-ropa-tendida-egon-schiele.html>

Figura 2:



Max Beckmann, "Fiesta en París", 1931. Imagen tomada de: <https://historia-arte.com/obras/fiesta-en-paris-de-beckmann>. 22.11.2021

Capítulo III

Música, la tercera dimensión

El tercer aspecto de la tridimensionalidad desarrollada en la novela *Los inocentes* tiene que ver con los vínculos que la obra establece con la música, a partir de múltiples referencias a la ópera *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart. Una de estas referencias claramente marcada es el título del capítulo final de la novela: “El convidado de piedra”, puesto que guarda una muy fuerte relación con los acontecimientos que ocurren en la ópera. Sin embargo se caería en un error al pensar que los vínculos interartísticos entre la novela y la música se reducen a algunas alusiones: la novela funciona en sí misma también como una ópera, las referencias que la atraviesan no son ubicadas de manera aleatoria, sino estratégica. Un ejemplo de ello es la inclusión de las poesías “Voces”, que funcionan a manera de preludio, interludio e introducción a la parte final. La musicalidad de esos pasajes aporta una nueva dimensión interartística a la obra, y no es una coincidencia que tengan la función de presentar de manera sutil los elementos principales de la novela.

De una manera similar funcionan la inclusión de diversos personajes de la ópera de Mozart en la novela y el capítulo final “El convidado de piedra”. Adicionalmente pueden encontrarse capítulos con nombres explícitamente musicales, como por ejemplo la “Balada del apicultor”, o personajes que siempre que hacen su aparición en la novela, están acompañados de un canto, como es el caso del padre de Melitta, de quien se desconoce su nombre.

Teniendo claro que la música se plantea entonces en la novela como la tercera de estas dimensiones interartísticas, se hace necesario preguntarse por la razón por la cual, de todas las formas musicales que pueden ser utilizadas para desarrollar este aspecto de la novela, se haya escogido la ópera. Por supuesto

es necesario también preguntarse ¿por qué esta ópera en particular? La ópera, como bien se sabe, es en sí un género musical interdisciplinar que combina música, teatro y literatura; si uno de estos elementos no se encuentra en armonía con los demás, no se puede lograr una buena pieza musical. La construcción de la novela *Los inocentes* permite por su parte sugerir lo mismo: como se ha explicado, encontramos tres dimensiones artísticas en constante diálogo y la novela se encuentra diseñada de tal manera que pueda ser percibida armónicamente en cualquiera de ellas, mientras las tres dimensiones interactúan permanentemente de una manera orgánica.

Esta podría ser una de las razones por la cual se utiliza la forma musical de la ópera para construir la tercera de las dimensiones de la novela; además, al ser la ópera una forma musical interdisciplinar, permite un juego constante entre argumento y musicalidad en la novela, como se podrá ver en el desarrollo de este capítulo.

Por otra parte, persiste la pregunta: ¿por qué Don Giovanni de Mozart, y no cualquier otra con un mayor dramatismo o un desarrollo musical más amplio, como en el caso de las piezas operísticas del romanticismo, en donde hay un desarrollo muy amplio en las formas musicales presentes en la ópera. Probablemente el personaje principal del argumento escogido por da Ponte sirve especialmente bien para expresar el fracaso de las élites alemanas en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, como se ha visto en los dos primeros capítulos.

Así pues, en las próximas páginas se buscará argumentar con base en la novela las dos hipótesis anteriores, para lo cual se tratará primero el desarrollo argumental de las dos obras. Se analizará el vínculo presente entre los personajes de la ópera de Mozart y la novela de Broch, y también la intriga de ambas, especialmente con base en sus desenlaces, a partir del capítulo de la novela “El convidado de piedra”. Finalmente se mostrará la manera en que se construye la tercera dimensión interartística de la novela

(dimensión musical) a partir del análisis de diferentes elementos interartísticos que funcionan también (a partir del diálogo) como elementos musicales.

La ópera *Don Giovanni*³⁶ de Wolfgang Amadeus Mozart fue estrenada en Praga en 1787 con el título *Il Dissoluto Punito ossia Il Don Giovanni*, y su libreto fue escrito por Lorenzo da Ponte, quien a su vez se basó en la pieza teatral original española escrita en 1630 por el fraile Tirso de Molina.³⁷ Tanto en la obra original de Tirso de Molina como en la versión de da Ponte aceptada y utilizada por Mozart para su ópera, se narra la historia de un hombre de la alta sociedad que pasa su vida convenciendo a doncellas o jugándoles trucos para poder acostarse con ellas y luego abandonarlas, hasta que, como es de esperarse, termina envuelto en un duelo con el padre de una de sus víctimas. Don Giovanni (Don Juan en la versión española) asesina al padre de la joven (el comendador del pueblo) y con este suceso tiene inicio toda la historia, que muestra la búsqueda de la doliente (Doña Isabela, en la obra española, Doña Ana en el libreto de da Ponte) por desenmascarar a Don Giovanni y castigarlo por lo que ha hecho. Finalmente, después de una serie de acontecimientos de los cuales don Giovanni (don Juan) logra salir bien librado, aparece la figura del convidado de piedra, quien está encarnado por el padre de la doncella, que ha regresado del infierno, y se lleva al licencioso protagonista consigo a su nueva morada en donde las llamas le cobrarán las afrentas causadas.

³⁶ “El estreno se realizó en idioma italiano el 29 de octubre de 1787 en el Teatro condal Nostilz (nacional) de Praga. (el actual Kajetan Tyl-theater) bajo la dirección del compositor, Wolfgang Amadeus Mozart”. Mozart, *Don Giovanni; libreto italiano-castellano*. Ed. Kurt Pahlen. Traducido por: María Antonieta Gregor. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1991, 7.

³⁷ Para Leonor Martínez Echeverry, la escritora del prólogo de este texto para la editorial Panamericana, el hecho de que fuera un fraile quien escribió la obra trajo gran confusión con respecto a si realmente el autor es Tirso de Molina. Sin embargo, es bajo este nombre que aparece la obra en 1630. “*El burlador de Sevilla* apareció con el nombre de Tirso de Molina en 1630 y su autoría ha sido motivo de más de una discusión. Ha llegado a atribuírsele a Lope de Vega y a Calderón (Pedro Enríquez Ureña), pues no se creía que un fraile, un hombre dedicado a la religión y a predicar los sagrados mandamientos de Dios, se ocupara en escribir temas de tanta sensualidad y de materia tan profana.” (Leonor Martínez Echeverry. En Molina, Tirso de. *El burlador de Sevilla*. Colombia: Panamericana Editorial Ltda, 1997, 1)

Las relaciones argumentales entre esta historia y la de *Los inocentes* no son en realidad tan notorias; sin embargo, gracias a las evidencias que se pueden encontrar en la segunda, es posible establecer un vínculo. En primer lugar, el personaje principal es una persona de la alta sociedad o que tiene un estatus socioeconómico elevado. Este personaje se ve envuelto en una situación sentimental de la cual resulta una persona muerta. En segundo lugar, esta persona finalmente debe enfrentarse a su culpa y esto lo lleva a la muerte.

Por cierto, vale la pena señalar que en las dos obras no ocurren los mismos sucesos, así como los protagonistas (Don Giovanni y Andreas) tampoco guardan los mismos rasgos característicos. Una diferencia importante entre los dos argumentos es la manera en que tanto Andreas como Don Giovanni se ven envueltos en las circunstancias por las cuales alguien muere: en *Don Giovanni* por una parte, el protagonista es atrapado tratando de engañar a doña Ana para hacerle creer que es su prometido y por esta razón debe enfrentarse al duelo con el comendador, a quien mata:

Su amo abandona la casa con gran premura, la cara oculta por un antifaz (o la amplia capa tradicional del hidalgo español). Lo persigue una dama presa de enorme excitación, empeñada en darle alcance y reconocerlo. En realidad, nuestra imagen del "Don Juan" recibe aquí su primer golpe a escasos minutos de subir el telón. ¡el famoso e irresistible seductor, ansioso por huir de una mujer sin ser identificado! Ella logra asirlo, lo retiene, ambos se traban en un furioso forcejeo. Asustado, Leporello observa la violenta escena, intuyendo su mal desenlace. Los gritos de Ana atraen a su padre, el comendador, uno de los muy distinguidos grandes del reino. El caballero interpela al intruso y lo reta a duelo. [...] El comendador lo obliga a sostener el duelo para vengar el honor de su hija. [...] El anciano comendador no puede competir con su vigor juvenil, su destreza y agilidad. Pero don Juan no se conforma con inferirle una herida superficial que le permita su huida, sino que

le da muerte y escapa rápidamente seguido por Leporello, tambaleante de pavor. (Mozart, *Don Giovanni; libreto italiano-castellano*, 245)³⁸

En el caso de Andreas, la muerte de Melitta es consecuencia de las acciones de Zerline y de Hildegard, no de él directamente. De hecho, no alcanzó a tomar una decisión con respecto a Melitta, cuando ya las dos mujeres la habían tomado por él; cuando se entera de lo sucedido, se irrita pero calla, no hace nada, se resigna y acepta que probablemente no iba a quedarse en un futuro con ella, así que finalmente continúa con su proyecto de compra del pabellón de caza en el cual vivirá el resto de sus días, junto con la baronesa y Zerline.

Él obedeció maquinalmente. Volvió sobre sus pasos como un autómatas y se sentó frente a Hildegard. Parecía un sueño. Suicidio, un suicidio por su culpa. En realidad era un crimen y Hildegard la autora, no hacía falta pensar mucho para comprenderlo. Además, los sucesos de la noche anterior lo confirmaban. Le entró una ira feroz contra la asesina que, en aquel momento, se servía tranquilamente el café.

-Esto es obra suya, Hildegard.

-En efecto, señor A.

-Y con toda tranquilidad bebe usted su café.

-¿De qué comida piensa usted prescindir? Caso de que ayune usted al mediodía, la cena por la noche le sabrá aún mejor.

-Yo no he asesinado a nadie.

³⁸ En el libro editado por Pahlen se encuentra un muy buen análisis de la ópera de Mozart, y además se encuentra el libreto completo de da Ponte en español e italiano, y un resumen del argumento de la ópera organizado por escenas. Lo que se acaba de citar corresponde al resumen argumental de da Ponte, Primer acto, escena I de la ópera.

-Ha hecho algo peor. Se ha metido en esta casa sin ninguna consideración, se ha mezclado en mi vida y va a entrometerse en la de mi madre. En una situación así, no se lía uno con una pobre lavandera.

-El que yo, para emplear su misma expresión, me haya “metido” en su casa, fue cuestión de suerte, lo demás...

-...También cuestión de suerte. Es lo único que puedo admitirle. Mas yo le previne que se opusiera a esta suerte. Le advertí. Y su culpa, su mayor culpa, ha sido no hacer caso de mis advertencias. Le dije que acostumbro poner las cartas sobre el tapete. (*Los inocentes*, 254)

Esta culpa de Andreas es distinta a la de Don Giovanni pero merece en la novela el mismo castigo. Es para *Los inocentes* la culpa del burgués, quien, como lo decía la poesía citada en el capítulo I, calla ante los horrores y ante el dolor, mientras continúa ondeando su bandera de progreso y sonrío ante los avances tecnológicos que a su vez sólo generan más devastación y muerte.

El contraste entre las características de los dos personajes acentúa además la diferenciación de contextos en los cuales se forman dos niveles diferentes de culpabilidad: la de la acción y la de la omisión. Si bien puede decirse que ambos son personajes de una clase alta³⁹, hay marcadas diferencias entre uno y otro personaje. Por un lado, Don Giovanni se presenta en la ópera de Mozart como un personaje sin ningún tipo de profundidad emocional o de desarrollo interno, sino que es más como una parodia, en cierta medida jocosa, de las características de un hidalgo español del siglo XV. Pahlen lo describe de la siguiente forma:

Ahora bien, este Don Juan pertenece a la clase superior, a la nobleza, pero en cierto modo es su caricatura. “El honor” que no se les cae de la boca a sus pares y cuyas normas representan el fundamento de la vida de esa capa social, pierde todo sentido en la suya: porque sólo procede con

³⁹ Don Giovanni es un hidalgo de clase alta, Andreas es un comerciante de piedras preciosas y bienes raíces que gana mucho dinero.

“el honor” en su propia ventaja. Miente sin escrúpulos para alcanzar sus fines, desprecia la inocencia o el recato en la mujer, y mediante la huida evade situaciones desagradables o peligrosas.⁴⁰ El libreto de da Ponte no cambia nada en esta imagen recibida a través de muchos precursores, tampoco puede cambiar nada. (Mozart, *Don Giovanni*; libreto italiano-castellano, 337)

Andreas, por otro lado, es un personaje con un fuerte desarrollo en la novela, quien busca una cierta trascendencia y puede percibir los fenómenos metafísicos a su alrededor y las implicaciones que estos tienen para su propio ser.⁴¹ Él busca actuar de manera correcta y procurar bienestar a las personas cercanas a él, por esta razón compra el pabellón de caza para llevar a vivir allí a la baronesa y que de esta manera pueda pasar tranquila el resto de sus días, lo cual logra:

Al fin el traslado terminó sin más dificultades. Y la baronesa seguía con su buen humor, y a lo largo de las semanas siguientes estuvo cada vez más alegre. Y en ese tono alegre celebraron la Navidad. El bosque nevado asomaba por las ventanas. El que Hildegard se disculpara en el último momento debido a un resfriado apagó un poco la atmósfera festiva, pero no por mucho tiempo. (*Los inocentes*, 263)

Esta oposición en el carácter de los personajes hace aún más interesante el tema de la culpa, puesto que la pregunta a la que finalmente llega el lector es ¿Merecía castigo Andreas aun cuando no hizo nada? ¿No deberían ser en todo caso las mujeres que ocasionaron todo, las responsables y quienes debían ser llevadas por la muerte? En este sentido es importante recordar lo que considera el autor de la novela al respecto, puesto que para él, y de hecho se muestra en diversos momentos de la novela, la indiferencia y el silencio son también culpa. Quien calla o simplemente se hace a un lado ante la muerte y la injusticia,

⁴⁰ Andreas también escapa, aunque su huida es particularmente más reflexiva que física, aunque de todas formas termina huyendo al pabellón de caza, con la excusa de la comodidad de la Baronesa.

⁴¹ Un ejemplo de esto es la cita expuesta en el capítulo anterior, en la fiesta de té de la baronesa.

es para Broch y para la novela *Los inocentes* en un sentido ético igualmente culpable que quien empuña el arma o ejerce la injusticia. De esta manera lo expresa Broch en su apartado “Origen de este libro”:

La novela describe tipos y situaciones de la época prehitleriana. Los personajes escogidos son completamente «apolíticos»; en cuanto a ideas políticas, flotan en terreno vago y nebuloso. Ninguno de ellos es directamente «culpable» de la catástrofe hitleriana, por eso se titula el libro *Los inocentes*. Ahora bien, el nazismo adquirió su fuerza –la experiencia lo ha confirmado– en estas situaciones espirituales y anímicas.

En política la indiferencia es indiferencia ética, y está emparentada, en definitiva, con la perversión ética. En resumen: aquellos que en política no son culpables, lo son en alto grado en el sentido ético. Exponer este hecho y fundamentarlo íntimamente fue una de las metas del libro, para lo cual se precisaba el método de superposición de planos; porque la falta de culpabilidad culpable llega, por una parte, hasta las altas esferas representativas, mágicas y metafísicas y, por otra, hasta la fuerza de los instintos más bajos y oscuros. (“Origen de este libro”. En *Los inocentes*, 335)

Este es el aspecto argumental más importante de la relación entre la ópera de Mozart y la novela de Broch y la posible razón por la cual la ópera escogida fue esta y no alguna con un desarrollo argumental más dramático o musical más profundo.

Con respecto a los demás personajes en la ópera de Mozart, Pahlen los sintetiza de la siguiente manera:

Ponte le presentó a Mozart un libreto en el que aparecían los personajes más dispares: el noble y fino Octavio, aun cuando no particularmente dinámico; Masetto con su sano sentir rústico, el servil Leporello, capaz de tener sus propias ideas y sentimientos; la majestuosa Ana, profundamente apasionada; Elvira, infinitamente femenina, en quien la sensualidad y el amor son más fuertes que todo, y la simple moza Zerlina aunque no privada de su dosis de astucia, en el fondo mucho más aventajada que su Masetto y aceptable como amante de un gran señor. (Mozart, *Don Giovanni*; libreto italiano-castellano, 337)

La novela de Broch toma a tres de estos personajes como figuras principales. Se trata de Zerlina (en la novela su nombre es Zerline), Don Giovanni (Andreas en la novela) como se pudo ver anteriormente, y Don Octavio (sin nombre en la novela, es el padre de Melitta).

Zerline es en la novela una criada, que desde su juventud trabajó con la familia de la baronesa y, cuando la baronesa quedó embarazada de su hija, se mudó con ella para cuidarla y ocuparse de todos los oficios en su nuevo lugar de trabajo. De este modo lo narra ella misma antes de iniciar las salmodias analizadas en el primer capítulo de esta investigación:

Yo estaba entonces en casa de la esposa del general, la madre de la baronesa, una mujer temerosa de Dios. Era una casa bien. Yo era la sirvienta de más categoría; teníamos también cocinera y una ayudante de cocina. Y mientras vivió Su Excelencia el general, estuvo en la casa su asistente, que ayudaba en los trabajos más pesados e incluso a servir la mesa. Pero Su Excelencia murió. Y un día claro de febrero, lo recuerdo como si fuera ayer, en que la nieve empañaba los cristales, me llamó la mujer del general y me dijo: «Zerline, tú sabes que hemos de recortar los gastos, pero yo no quiero perderte del todo, ¿no querrías ir a casa de mi hija? Ella espera un niño y yo preferiría que estuvieras tú allí y no una muchacha extraña». (*Los inocentes*, 113)

Sin embargo, esta criada es la mujer que controla la casa de la baronesa, las decisiones más importantes no se toman si ella no está de acuerdo. De esta manera fue Zerline quien instó a Andreas de manera sutil a comprar el pabellón de caza, quien se opuso a que Melitta viviera allí, aunque fuera ella misma quien la llevó a la cama de Andreas y ocasionara después, junto con Hildegard, su muerte, y quien decidió finalmente incluso la fecha de la mudanza de la baronesa. Como se puede ver, es una mujer

experimentada y astuta, que tiene el control sobre las decisiones más importantes que se toman en el argumento de la novela.⁴²

En la ópera Zerlina es una campesina que acaba de contraer nupcias con Masetto y es acosada por Don Giovanni, quien no logra llevarla a la cama. No se sabe ciertamente si por el azar o por su astucia, pero cada vez que Don Giovanni cree tener la oportunidad de estar a solas con ella, ocurre algo y ya no le resulta posible. Zerline en la ópera ayuda a buscar y atrapar a Don Giovanni para que pague por los crímenes que ha cometido. Es cierto que aquí, a pesar de ser una campesina, tiene un papel muy importante musicalmente hablando y esto puede verse en la cantidad de momentos en que aparece. Para Pahlen, Zerlina es más que una campesina bonita a quien Don Giovanni le hace la corte: la describe como “una pequeña seductora, inconsciente, ingenua y, no obstante, refinada, graciosa, encantadora y consciente de sus atractivos.” (Mozart, *Don Giovanni; libreto italiano-castellano*, 101)

Así pues, es posible notar que este personaje de la novela guarda una relación más cercana con su homónimo en la ópera que la que guardan Don Giovanni y Andreas, no sólo en términos de carácter, sino además en términos de importancia en las dos obras. Mientras por un lado esta importancia se refleja en arias y duetos, por el otro se puede ver, además de la manera en que influencia cada decisión de Andreas, el capítulo dedicado a ella – “Relato de la criada Zerline” –, donde se encuentran las salmodias analizadas en el primer capítulo.

El tercer personaje de la ópera utilizado por Broch es el Comendador. Este ser es para ambos casos el puente entre dos mundos y el encargado de terminar con el destino de Don Giovanni y de Andreas. En la ópera no aparece mucho, puesto que muere en el primer acto; sin embargo, está presente siempre en la

⁴² Si se quisiera poner en un triángulo a las tres mujeres, ejercicio por demás interesante, puesto que otra vez se habla de tres –tridimensionalidad, el triángulo del parque y ahora el triángulo de las mujeres que controlan la vida de Andreas– sería ella quien se ubicaría en la parte superior.

memoria de su hija Ana, quien busca durante toda la obra la manera de vengarlo. Tiene de nuevo dos intervenciones hacia el final de la ópera: una de ellas en el cementerio en el que se oculta Don Giovanni en compañía de Leporello, y donde acepta la invitación de su asesino a cenar, y la otra en la escena decimoquinta en casa de Don Giovanni, cuando viene a llevarlo al infierno.

El comendador de da Ponte no tiene nombre, está muerto pero habla desde el cementerio para advertirle a Don Giovanni de la proximidad de su ida al infierno, del mismo modo en que va hasta su casa y se convierte en el puente de contacto entre el mundo de los vivos y el de los muertos, finalmente desaparece pero abre ante sí las puertas del infierno. En la novela de Broch, la figura del Convidado de Piedra es representada por el padre de Melitta, quien tampoco tiene nombre, y quien comparte con la figura de la ópera la misma naturaleza mística, sólo que en la novela se describe como un hombre mayor, que viaja de pueblo en pueblo para dar cursos de cuidado de abejas. En sus viajes se dedica al canto, puesto que en ello encuentra el punto de conexión entre la vida y la muerte y logra trascenderlos a través de la trascendencia del arte mismo.

Por eso cantaba. Cantaba únicamente a solas, nunca para o ante otros: los demás habrían escuchado el canto de la vida como algo mediato y falto de realidad última, mientras que él oía en lo más profundo de su ser el acompañamiento del canto de la muerte, el secreto que le era vedado revelar. Si hubiera sabido ponerle notas quizá lo habría hecho en su juventud, no ahora. Siempre había vivido en la artesanía y –sin apenas darse cuenta– en el umbral del arte. Ahora los había superado a ambos y era consciente de ello. (*Los inocentes*, 105)

Mientras el Comendador muere al inicio de la ópera y esto le permite trascender los límites entre la vida y la muerte, el padre de Melitta es invulnerable a la muerte, puesto que se ha convertido en su vecino y los niños y los campesinos lo presienten al estar cerca de él.

Era invulnerable a las abejas, invulnerable al mundo y quizá también a la muerte. Los niños lo presentían, lo sabían. Incluso los mayores empezaron a intuirlo, aunque después que los niños y desde luego por influencia de éstos. Si el anciano, que no quería tener conflictos ni con el médico ni con el veterinario, no se hubiera negado, le habrían requerido para cualquier pieza de ganado o para cuidar a los enfermos. Probablemente los habría curado, ya que la fuerza de la enfermedad proviene del vasto poder de la muerte, y rompe esa fuerza aquel que con la energía de su canto ha obtenido la confianza de la muerte y se ha convertido en su amistoso vecino, de manera que su sombra, la sombra que le ha infligido la muerte, va desde el reino de la muerte hasta el país de los hombres, los niños y el ganado. Le veían como venido de ahí al lado, como un fragmento de los bosques, de los ríos, de las colinas, como un componente de la misma naturaleza, una parte de la muerte, unido con la naturaleza que cura y con la muerte que sana. (*Los inocentes*, 107)

No es de extrañar que un ser con estas características, el padre de una lavandera, un hombre vivo que ha trascendido los límites entre la vida y la muerte, sea quien finalmente encarne el papel del convidado de Piedra y encuentre a Andreas en el lejano pabellón de caza para llamarlo a enfrentar sus culpas y encontrarse con la muerte a través del suicidio.

Esto es lo que ocurre hacia el final de la novela. El Convidado de piedra se hace presente en la ópera en casa de Don Giovanni; en la novela surge a través de su canto⁴³ precede su aparición en el pabellón de caza, adonde llega en búsqueda de Andreas. En los dos casos el convidado de piedra enfrenta al protagonista con su destino; sin embargo, mientras en la ópera Don Giovanni opone resistencia firmemente⁴⁴, Andreas escucha al convidado de piedra, responde a sus preguntas, pregunta a su vez,

⁴³ Ese canto que trasciende las fronteras es el leitmotiv del Convidado de piedra en la novela. Por doquiera que vaya su canto lo acompaña, ya sea a manera de canto, de sonidos de abejas o de silbido.

⁴⁴ Según Pahlen, es el único momento de la ópera en que Don Giovanni no muestra cobardía y defiende su forma de vida con valentía hasta su último momento: "Don Juan vive ahora su gran hora, la única que da Ponte pudo o quiso concederle en esta obra. No tiembla y, con noble ademán invita a la estatua a sentarse a su mesa. Pero el convidado de piedra ha venido con otro propósito: el de invitar, a su vez, a don Juan. Está claro lo que esto significa. No se trata de compartir un ágape terrenal, sino de seguirlo al mas allá. Don Juan se mantiene firme, impertérrito frente a lo ineludible. El difunto comendador le exige la mano como prenda de que acudirá al convite. Y el seductor deposita su diestra en la enorme mano de piedra de la aparición. 'Pentiti, cagia vita!' (Arrepiéntete, cambia tu vida) lo exhorta el comendador, con las mismas palabras que empleó Elvira poco antes. Un duro '¡No!', repetido dos veces, es la

acepta el veredicto final y luego de haberlo aceptado, reflexiona sobre las verdaderas razones de su culpa.⁴⁵

Sí, era una sentencia, un tanto siniestra como todas las sentencias. Sin embargo no producía terror, sobre todo porque coincidió con una ráfaga de aire frío y húmedo que penetró en la estancia y empezó a jugar con los papeles que contenían las cuentas de francos y libras. Por tanto A., mientras intentaba en vano reunir las hojas sueltas, escuchó su condena a muerte con un solo oído. [...] No había solemnidad, y sin embargo se acababa de dictar una sentencia. Según la costumbre, pronunció la instrucción en el tono seco del juez:

-Depende exclusivamente de vos el aceptar o no la sentencia. Soy el último que os puede presionar. Si la halláis injusta, podéis rechazarla y no ateneros a ella. Vuestra voluntad es libre de decidir y actuar según vuestro criterio. (*Los inocentes*, 295)

La razón de su condena no fue sin embargo únicamente Melitta: tras una larga reflexión, Andreas llega a la conclusión de que la razón principal por la cual ha cometido todos los delitos de los cuales él mismo se acusa –el principal de ellos es no haber asumido su adultez y haber querido ser siempre el hijo–, es la indiferencia.

¿Cuál puede ser el motivo de la culpa y de la conciencia de culpabilidad? Incluso en las personas no religiosas se impone el pensamiento del mal innato en el hombre, del pecado original, aparte de toda distinción de clases. Son planteamientos que no se pueden superar, y nada más lejos de mi intención pretender modernizarlos. Mas puedo preguntarme por la forma concreta con que el mal se presenta en nuestros tiempos. Partiendo de ello, busco el denominador común de todos mis malos actos y encuentro mi culpa más profunda, y más merecedora de castigo, en la indiferencia.

altiva respuesta de don Juan. A cada exhortación siempre el mismo ‘¡No!’ empeinado hasta el fin, un ‘¡No, no!’ contundente”. (Mozart, *Don Giovanni*; libreto italiano-castellano, 271)

⁴⁵ Es también el análisis de Gabriella Racz en su ensayo “Musik in Hermann Brochs Roman *Die Schuldlosen*” (“Música en la novela *Los inocentes* de Hermann Broch”), donde señala la misma oposición en la reacción de los personajes frente a la culpa que les impone la figura del convidado de piedra. Mientras Don Giovanni se aferra a sus pecados, Andreas acepta su castigo (Racz, “Musik in Hermann Brochs *Die Schuldlosen*”, 132).

Es la indiferencia primitiva, la que atenta contra la misma condición humana, la indiferencia ante el sufrimiento ajeno, consecuencia de la anterior. (*Los inocentes*, 301)

De esta manera terminan tanto la ópera como la novela, en los dos casos también los demás personajes vuelven a su vida normal. Para el caso de la novela, la baronesa de hecho no se entera de lo que ha ocurrido, ya que Zerline le oculta el suicidio de Andreas. También hay un último capítulo corto que se llama “Nube pasajera”, y que no tiene que ver con Andreas ni el pabellón de caza, sino con una mujer que se dirige a la iglesia y cree ser asediada por un hombre. Que esta mujer sea o no Hildegard, no puede saberse; sin embargo, le permite al lector ver el modo en que la vida normal de los personajes de la novela, junto con sus situaciones habituales, continúa.

Para Gabriella Racz, “Tanto la insistencia en la operatividad como las referencias a la ópera *Don Giovanni*, y no sólo al material de Don Juan, sugieren que Broch, en su estructura novelística, atribuye a la música ciertas funciones semánticas, es decir, que los elementos y niveles de la estructura textual se organizan mediante principios de diseño musical analógicos o mediante las posibilidades de expresión y las leyes de la música” (“Musik in Hermann Brochs Roman *Die Schuldlosen*”, 119).⁴⁶ Esto nos permite considerar que además de todos los vínculos señalados en páginas anteriores, hay una organización específica que permite ver en la novela una tercera dimensión musical que se conecta con las otras dos dimensiones señaladas en capítulos anteriores, y con ella se completa la tridimensionalidad a partir de la cual la novela *Los inocentes* adquiere su carácter pluridimensional.

Esta organización musical específica consta de varios elementos, algunos de los cuales ya se mencionaron en el primer capítulo, como por ejemplo las poesías “Voces” o los discursos de Zacharías y

⁴⁶ “Sowohl die Betonung der Opernhafteigkeit als auch die Verweise auf die Oper Don Giovanni, also nicht allein auf den Don-Juan-Stoff, lassen darauf schließen, dass Broch in seiner Romanstruktur der Musik bestimmte semantische Funktionen zuschreibt, d. h. dass Elemente und Ebenen der Textstruktur analog musikalischen Gestaltungsprinzipien organisiert bzw. durch spezifische Ausdrucksmöglichkeiten und Gesetzmäßigkeiten der Musik beeinflusst werden.”

las salmodias de Zerline. También hay elementos musicales presentes en los títulos de los capítulos como por ejemplo el término *balada*⁴⁷, empleado en dos de ellos. En uno de los personajes se puede encontrar claramente un motivo y finalmente la organización de todos estos elementos es lo que convierte a la novela en una ópera.

Una ópera consta en principio de una obertura, recitativos, arias, coros e interludios (Zanolli, *Formas y estilos musicales de occidente*, 56). Por su carácter teatral, también cuenta con actos compuestos por escenas. En el caso de *Los inocentes*, la organización del libro está dada de tal manera que se divide en tres grandes segmentos: “Relatos anteriores”, “Los relatos” y “Relatos posteriores”. Estos tres grandes segmentos constan a su vez de diferentes narraciones conectadas entre sí y todas introducidas por una sección de poemas, a saber: “Voces 1913”, “Voces 1923” y “Voces 1933”.

Esta misma organización puede trasladarse a términos musicales, de manera que los tres grandes segmentos se convierten en tres actos con sus respectivas escenas. Pero ¿cuál es el papel musical de los poemas? Además de la musicalidad que les es propia, esos tres grupos poéticos se organizan de tal manera que se convierten en el introito o la introducción de cada uno de los actos. Funcionan en esta tercera dimensión musical como pequeños interludios que señalan de manera muy sutil y corta, como lo hacen los preludios e interludios musicales, motivos temáticos que serán desarrollados en cada acto, dentro de las diferentes escenas. Así pues, luego de la “Parábola de la voz” (que se encuentra antes de iniciar los relatos) se abre el telón con “Voces 1913”, el primer grupo de poesías que brinda al lector-espectador-

⁴⁷ Proviene de la palabra *Ballade* (Tanzlied) que a su vez viene de la palabra *balar* (bailar). En el siglo XIX Chopin toma este término para crear una nueva forma musical para piano basada en las características de la *Ballade* pero netamente instrumental (Zanolli, *Formas y estilos musicales de occidente*, 31). Dicho esto, es clara la conexión del término con la música, puesto que ya sea que se vea desde su etimología, desde su estructura propia como poesía o que se vea como la forma musical desarrollada en el siglo XIX por Friedrich Chopin, nunca se ha distanciado de ella.

escucha una introducción al primer segmento de relatos. De la misma manera lo hacen los otros dos grupos poéticos, antecediendo con la musicalidad del verso los otros dos grupos de narraciones.

Un detalle importante para señalar es que estos interludios en la ópera son segmentos meramente instrumentales, en ellos no hay personajes cantando y esto genera por supuesto un contraste entre los sucesos narrados, cantados por los personajes, y la mera musicalidad de la pieza artística. Del mismo modo la novela *Los inocentes* realiza estos contrastes al proponer como interludios piezas poéticas, puesto que en este caso tenemos un contraste entre narraciones en prosa –que en determinados segmentos son descripciones de carácter metafísico, en otras narraciones de acontecimientos, en otras piezas iconotextuales– y la musicalidad de la poesía, que en realidad sólo de manera metafórica y no directa señala aspectos que serán desarrollados en los demás apartados de la novela.

La “Parábola de la voz”, estudiada también en el primer capítulo de esta investigación, tiene también un papel en la estructura musical del texto. Como se mencionó antes, toda ópera debe tener una obertura. Dicha obertura no debe atender a una forma musical específica determinada⁴⁸, pero debe cumplir con una condición básica: debe contener los motivos musicales tanto de los personajes como de los momentos de tensión, de espacios y de resolución de toda la ópera.

Como fue ampliamente desarrollado en la primera sección de este trabajo, la “Parábola de la voz” contiene no todos los temas que se desarrollarán en la novela, pero sí el principal del cual se desprende su postulado estético. Este tema es el conflicto entre lo tridimensional y lo pluridimensional y cómo esta tridimensionalidad es superada a partir del tiempo que contiene en sí tanto lo temporal como lo intemporal. En ello encontramos la pluridimensionalidad y la multiplicidad como conceptos que, como ya

⁴⁸ En el caso de *Don Giovanni*, como en la mayor parte de las óperas del período clásico de la música, la obertura está compuesta en forma sonata.

se vio, se discuten ampliamente en la novela. Si bien esta obertura no nos permite tener un primer encuentro con el tema de la culpa, que también es muy importante para la novela, éste se presenta ya dentro del primer grupo de poesías.

En términos de formas musicales, un aria es un segmento musical dedicado a un cantante solista sin coro. Dicho segmento se compone de tres partes en una estructura común (A-B-A)⁴⁹. Esta pieza musical se caracteriza normalmente porque da una importancia especial al intérprete y normalmente se emplea para expresar emociones profundas o enfatizar en el dramatismo de lo que se representa. En el caso de *Los inocentes* podemos encontrar dos fragmentos de la novela con estas características: el primero de ellos fue también estudiado en el capítulo I de la presente investigación y se trata de las salmodias de Zerline. Como se dijo en este capítulo, se trata de un largo espacio presente en la novela, en el cual la criada narra todos los acontecimientos ocurridos en el pasado que llevaron al nacimiento de Hildegard y a la muerte de otra mujer (la amante del señor de Juna).

Podría decirse entonces que dichas salmodias se constituyen en un aria especial para Zerline sólo a partir de la preponderancia que se le da a este personaje, para que en su voz (a la vez una y múltiple, como se dijo en el capítulo I) se narre toda esta historia. Sin embargo, el hecho de que se le brinde un carácter musical a través del uso de las salmodias para este fin, también da herramientas para considerar este segmento como un aria. Pero incluso hay un detalle más que ayuda a argumentar este punto y se trata de la estructura A-B-A. Un aria consta de tres partes: de la misma manera las salmodias de Zerline son tres y no dos o cuatro.

⁴⁹ Concepto tomado del blog "Soplo Humano": <https://instrumentosmusicales10.net/aria-que-es-y-para-que-sirve-guia>. Consultado: 25.11.2021

Llama la atención que en la ópera de Mozart se le haya brindado también una gran importancia a este personaje. En este sentido menciona Pahlen:

Entre todos los personajes de la obra, Mozart debió tener una especial debilidad por Zerlina: a ella le reservó cuatro de las piezas más meliosas: dos arias, el famoso dueto con don Juan (Lá ci darem la mano) y su canto de entrada secundada por el coro (Giovinette, che fate all'amore). Ambas arias denotan un corte casi de canción popular, lo que sin duda es atribuible a la claridad de campesina de Zerlina. (Mozart, *Don Giovanni; libreto italiano-castellano*, 101)

Particularmente en la ópera del período barroco y del período clásico hay también recitativos. Se trata también de una forma de canto solista, pero en este caso es de carácter más discursivo con un ritmo libre que carece de melodías estructuradas como formas musicales fijas.⁵⁰ El capítulo titulado "Los cuatro discursos de Zacharías" es un perfecto ejemplo de recitativo. En este capítulo se le brinda también una especial preponderancia al personaje principal del capítulo, en este caso Zacharías. El profesor de instituto se encuentra ebrio al realizar sus discursos, razón por la cual se puede hablar de una cierta irregularidad rítmica propia de los recitativos. En total el personaje brinda cuatro discursos, en los cuales habla sobre el infinito y la muerte, sobre la fraternidad, sobre el amor y la muerte, y especialmente sobre su conflicto con la enseñanza de la teoría de la relatividad en las escuelas, tema que se desarrolló ampliamente en el capítulo I.

A todos estos elementos se les puede añadir los títulos de dos capítulos que, si bien no son partes formales de una ópera, tienen un carácter musical, se trata de la "Balada del apicultor" y la "Balada de la

⁵⁰ Información tomada del blog "Música en México", publicado el 13 de marzo de 2016. <https://musicaenmexico.com.mx/musicomania/que-es-un-recitativo/> "Forma de canto solista discursivo con ritmo libre y carente de melodías estructuradas. Se inventó en Italia poco antes de 1600 como una manera de ajustar la música lo más posible al texto. Ante la falta de un pulso estricto, el bajo continuo o bajo cifrado fue el recurso para que el acompañamiento pudiera seguir la expresividad espontánea del cantante. En la ópera de principios del siglo XVII, el recitativo fue el medio expresivo principal y a menudo se combinaba con breves pasajes en arioso. Hacia 1700, con el desarrollo de la ópera seria, se volvió más unificado, con patrones melódicos más predecibles y cadencias fijas."

alcahueta”. En la primera de ellas se habla de la historia del padre de Melitta (el convidado de piedra), mientras en la segunda se narra la manera en que Zerline prepara a Melitta para que se quede en la cama de Andreas.

Finalmente hay en la novela un motivo musical que se previene desde el inicio y que acompaña permanentemente a un personaje hasta el fin. Se trata del canto que acompaña al padre de Melitta. Desde el inicio se sugieren no sólo las referencias a la ópera de Mozart, sino también la presencia del convidado de piedra: “Sí, señor, vamos a continuar así. ¡Qué idioteces decían estos! Como si los muertos salieran de sus tumbas para matar. El comendador, el convidado de piedra..., por favor, amigos míos, eso sólo sucede en el teatro, y no en todas las obras, únicamente en *Don Juan*.” (*Los inocentes*, 34). Esta misma imagen persiste en la figura del juez, esposo muerto de la baronesa, de quien se conoce el cuadro que se encuentra en su casa y finalmente el motivo musical que siempre lo acompaña: el canto.

Este canto lo desarrolló a partir de su experiencia de soledad y contemplación en todos los sitios en que estuvo y evolucionó junto con él a tal punto que alcanzó, como se mencionó en la primera parte de este capítulo, los límites de la vida y la muerte. Pero también los límites de lo tridimensional:

De este modo, al hacerse mayor, no es que se volviera más creyente ni que frecuentara más la iglesia, pero sí se entregó más a Dios. Y sus ojos se abrieron cada día más a la contemplación de la creación. Cantaba cuando iba por los campos. Ya no entonaba las canciones populares de su mujer, ni melodías conocidas ni canciones de moda o fragmentos de jazz que ahora tataraban incluso las muchachas campesinas. Sólo el ciego canta canciones aprendidas. Pero el que ve —aunque a veces de tanto ver se vuelva ciego, y si es así con mayor razón— canta la visibilidad, canta la visión siempre renovada de la vida, canta lo nuevo y por tanto se canta a sí mismo. Sólo el que ve de verdad canta de verdad. Y lo que resuena en el canto del caminante, desde el zumbido de las abejas o de los moscardones hasta el suave arrullo de la alondra, nunca es una imitación de sonidos, sino un enjambre de abejas contemplado, la altura de la alondra divisada y más aún: lo invisible en lo visible transformado en sonido. (*Los inocentes*, 103)

Esta es la razón por la cual el personaje del Convidado de piedra es a través de su canto uno y muchos: la superación de la tridimensionalidad implica la superación de los esquemas de arte tradicional y la evolución a lo multidimensional, donde música, letras e imagen se transforman todos en una sola totalidad artística. La tercera dimensión, que es la musical, se conecta entonces con las otras dos y se une también de manera orgánica al diálogo. “Por esto la canción, la música, pueden ir más allá, pueden y deben recoger lo que es ya ostensible, lo que ha sido hecho visible y lo preformado, y despojarlo de las últimas manchas de lo muerto para darle sonidos de vida más intensa. El canto se hace visión y sobrepasa lo audible.” (*Los inocentes*, 103)

Por esto la preponderancia de la música en el texto; y esta preponderancia se ve especialmente en la figura del Convidado de piedra y su canto. En este sentido señala Racz que el canto como elemento metafórico central ejemplifica el proceso de purificación, pero éste no funciona como un instrumento de la religiosidad o predicación moral, sino como un instrumento de sí mismo (“Musik in Hermann Brochs Roman *Die Schuldlosen*”, 128).

Dicho canto es una mezcla de todos los elementos de la naturaleza, por esta razón se escucha a veces como el zumbido de las abejas, otras veces como el viento sacudiendo a los árboles, a veces es un silbido y otras el canto de un leñador. Esto muestra de manera muy gráfica la multiplicidad en diálogo que transforma a este ser sin nombre (el padre de Melitta) en el puente de transición entre lo tridimensional y lo pluridimensional. Esto podemos verlo por ejemplo en el final de la novela, cuando Andreas escucha llegar al Convidado de piedra al pabellón de caza:

Un día este canto se hizo realidad.

Primero fue como si en lo más profundo del bosque un leñador cantara al compás de su trabajo. Luego se mezclaron al canto los trinos y el gorjeo de los pájaros, cosa imposible, puesto que corría

el mes de marzo. Después se hizo otra vez el silencio. Sólo se oía caer la nieve apelmazada, medio derretida por efecto del deshielo, de las ramas de los árboles, el agua goteando de los tejados.

Pero empezó de nuevo. [...] el canto, en cambio, no era natural, ni siquiera ahora, que se perdía en la sombra y se confundía casi con el lejano zumbido de las abejas. Pero el zumbido de las abejas no es un canto, es algo habitual. Nunca le había molestado y no tenía por qué incomodarle ahora. Pero ¡qué tontería! ¡Zumbido de abejas en marzo! En verano es lógico, en invierno era un canto. (*Los inocentes*, 287)

No es entonces ninguna sorpresa que el personaje no hable en primera persona, diciendo Yo, sino que para referirse a sí mismo se llame nosotros, ni que perciba a quien tiene frente de sí como vosotros. Esto último, considerado musicalmente, da la impresión de generar un coro, una suerte de polifonía que expresa también la multiplicidad de la cual se ha hablado.

Entornó un poco los ojos y la imagen se desdibujó de nuevo, el Ser se replegó en sí mismo sin perder su solidez y penetró en la suma realidad de lo irreal. ¿Había que considerar a la baronesa, a Hildegard y a Zerline, que entraba ahora, como seres individuales, ya que su juego en conjunto estaba dirigido por una única voluntad superior que apenas se podía considerar divina? Y ¿pertenece él también a su grupo, él que se había introducido entre ellas para llegar juntos a lo irreal, para disolverse en lo irreal? Él lo había querido así. Y no obstante, ¡oh, sí!, no obstante seguía siendo él mismo, aferrado a su propio ser. La escena de ópera significaba esto, cualquier escena de ópera tenía este sentido: en el momento de la constatación de convertirse en no Ser y sin embargo permanecer aferrado al Ser. Y él, hombre desnudo, con muchos huesos y articulaciones, una marioneta de ópera bajo el vestido que le cubría, se acercó al grupo. (*Los inocentes*, 257)

De esta manera se constituye la música como la tercera de las dimensiones, como el tercer costado de la torre del reloj que a pesar de que en apariencia sea un elemento estático, se mueve en diálogo constante con las otras dos dimensiones, con los otros dos costados de la torre desde su interior y así alcanza finalmente la trascendencia a la pluridimensionalidad.

Conclusión

Una vez explicado todo lo anterior se llegó a tres conclusiones particulares que responden a las preguntas que guiaron esta investigación.

La primera de ellas responde a la razón por la cual en la novela *Los inocentes* la pintura, la música y la literatura entran en diálogo. La respuesta a esta pregunta radica en la postulación de una nueva propuesta estética muy relacionada con la propuesta artística de los expresionistas, en la cual la obra de arte debe ser un elemento de conexión que cree una totalidad orgánica interartística. Esto es lo que finalmente ocurre en la novela: a partir del diálogo constante entre las tres dimensiones artísticas (literatura, pintura y música), se produce una trascendencia que lleva a la obra de arte a un nuevo nivel de pluridimensionalidad.

La segunda pregunta planteada en esta investigación fue: ¿Por qué el diálogo se presenta concretamente, en términos de pintura, con la pintura expresionista alemana, y en términos de música, con la ópera *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart? La respuesta a esta pregunta se plantea de la siguiente manera:

Los diálogos con la pintura expresionista en concreto obedecen a dos aspectos importantes de dicho movimiento que tienen relación con los temas principales de la novela: uno de ellos es el contexto histórico en que se enmarcan tanto el movimiento expresionista como los acontecimientos de la novela. Esto es el contexto histórico pre- y entre guerras en el cual el movimiento expresionista se desarrolla y por el cual dicho movimiento se termina. Esto se vincula con los cuestionamientos que la novela desea expresar sobre el ímpetu de la sociedad europea en general previa a la primera guerra mundial y el papel de la sociedad burguesa previo a la segunda guerra mundial. El otro tema que la novela desarrolla, y que

se encuentra en relación con el movimiento expresionista como tal, es el aspecto filosófico de dicho movimiento, que al intentar responder a cuestionamientos fenomenológicos propios de la época, desarrolla una estética interartística que, por una parte, intenta separarse de las artes realistas e imitativas, y por otra, pone en diálogo constante la pintura, la música y las letras. De este mismo modo es que la novela *Los inocentes* busca trabajar.

El vínculo con la ópera, por su parte, está dado debido también a dos razones. En primer lugar la ópera como género musical es un género interartístico que combina música, teatro y literatura. Estas tres dimensiones⁵¹ son las mismas que la novela busca conectar de tal manera que operen entre sí y así logren en la obra literaria el mismo efecto de totalidad, de tal manera que, como se vio en el último capítulo del presente trabajo, los elementos de una dimensión se encuentren al servicio de las otras dimensiones y esto permita ver la obra simultáneamente desde tres perspectivas distintas, sin que esto rompa con su totalidad. Esta es la razón por la cual la novela no solamente busca crear referencias a una pieza operística, sino más allá de eso, funcionar como ópera en una de sus dimensiones.

La relación concreta con la ópera *Don Giovanni* de Mozart obedece por su parte a la relación entre el argumento de la novela y los libretos escogidos por da Ponte, en los cuales se caricaturiza a un representante de la alta sociedad mientras se muestra que esta persona se aleja de los supuestos ideales que plantea la época, pero los utiliza a conveniencia para poder seducir a mujeres de todos los niveles sociales. Esto por supuesto no guarda una relación directa con la trama argumental de *Los inocentes*, pero permite desarrollar una de las temáticas centrales de la novela, que es la culpa. Esto se hace, como se mostró en el capítulo anterior, a partir de la oposición entre los dos protagonistas, Don Giovanni y

⁵¹ Entendiendo que en el teatro se contienen los aspectos visuales en la escenografía y el vestuario, y literarios en los libretos y el argumento.

Andreas, quienes cargan culpas de maneras diferentes, pero que tarde o temprano son buscados por el convidado de piedra para que las asuman.

Finalmente, queda la pregunta sobre si la novela logra su objetivo de proponer una nueva estética de la totalidad en la cual la interdisciplinariedad artística permite una nueva experiencia artística. La respuesta de esta investigación es que sí. A partir de la puesta en diálogo de las tres dimensiones artísticas –literatura, pintura y música–, a través de la superposición de dichas dimensiones y del constante diálogo que logra establecer la novela entre ellas es posible generar la pluridimensionalidad estética que la novela busca. La figura del triángulo o de la pirámide es en este sentido vital, puesto que acerca y mezcla cada una de sus aristas, pero a su vez logra diferenciarlas de tal manera que logran mantener su naturaleza propia. Es decir, no es que un arte se disuelva en otro y al perder su ser individual se transformen en el elemento que traspasa lo tridimensional: se trata de que la interacción y diálogo constante entre ellas genere la experiencia de la pluridimensionalidad, pero de alguna manera contenida en estas tres dimensiones artísticas.

Bibliografía primaria

Broch, Hermann. *Die Schuldlosen: Roman in elf Erzählungen*. Ed. Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1994.

---. *Los inocentes*. Trad. María Ángeles Grau. Barcelona: DeBoLS!ILLo, 2007.

Bibliografía secundaria

Auboyer, Jeannine, Damián Bayón, Luciano Berti, et. al. *Historia del arte: vanguardias artísticas II*.

Barcelona: Salvat editores, 1991, volumen 27.

Barthes, Roland. *Image, Music, Text*. Gran Bretaña: Fontanapress, 1997.

Béjar, José. "Parábola moderna y pensamiento utópico en F. J. Hinkelammert". *Pensamiento*. Vol. 72, núm. 271 (2016), 355-370.

Brettschneider, Werner. *Die moderne deutsche Parabel: Entwicklung und Bedeutung*. Berlin: E. Schmidt, 1980.

Broch, Hermann. "Das Böse im Wertsystem der Kunst". En: Lützeler, 7-42.

---. "Geist und Zeitgeist". En Lützeler, 43-65.

---. "Mythos und Altersstil". En Lützeler, 94-113.

---. "Menschenrecht und Irdisch-Absolutes". En Lützeler, 176-227.

---. *Trilogía de los sonámbulos*. Trad. María Ángeles Grau. Barcelona, Penguin Random House, 2016.

---. "Origen de este libro". *Los inocentes*, 333 - 339. Trad. María Ángeles Grau. Barcelona: DeBOLS!LLO, 2007.

Einstein, Albert. *Sobre la teoría de la relatividad*. 1916. Encontrado en: <http://www.css.cl/catalogo/pdf/00305-1.pdf>. 05/02/2019.

Elger, Dietmar. *Expresionismo: Una revolución artística alemana*. Trad. Miryam Banchón. Köln: Taschen GmbH, 2002.

Fellmann, Ferdinand. *Fenomenología y expresionismo*. Trad. Enrique Müller del Castillo. España: Alfa, 1984.

Fraga, Eugenia. *¡El futuro será de los artistas!: Un análisis discursivo del manifiesto expresionista*. Buenos Aires: Atheneadigital, 14 (2). Julio de 2014. Págs. 39-69.

Garbini, Luigi. *Breve historia de la música sacra*. Trad. Pepa Linares. Madrid: Alianza, 2009.

Kandinsky, Vasili. *De lo espiritual en el arte*. Trad. Genoveva Dieterich. Colombia: Labor, S.A., 1995

Hainz, Martin A. „Handlungsmelodik? (An) Ästthetiken in Brochs *Schuldlosen*.“ Ed. Stakova y Lützel. *Hermann Broch und die Künste*. 11-38. Berlin: Deutsche National Bibliothek, 2009.

Lützel, Paul Michael, Hermann Broch. *Geist und Zeitgeist*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 1997.

Lützeler, Paul Michael. "Hermann Broch und die Maler: Biographie, Ekphrasis, Kulturtheorie". Ed. Stakova, Alice; Paul Michael Lützeler. Berlin: Deutsche National Bibliothek, 2009.

Molina, Tirso de. *El burlador de Sevilla*. Colombia: Panamericana Editorial Ltda, 1997.

Mozart, Wolfgang Amadeus. Don Giovanni. Canadá: Naxos, 2003. Grabación sonora.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Don Giovanni; (libreto italiano-castellano)*. Ed. Kurt Pahlen. Libreto Lorenzo Da Ponte. Traducción: María Antonieta Gregor. Buenos Aires: Javier Vergara Editor, 1993.

Pimientel, Luz Aurora. *Écfrasis y lecturas iconotextuales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

Raabe, Paul. *Expressionismus: Literatur und Kunst 1910-1923*. Stuttgart: Turmhaus-Druckerei GmbH, 1960.

Rácz, Gabriella. "Musik in Hermann Brochs Roman Die Schuldlosen". En: Stakova y Lützeler. 119-138. Berlin: Deutsche National Bibliothek, 2009.

Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Trad. Roberto R. Aramayo. España : Fondo de Cultura Económica, 2016.

Stakova, Alice, Paul Michael Lützeler (Eds.). *Hermann Broch und die Künste*. Berlin: Deutsche National Bibliothek, 2009.

Waldemar, George. *La pintura expresionista*. Trad. Zaira Susana Ratto. Buenos Aires: Victor Leru S. R. L., 1962

Waldrop, Mitch. „La teoría de la relatividad de Einstein explicada en cuatro simples pasos”. *National Geographic*. (2017). <https://www.nationalgeographic.es/ciencia/2017/05/la-teoria-de-la-relatividad-de-einstein-explicada-en-cuatro-simples-pasos>. Consultado: (20.03.2019)

Worringer, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. Trad. Mariana Frenk. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.

Zanolli, Uberto. *Formas y estilos musicales de occidente*. México D.F.: Universidad Autónoma de México, 1992.

Apéndice 1

Ejemplos de poesías en la lengua original y traducción. Para este análisis, el número de sílabas está marcado por un número y la letra corresponde con el análisis del tipo de rima. Tal como se explica en el blog publicado por la universidad de Guanajuato en el año 2021. Ver: <https://blogs.ugto.mx/rea/clase-digital-9-elementos-de-analisis-poetico-titulo-del-poema-campos-semanticos-e-isotopias-versos-estrofas-metrica-rima-ritmo-disposicion-espacial/> Consultado: 21.08.2021.

Forma AA-BB-CC

Stimen 1913

Ein Sohn und ein Vater, sie schritten fürbaß (11A)
 schon etliche Jahre: „Jetzt bin ich es laß“, (11A)
 sagt plötzlich der Sohn, „wo führt das noch hin? (10B)
 Viel gräßlicher ist es als einst am Beginn; (...) (11B)
 Das Wetter ist scheußlich, und ringsherum drohn
 Gefahren die Menge, Gespenst und Dämon“. (15)

Traducción de María Ángeles Grau:

Padre e hijo marchan juntos de camino
 desde hace tiempo ya. Estoy muy cansado
 dice el hijo, de pronto. ¿A dónde vamos?
 Desde el comienzo todo deviene cada vez más sórdido. (...)
 Anuncian su peligro muchedumbres, fantasmas y demonios. (23)

7A- 6B- 7A- 6B

Stimen 1933

Wir wollen uns nicht täuschen, (7A)
 wir werden niemals gut; (6B)
 uns treibt´s von rausch zu Räuschen, (7A)
 zu Folterung und Blut. (6B) (237)

Traducción de María Ángeles Grau:

No nos engañemos,
 nunca seremos buenos;
 arrastrados de borrachera en borrachera,
 vamos hacia la tortura y la sangre. (267)

Kling Klang Gloria

Kling klang Gloria,
 Wir ziehen in die Schlacht; (6A)
 Wir wissen nicht warum wir's tun, (8B)
 Doch Mann an Mann im Grab zu ruhn (8B)
 Vielleicht Vernügen macht. (6A)
 Feinsliebchenbleibt zu Hause sacht (8A)
 Und weint Herzbitterlich, (6B)
 Doch der Soldate ritterlich (8B)
 Zu Weibertrännen lacht, (6A)
 Wenn vor dem Feind gewitterlich (8-)
 mit Kling und Klang und Gloria (8-)
 Die Feldkanone kracht. (6C)
 Halleluja, Halleluja, (8-)
 Wir ziehen in die Schlacht. (6-) (19)

Traducción de María Ángeles Grau:

Din-don, gloria.
 Nos vamos a la guerra

sin saber por qué,
pero quizás resulte divertido
yacer en fila
junto a los cuerpos de los hombres.
La amada, queda, en casa
llora amargamente,
pero el soldado, con gallardía
ríe de las lágrimas de su mujer,
cuando ante el enemigo
retumban los cañones
con din-don gloria.
Aleluya, aleluya.
Nos vamos a la guerra. (28)