

Poetización de la prosa, constitución y devaluación del sujeto individual: *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes y *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch.

Poetization of prose, constitution and devaluation of the individual subject: *The Death of Artemio Cruz* by Carlos Fuentes and *The Death of Virgil* by Hermann Broch.

DOI: 10.32870/sincronia.axxviii.n86.9.24b

Herwig Weber

Universidad del Claustro de Sor Juana.
(MÉXICO)

CE: hweber@elclaustro.edu.mx

 <https://orcid.org/0000-0002-8794-7736>

Recepción: 16/02/2024 Revisión: 04/03/2024 Aprobación: 10/04/2024

Resumen.

Este análisis demuestra la recepción productiva de *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch por parte de Carlos Fuentes en su novela *La muerte de Artemio Cruz*. El escritor mexicano hizo referencia en varias ocasiones a la obra del escritor austríaco y tanto Broch como Fuentes describen a los personajes Virgilio y Cruz inmersos en una constante dialéctica entre su constitución y su disolución. Fuentes retomó la idea brocheana de la poetización del discurso prosaico, principalmente para plasmar la teoría de Carl Gustav Jung sobre el inconsciente del sujeto como un fenómeno colectivo. En ambos textos se encuentra presente la trinidad que representa el espíritu humano, aunque en *La muerte de Artemio Cruz* está abordada de manera más categórica que en *La muerte de Virgilio* y, en las dos obras, se pueden interpretar los pensamientos de los protagonistas sobre el género opuesto como una parte importante de la configuración de su propia identidad (de género).

Palabras clave: Literatura mexicana. Literatura austríaca. literatura comparada. Filosofía de la conciencia. Psicología profunda.

Cómo citar este artículo (APA):

En párrafo:
(Weber, 2024, p. _)

En lista de referencias:
Weber, H. (2024). Poetización de la prosa, constitución y devaluación del sujeto individual: *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes y *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch. *Revista Sincronía*. XXVIII(86). 172-193
DOI: 10.32870/sincronia.axxviii.n86.9.24b



Abstract:

This analysis demonstrates the productive reception of Hermann Broch's *The Death of Virgil* by Carlos Fuentes in his novel *The Death of Artemio Cruz*. The Mexican writer made reference to the work of the Austrian writer on several occasions and both Broch and Fuentes depict the characters Virgilio and Cruz engaged in a constant dialectic between their constitution and dissolution. Fuentes adopted Broch's idea of poeticizing prosaic discourse, primarily to express Carl Gustav Jung's theory of the subject's unconscious as a collective. In both texts, the trinity representing the human spirit is present; in *The Death of Artemio Cruz*, it is addressed more categorically than in *The Death of Virgil*. In both works, the protagonists' thoughts about the opposite gender can be interpreted as a significant part of shaping their own (gender) identity.

Keywords: Mexican literature. Austrian literature. Comparative literature. Philosophy of consciousness. Depth psychology.

En sus inicios literarios, Carlos Fuentes se inspiró en la tradición mexicana y en modelos europeos. Según sus propias declaraciones, se fundamentó, entre otras influencias, en las teorías y prácticas narrativas del novelista austríaco Hermann Broch (1886-1951). La hipótesis de este artículo plantea que Fuentes retomó de la novela *La muerte de Virgilio* (*Der Tod des Vergil*, 1945) de Broch la idea de poetizar el discurso prosaico. Se demostrará que, mediante este procedimiento, el escritor mexicano siguió a la novela del escritor austríaco para caracterizar, en su propia obra *La muerte de Artemio Cruz*, la subconsciencia del sujeto como un colectivo. Dado que es un clásico moderno de la literatura hispanoamericana, existen muchas interpretaciones de la novela de Fuentes, pero ninguna se ha acercado desde la perspectiva literaria del escritor austríaco. La base para comprobar la recepción productiva (influencia) del texto de Broch en *La muerte de Artemio Cruz* es la evidencia de la recepción pasiva (lectura) de *La muerte de Virgilio* por parte de Fuentes.

Las lecturas de Carlos Fuentes

*No hay alma de artista que no sea dinástica,
y a cada una podemos encontrarle su genealogía.*
(Nervo, 1956)

El título mismo de la novela mexicana evoca la novela austríaca sobre las últimas horas de Virgilio. Carlos Fuentes se refirió a la literatura de Hermann Broch en varias ocasiones. En 2003, durante una conversación con el presidente de Alemania, Johannes Rau, Fuentes destacó la “enorme” influencia de la literatura en lengua alemana para la literatura mexicana: “durante este siglo es tal vez la más importante que hemos recibido” (D.W., 2003, s/p). El autor hizo referencia a que Broch, junto con Thomas y Heinrich Mann, Günter Grass, Heimito von Doderer y Robert Musil, tuvo un impacto significativo en los autores mexicanos. En otra ocasión, lo describió como su “especial favorito” entre los escritores de habla alemana (ABC, 2001, párr. 12). También expresó que sintió “impulsos decisivos” a través de su literatura (Lützel, 1986, p.17). El escritor mexicano estaba familiarizado con las dos principales novelas del autor austriaco, *Los sonámbulos* (*Die Schlafwandler*, 1930-1932) y *La muerte de Virgilio*. Según José María Pérez Gay, Fuentes había leído *Los sonámbulos* cuando tenía 19 años (Aranda, 2022, p.6a). Escribió también un prefacio para una edición italiana de la novela austríaca, publicada en 2010. Señaló que, a partir de su lectura de *Los sonámbulos*, le “impresionó la capacidad de la novela alemana [sic] para abarcarlo todo” (ABC, 2001, párr. 12). Simultáneamente, el autor mexicano mostró desconfianza hacia la noción de novela universal, resaltando el carácter fragmentario inherente a cualquier intento de lograr una descripción completa (Ruiz-Pérez, 2019, pp.237-238).

En su colección de ensayos titulada *Casa con dos puertas* (1970), Fuentes hace mención de Broch en relación con la poetización de la prosa en *La muerte de Virgilio* (60). El escritor austríaco mismo anotó, en un comentario para su novela, que es una obra lírica, debido a su forma de monólogo interior (Broch, 1976b, p.473). Según Fuentes, en la novela austríaca la poesía sustituye a la característica fundamental de la novela tradicional: la descripción realista. Lo que, según el escritor mexicano, también implica reemplazar la

cronología del tiempo por el tiempo no-lineal o la univocidad racional por la polivalencia. Los cambios mencionados por Fuentes son muy característicos del género novelístico en el siglo XX y son, a su vez, bastante representativos en *La muerte de Artemio Cruz*. Es relevante destacar que la noción de que la literatura poética, en contraposición con el pensamiento logocéntrico, tiene la capacidad de aludir o incluso generar la totalidad del ser, no se origina en el pensamiento del siglo XX. Por el contrario, esta idea ha estado presente a lo largo de la tradición occidental del pensamiento.¹ Para ilustrar el concepto de la novela universal moderna, Fuentes recurre a la metáfora del *ἀγορά* (*ágora*) griego, el corazón urbano en el que todas las voces eran escuchadas y respetadas por igual. En esta perspectiva, el escritor mexicano se presenta como un discípulo de Broch, un adepto

[...] de la idea de que la novela es el *ágora* de muchos puntos de vista, pero también no solo de una realidad psicológica o de una realidad política, sino de muchas realidades estéticas que de otro modo no tendrían lenguajes.² (Caistor, 2012, párr. 14).

Fuentes también toma de Broch la premisa de que el arte de la novela tiene la capacidad de generar “efectos de verdad” con relación a la experiencia humana, efectos que trascienden a todos los demás sistemas de representación o interpretación (Scarpetta, 2013, s/p).

¹ Heidegger, por ejemplo, abordó la relación entre poesía y verdad trascendental de manera igualmente poética en su ensayo acerca de Hölderlin: “El poeta nombra a los dioses y nombra a todas las cosas por lo que son. El nombrar no consiste en dar un nombre a algo ya conocido, sino, cuando el poeta dice la palabra esencial, el ser se vuelve a través de este nombrar lo que es. Los seres solo están destinados a lo que son. Así llega a ser conocido como ser. La poesía es una fundación lingüística del ser”. “Der Dichter nennt die Götter und nennt alle Dinge in dem, was sie sind. Dieses Nennen besteht nicht darin, dass ein vordem schon Bekanntes nur mit einem Namen versehen wird, sondern indem der Dichter das wesentliche Wort spricht, wird durch diese Nennung das Seiende erst zu dem ernannt, was es ist. So wird es bekannt als Seiendes. Dichtung ist werthafte Stiftung des Seins” (Heidegger, 1996, p.41). Esta y, de aquí en adelante, todas las traducciones son del autor del artículo.

² “We are disciples of the idea that the novel is the *agora* of many points of view, but also of not only a psychological reality or a political one, but of many aesthetic realities that would otherwise have no languages”.

El alma colectiva según Jung

*Dentro de todos los seres se extiende un espacio:
 El espacio universal interno.
 (Rilke, 1986)*

Durante las décadas de 1920 y 1930 en Europa, la creencia en la posibilidad de escribir una novela universal llegó a su apogeo. La filosofía subyacente era fenomenológica: el objeto existe y se presenta a los sentidos del sujeto para ser percibido. Por lo tanto, es descriptible desde diferentes perspectivas y con diversas técnicas. Sin embargo, esta filosofía basada en los textos de Edmund Husserl no es meramente empírica, sino que está moldeada por la convicción de que “queda un residuo a priori como dominio de la epistemología puramente abstracta, puramente deductiva”³ (Broch, 1976b, p.481). Broch describe su doctrina literaria respecto a *La muerte de Virgilio* de la siguiente manera:

Nada es “significado” por la lengua, sino que, sin disminuir su autonomía, ella está dirigida por un “acto de significar” de cognición, y sus entidades estructurales, es decir, sobre todo las unidades sintácticas, como la oración, el párrafo etc., solo tienen sentido si se suponen para ellos estructuras cognitivas ideales, no empíricas, con las que están en una relación correspondiente y cuyas expresiones son.⁴ (Broch, 1976b, p.481).

Broch llama estas “estructuras cognitivas ideales, no empíricas”, haciendo referencia al antiguo concepto griego de “forma”, las unidades *eidōs*. Estas constituyen lo que en la filosofía occidental se conoce como el yo trascendental. Dichas unidades preceden al lenguaje y a la percepción sensorial. Las unidades preceden al lenguaje y a la percepción sensorial. Las oraciones en el segundo y el cuarto capítulo de *La muerte de Virgilio*, “Fuego o El descenso” y “Éter o El regreso”, representan esta estructura cognitiva a priori del

³ “apriorischer Rest als Domäne der rein abstrakten, rein deduktiven Erkenntnistheorie”.

⁴ “[V]on der Sprache her wird nichts ‘gemeint’, vielmehr wird sie, unbeschadet ihrer Autonomie, von einem “meinenden Akt“ der Erkenntnis dirigiert, und ihre Struktur-Gebilde, also vor allem die Syntax-Einheiten wie der Satz, der Absatz usw. werden bloß sinnvoll, wenn zu ihnen ideale, nicht-empirische Kognitiv Gebilde angenommen werden, mit denen sie in einem Entsprechungs-Verhältnis stehen und deren Ausdruck sie sind”.

protagonista —estructura que el autor mismo también nombró “núcleo del yo” (*Ich-Kern*) (Waldeck, 1970, p.64). Consecuentemente, el texto de Broch puede leerse como una defensa de lo metafísico y se deja interpretar como la salvación de la mencionada “última unidad de escisión”, la identidad del ego, cuya fragmentación fue descrita en *Los sonámbulos*. Pero, por otro lado, en *La muerte de Virgilio* también puede observarse lo contrario —la disolución de este núcleo del yo en lo universal, “de una forma explícita y mediante una descripción amplia” (p.69). Broch retomó tal devaluación del yo individual de la psico-metafísica de Carl Gustav Jung (p.69). Para el psicólogo suizo, el yo está conectado y se disuelve en un alma colectiva. La meta de su libro *Transformaciones y símbolos de la libido* (*Wandlungen und Symbole der Libido*, 1912) era comprender el inconsciente como una psique objetiva y colectiva. La inconsciencia está conformada por imágenes (*Bilder*) de las mitologías de todos los tiempos y pueblos, y está presente *in potentia* en cada individuo por herencia (Jung, 1925, p. 2). La instancia que emite el discurso reflexivo de la segunda y de la cuarta parte de *La muerte de Virgilio* difícilmente puede interpretarse como una individual. Es, más bien, el discurso de un yo-lírico de validez universal.

El regreso de Virgilio a Italia por el mar es mitologema y metáfora de “perderse a fin de encontrarse” (Horkheimer, Adorno, 2009, pp.101-102) —o más bien, de encontrarse a fin de perderse en lo universal. La travesía marítima significa el viaje de la propia alma, un acto de autoconciencia de su amplitud y profundidad (Gebser, 2011, p.123). La novela de Broch es un intento de comprender el ego en diferentes niveles, desde lo empírico-sensual hasta lo racional-trascendental y el ámbito del inconsciente colectivo. Según el escritor austriaco, la profundidad del alma, que forma parte de lo trascendental y la inconsciencia colectiva, no puede representarse mediante el método positivista; requiere otros enfoques, en este caso, la prosa poética. El discurso que representa la inconsciencia de Virgilio en los capítulos “Fuego” y “Éter” se demuestra formalmente poético. Los temas de dichas “reflexiones” son difíciles de capturar; tratan de la unidad del mundo creada por la belleza (Broch, 1976a, p.112), tratan de un yo universal que observa la belleza en el mundo (p.114)

o de la risa como prueba de la no-divinidad de los dioses y de la unión entre los dioses y los humanos (p.121).

También en *La muerte de Artemio Cruz* existe una escisión de la realidad en dos planos, “uno objetivo y otro subjetivo” (Vidal, 1976, p.303). Se encuentra también la idea de la profundidad inconsciente del alma de Artemio Cruz, representada por los capítulos “tú”. Y, asimismo, está presente en el texto mexicano la idea de una totalidad del sujeto del protagonista, en una ocasión llamada *supra-yo* (p.304). Pero de igual forma es un sujeto que, por lo universal de los temas abarcados en los fragmentos “tú”, se disuelve en lo colectivo. Para la parte no consciente, y por ende irracional de Artemio Cruz, aparentemente Fuentes se inspiró en el “método” aplicado por Broch. En la voz de los capítulos “tú”, “se nos hace palpable la extraordinaria tensión a la que se somete el lenguaje en el intento de expresar una realidad anímica” (p.306). En el penúltimo fragmento “tú”, la conciencia del moribundo Cruz se funde con la del niño Artemio y ve desde la cima de una montaña a la anchura de la tierra; y ve esta y la luna girando alrededor de sí mismas (Fuentes, 2021, p.399). No solo se funden las conciencias, sino que se disuelven en lo atemporal del universo: “Vas a ser el punto de encuentro y la razón del orden universal... Tiene una razón tu cuerpo... Tiene una razón tu vida... Eres, serás, fuiste el universo encarnado” (pp.402-403).

Lo arquetípico y la constitución del sujeto a partir de lo otro

(itodo es tan fugaz!)

(Glantz, 2002)

El método poético brochiano incorpora el concepto de los arquetipos de Jung. La fiebre del poeta Virgilio provoca que lo real y lo irreal se vuelvan indistinguibles en el flujo de su inconsciente. Las tres figuras irreales, Lisantias, Plotia y el esclavo, que surgen aquí

[...] no son más que la idea de los arquetipos que se han asentado en lo profundo del subconsciente de Virgilio. Representan los tres aspectos originales de Virgilio, es decir, del hombre en general, [...] Broch creía que uno puede tomar la trinidad de

padre, madre e hijo como el arquetipo que subyace en los seres humanos y que la imagen anímica original del hombre puede ser encontrado en él. (Yamaguchi, 1987, p.201)

Plotia, la mujer a la que Virgilio había amado hace mucho tiempo y que constituye un elemento central en sus reflexiones, representa, ante todo, el regreso del poeta a lo materno (Heizmann, 1997, p.35). Si consideramos el “sexo como una serie diferencial de posiciones masculinas y femeninas”, según Judith Butler, “lo simbólico es la esfera que regula la asunción del sexo” (Butler, 2006, p.77). Virgilio, el hombre, se percibe simbólicamente a sí mismo como “el hijo” que, en sus horas finales, retorna a su origen, a “la madre”, que es la mujer Plotia.

La idea jungiana de lo arquetípico como parte del yo aparece igualmente en *La muerte de Artemio Cruz*, también en la figura de la amante. Hubo cuatro mujeres amadas en la vida de Cruz: Regina, su gran amor y enfoque de la memoria melancólica de Cruz, símbolo de la juventud perdida; Catalina, su esposa, compañera de vida y representación de la cotidianidad ociosa; Lilia, una chica para divertirse y revelación de la vejez de Cruz; y Laura, mujer que le revela a Cruz la cultura (europea) y que representa también la traición más grande, ya que es amiga de Catalina. Estas cuatro mujeres son solo una, “esa mujer, la mujer que amaste con sus cuatro nombres distintos” (Fuentes, 2021, p.222). Ella es el destino de su gratitud, pero también está “detrás de cada grito de dolor” (p.224). La referencia a la mujer arquetípica —que consta de cuatro fragmentos— representa una parte de la esencia dicotómica, del núcleo del yo del individuo llamado Cruz, él mismo, un arquetipo del hombre.

La referencia a la mujer amada desempeña un papel fundamental en la formación de las identidades de los individuos Cruz y Virgilio. Estas identidades solo pueden desarrollarse a través de la noción de unificación con el otro, que en este caso es la mujer: Plotia era y es todo para el poeta romano (Broch, 1976a, p.140). Lamenta en sus últimas horas que siempre se ha sentido y se siente muy distante de ella, lo que no tiene que ver

con dicha relación en especial, sino con la idea de que todas las personas ya eran como muertos para él, eran más que nada objetos de estudio para sus obras. Un recuerdo de Cruz igual de nostálgico es el de su relación amorosa con Regina en la sección de 1913 de la focalización en tercera persona del singular: “todo lo que es, todo su amor, está hundido en la carne de esa mujer que los contiene a los dos” (Fuentes, 2021, pp.177-178). Dicha memoria es importante para el moribundo protagonista, ya que es “el deseo satisfecho” (p.167) que sobrevive en momentos en los que esta satisfacción ya no es posible corporalmente. La importancia de Regina en la conciencia de Cruz se muestra en el hecho de que está también omnipresente en uno de los últimos segmentos de “yo”, una de las últimas secciones conscientes del protagonista cuando lo llevan al hospital. La memoria constante de Regina forma, junto con la del día con Lorenzo y la de los caballos, el núcleo del yo de Artemio Cruz.

Uno de los motivos significativos en *La muerte de Virgilio* es, precisamente, el del caballo. En una parte central de la obra, en el tercer capítulo, Virgilio y Augustus discuten amigablemente sobre el color de las cuartillas de un caballo que han criado (Broch, 2010, pp.369-370). Acordándose de los momentos felices con el caballo y con Augustus, Virgilio cede al pedido del emperador de entregarle la *Eneida* y así también prepara el camino hacia una muerte sin miedo (Waldeck, 1970, p.74). Para Jung, el pie del caballo intacto es símbolo de lo húmedo, de lo fructífero, el caballo es presentado como símbolo de la libido (Jung, 1925, p.178), de la vida. En las secciones “yo” en *La muerte de Artemio Cruz* se repite, con variaciones, la frase “cruzamos el río a caballo” como un *Leitmotiv*. La frase se refiere a un día cuando Artemio y su hijo Lorenzo cabalgaron por Cocuya. Por su presencia constante, la significación simbólica del caballo es de gran importancia en la conciencia del protagonista moribundo. Forma otro elemento del núcleo del yo brochiano, el núcleo vital que corresponde al *Lebenstrieb* (pulsión de vida) de Freud. En la descripción del día correspondiente al recuerdo están presentes las nociones de la fuerza del caballo, su “aliento feroz, humeante, ese sudor” (Fuentes, 2021, p.319). Pero la contraparte, el *Todestrieb* (pulsión de muerte), también aparece como una sombra a través del anuncio de

la participación de Lorenzo en la guerra civil española. Asimismo, las dos pulsiones freudianas existen en una misma unidad sintáctica: “Cerrarás los ojos al sentir, nuevamente, el ascenso del vapor caluroso hacia tu rostro, el descenso de la sombra fresca sobre tu cabeza” (p.320).

El sujeto fragmentado

*He nacido tanto
y doblemente sufrido
en la memoria de aquí y de allá.
(Pizarnik, 2012)*

El sujeto moderno está fragmentado a causa de su razonamiento analítico que separa a las dos áreas de ser: vida y muerte, lo empírico y lo trascendental, aunque realmente son inseparables. El Virgilio brochiano lamenta lo fragmentario de su subjetividad terrenal:

[...] se había convertido en un hombre inquieto, que huía de la muerte, que buscaba la muerte, que buscaba el trabajo, que huía del trabajo, un amante y, sin embargo, un perseguido, un extraviado entre las pasiones del interior y del exterior, un huésped de su vida.⁵ (Broch, 2010, p.13).

Y el poeta romano expresa el anhelo de la filosofía clásica idealista, desde Platón, de tener acceso a la totalidad del ser, a la unión de vida y muerte, del aquí con el más allá (p.19), a la reunión de la luz (razón) y la tierra (materia) (p.17), a la conjugación de interior y exterior (p.19). *La muerte de Virgilio* es el intento del acceso a la totalidad del ser mediante la poesía.

La memoria constituye al sujeto, pero también lo fragmenta y devalúa, como se refleja en el enredo de las secciones recordadas en *La muerte de Artemio Cruz*. En la narración de 1913, un Cruz moribundo se acuerda de su convivencia en la cama con Regina y que después tuvo que partir para contraatacar a las tropas federales en el norte. Durante

⁵ “[E]r war zu einem Ruhelosen geworden, den Tod fliehend, den Tod suchend, das Werk suchten, das Werk fliehend, ein Liebender und dabei doch ein Gehetzter, ein Irrender durch die Leidenschaften des Innen und Außen, ein Gast seines Lebens“.

el ataque lo distrae el recuerdo de Regina, distracción catastrófica para su tropa (Fuentes, 2021, pp.177-78). El sujeto se acuerda de su pasado y el sujeto recordado también se acuerda —entrelazamiento de memorias. El sujeto es el sujeto que recuerda —acto que describe la constitución del yo. Pero el sujeto es también el sujeto que se acuerda de que se acuerda y así sucesivamente—lo que significa su constante reconstrucción.⁶

El carácter fragmentado del individuo que es Cruz, simbolizado al principio de la novela por “las facciones partidas por los cuadros desiguales” (Fuentes, 2021, p.115) de las incrustaciones de vidrio de la bolsa de Catalina, es representado por los tres pronombres personales en singular. Las perspectivas también están claramente separadas por el contenido de los capítulos y no son puntos de vista narrativos en el sentido clásico. No son diferentes narradores que retratan a la persona de Artemio Cruz. Más bien, con sus respectivos discursos, representan los contenidos de la conciencia de Artemio Cruz (Domínguez, 2004, p.30; Tejerina-Canal, 1988, p.205; Hussar, 2012, pp.75-76). Las tres perspectivas pueden pensarse como los tres elementos clásicos de la teoría moderna de la conciencia. Y estos tres elementos establecen, a su vez, los tres niveles de tiempo percibido por el sujeto —presente, pasado y futuro: 1) Los pasajes del monólogo interior en primera persona representan el yo-empírico del presente. En ellos reina la representación de impresiones sensoriales y dolores del moribundo Artemio Cruz. 2) Las secciones del relato autoral en tercera persona representan la memoria del sujeto, su construcción del pasado. Una lectura jungiana ve una especie de conciencia colectiva de la sociedad en los pasajes narrativos-autoriales, que recuerda, de esta manera, a la vida de Artemio Cruz (Schiller, 1987, p.99). 3) El otro en lo propio, lo colectivo en lo individual, se expresa no solo en la tercera persona, sino también a través de la segunda persona de la autoreflexión.

⁶ La fenomenología de Husserl cuestionó el enfoque cartesiano de la autoconciencia al demostrar que la construcción de la identidad del sujeto a través de la autoreflexión se vuelve un proceso inacabado. Esto se debe a que la reflexión continua sobre uno mismo debe abarcar también estas reflexiones adicionales (Gadamer, 1998, pp.17-18).

El individuo triádico en el occidente

El Uno es todas las cosas y y no es ninguna de ellas.
 (Plotino, 1998)

En el pensamiento occidental, el aspecto triádico del individuo puede remontarse a las ideas de Plotino de las tres hipóstasis: el Uno, el Nous y el Alma. El Intelecto produce el Alma y el Alma produce a su vez todas las cosas en el mundo. En la Edad Media, el concepto de persona (probablemente derivado del griego πρόσωπον, la palabra usada para referirse a la máscara de los actores) estuvo conectado con la discusión sobre la trinidad de Dios y su identidad simultánea. Agustín de Hipona ve esto expresado en la voluntad, el espíritu y el sentimiento (Kienzler, 2011, pp.67-69). Los idealistas Hegel, Schelling y Fichte también desarrollaron modelos de sujetos triádicos y dialécticos: donde ha prevalecido el pensamiento logocéntrico dicotomático, también aparece un tercer elemento unificador. La intencionalidad mental es la capacidad de dirigirse hacia un objeto en oposición. Lógicamente, esta dualidad conduce a un tercer elemento que sintetiza la oposición (Gebser, 2011, p.150).

En el siglo XX, las concepciones triádicas del sujeto experimentaron un renacimiento, a través de, por ejemplo, el libro de Martin Buber *Yo y tú (Ich und Du, 1923)*. El texto se basa principalmente en el aspecto de la trinidad de Dios y la semejanza del hombre con él. Buber niega la posibilidad de la singularidad del concepto de ego. Para él, el yo siempre está incluido en la trinidad en el tú o él/ella/ello: “No hay un yo per se, sino solo el yo de la palabra básica yo-tú y el yo de la palabra básica yo-ello”.⁷ Siguiendo a Buber, el teólogo y filósofo ruso Sergei Bulgakov también propuso una estructura triádica de los sujetos, cuya base es, del mismo modo, el dogma de la trinidad de Dios que se refleja en el “secreto de la gramática del pronombre personal”:

El Yo-Tú es un encuentro autorrealizador en el que se realiza el sentirse mutuo, la reflexión mutua. El Yo-Tú en este encuentro aún existe inestable, dudoso y sin

⁷ “Es gibt kein Ich an sich, sondern nur das Ich des Grundworts Ich-Du und das Ich des Grundworts Ich-Es” (Buber, 2008, p.4).

confirmar. Solo es estable y tranquilo cuando hay un Él: un Yo-Tú (es decir, otro Yo al que me enfrento) y un Él-Tú (otro Yo más al que ni el primero ni el segundo Yo están directamente enfrentados), es decir, ni un Yo ni un Tú, que sin embargo está conectado a ellos, coexiste con ellos y puede tomar el lugar de todos. En este sentido, Él es la garantía del Yo y del Tú. En el triángulo Yo-Tú-Él, el Yo puede ocupar cualquier esquina y está así en una línea con el Tú y en la otra con el Él. Así, el sujeto real representa una cierta unidad, una trinidad de tres personas: la primera, la segunda y la tercera (el secreto de la gramática del pronombre personal).⁸ (citado según Zwahlen, 2009, p.299)

Asimismo, en la novela de Broch está presente la trinidad que representa el espíritu humano, pero no es procesada tan categóricamente como en Fuentes. El monólogo interior poético de Virgilio en primera y segunda persona se alterna fluidamente con una narración autoral en tercera persona, alternaciones que también representan la fragmentación del individuo Virgilio. Al igual que Fuentes, Broch separa la mente humana en un área que se dedica a la reflexión metafísica y en otra que se dedica a la “confrontación” sensible con el entorno. Las partes de las reflexiones metafísicas también contienen los recuerdos de Virgilio, por lo que la trinidad está igualmente presente en la novela de Broch. La soledad de la noche de la muerte está destinada a las reflexiones, a lo “metafísico”, a lo irracional, como dice Broch, pero también a los recuerdos de vida del sujeto moribundo. El día de la muerte, en cambio, sobre todo el amplio tercer capítulo, está dedicado a la parte sensible del alma. En el último capítulo “Éter - El regreso”, la irracionalidad del sujeto moribundo

⁸ “Das Ich-Du ist eine sich realisierende Begegnung, in der das gegenseitige Sichsetzen, die wechselseitige Widerspiegelung realisiert wird. Das Ich-Du existiert in dieser Begegnung noch instabil, zweifelhaft und unbestätigt. Stabil und ruhig ist es erst, wenn noch ein Er vorhanden ist: ein Ich-Du (d.h. ein anderes Ich, dem ich zugewandt bin) und ein Er-Du (noch ein anderes Ich, dem weder das erste noch das zweite Ich direkt zugewandt sind), d.h. weder ein Ich noch ein Du, das trotzdem mit ihnen verbunden ist, mit ihnen koexistiert und die Position eines jeden einnehmen kann. In diesem Sinne ist Er die Garantie von Ich und Du. Im Dreieck Ich-Du-Er kann das Ich eine beliebige Ecke einnehmen und befindet sich so auf einer Linie mit dem Du, und auf der anderen mit dem Er. Somit stellt das reale Subjekt eine gewisse Einheit dar, eine Dreiheit von drei Personen: der ersten, der zweiten und der dritten (das Geheimnis der Grammatik vom Personalpronomen)”.

vuelve a surgir con toda su fuerza poética y se conecta con una colectividad universal aún más que en el segundo capítulo.

La representabilidad de la experiencia de la muerte

Comparado conmigo, un árbol es inmortal.
 (Plath, 1962)

Como sugiere el título, *La muerte de Artemio Cruz* trata, como *La muerte de Virgilio*, de las últimas horas del protagonista. En el caso del Virgilio brochiano es la descripción de una agonía de dieciocho horas. Broch mencionó la duración en uno de sus comentarios dedicados a la novela (Broch, 1976b, p.473), aunque en el texto mismo la instancia narrativa no se refiere a dicha extensión temporal. Sobre la duración de la agonía de Cruz tampoco hay claridad en la obra de Fuentes. Hay varias propuestas por parte de la crítica literaria (Hussar, 2012, p.75) que varían entre doce y veinticuatro horas. La amplia discusión sobre esta duración resulta superflua si se considera la intención del autor para la interpretación de la obra, ya que Fuentes mencionó que la agonía de Cruz dura doce horas y que a estas corresponden los doce días importantes en la vida del hombre, a los que la instancia narrativa se refiere en tercera persona (Carballo, 2012, p.138).

Fuentes y Broch coinciden en la presencia de dos motivos en los últimos pensamientos del individuo humano: la queja de que la vida fue malvivida y los recuerdos de una mujer amada. En sus últimos momentos, el Virgilio brochiano piensa que durante toda su vida no fue capaz de la ayuda activa, de la acción de amar, de la empatía con el prójimo y del conocimiento: “Oh, su vida estaba perdida y desperdiciada”⁹ (Broch, 1976a, p.88). El arrepentimiento de haber sido demasiado egocéntrico se manifiesta también en los últimos momentos de Cruz, aunque de manera mucho más sutil. Entiende apenas al final de su vida que vivir es “decir aquí estoy y existo contigo y existo contigo y contigo y contigo también” (Fuentes, 2021, p.367) —alusión al carácter colectivo del individuo. Y se

⁹ “Oh, sein Leben war verirrt und vertan”.

arrepiente de no haberlo entendido al vivirlo. En general, los arrepentimientos de Cruz son más difusos que los de Virgilio y por eso, quizá, más realistas: aunque en las reflexiones de Cruz está presente la comprensión de “esa cadena sin fin de nuestra injusticia” (p.246), él está orgulloso de los objetos que pudo obsequiar, de esas riquezas que ganó (p.362). Su arrepentimiento principal no es ético, sino material: se arrepiente de que con su muerte tiene que “darlo todo a cambio de nada” (p.362). Otro remordimiento que recorre muchas secciones del “yo” es el de no haber hablado más con Catalina para vivir una mejor vida juntos (p.ej. p.363), aunque le tiene rencor justamente por esto. Virgilio también alberga pensamientos contradictorios en relación a Plotia, como ya se mencionó.

El Virgilio brochiano no lamenta su final porque su cuerpo tiene que morir, sino porque el destino lo llevó lejos de Atenas y lejos de la esperanza de terminar de una forma digna su obra maestra, la *Eneida*. Lo que lamenta con este final es la eliminación de “la esperanza de la maravilla del conocimiento y de la curación por el conocimiento”¹⁰ (Broch, 1976a, p.12). La literatura (la poesía – *Dichtung*) es para el Virgilio brochiano la única disciplina que se ocupa del conocimiento de la muerte (*Todeserkenntnis*) (p.77). Por ello, el poeta romano se entiende a sí mismo como un “explorador en la bóveda de la muerte”¹¹ (p.77). La unificación del sujeto, que está escindido porque existe en el espacio empírico, está en el centro de las secuencias del último capítulo. Para Broch, morir es, ante todo, un acto neoplatónico-plotiniano de la unión con el Uno. Es lógico que el mejor poeta de la antigua Roma corresponda a la teoría de su mejor filósofo Plotino. El yo-individual está “metido desnudo en lo extraño”¹² (p.60)—que es la vida en la realidad sensible-empírica. Las pequeñas ondas de la realidad sensible son percibidas por Virgilio en la inmensurable extensión de su “totalidad” (p.413). Siente anhelo, nostalgia de la muerte porque la disolución del cuerpo significa redención. Morir es el camino hacia un sentido último (p.74), es el acto metafísico de la conversión (p.451), la “unificación de la cara exterior y la cara interior” (p.417). Según Plotino (1998), desaparece la separación en almas individuales: el

¹⁰ “die Hoffnung auf das Wunder der Erkenntnis und auf die Heilung in der Erkenntnis”.

¹¹ “Wegesuchender im Gewölbe des Todes”.

¹² “nackt hineigehalten ins Fremde”.

que antes se llamaba Virgilio ahora ve desde dentro al que antes se llamaba Augusto. Para poner en palabras este “mandato de volverse [...] donde el fin se unía al principio” (p.454), gana en fuerza poética, una vez más, el procedimiento brochiano, el “método de comentario lírico” hacia el final del texto cuando se acerca la muerte del protagonista:

[L]a palabra se cernía sobre el universo, se cernía sobre la nada, se cernía más allá, se cernía más allá de lo expresable e inexpressable, y él, desbordado por la palabra y encerrado por el estruendo, flotaba con la palabra, sin embargo, cuanto más lo envolvía, más se sumergía en el sonido y era penetrado por él, tanto más inalcanzable y más grande, más pesada y flotante se convirtió la palabra, un mar flotante, un fuego flotante, pesado como el mar y ligero como el mar, sin embargo aún palabra: no pudo aferrarse a ella, y no se le permitió aferrarse a ella; era incomprensiblemente indecible para él, porque la palabra estaba más allá del lenguaje.¹³ (p.454)

Para Broch, “la palabra” es el símbolo de la unión del sujeto fragmentado consigo mismo y con el universo. Es la palabra primordial que representa “el Uno” en el sentido neoplatónico. Es la palabra poética que al mismo tiempo enuncia y oculta algo (para usar un pensamiento de Petrarca) (Grassi, 1993, p.41).¹⁴ De esta forma, es capaz de referirse al absoluto del universo.

La forma caótica del monólogo de Artemio Cruz en primera persona es reflejo de la pérdida de conciencia por el delirio mortal, pero también se deja interpretar como que la experiencia de la muerte está más allá de lo que el lenguaje logocéntrico es capaz de expresar: esto es indicado por las estructuras cada vez más fragmentadas hacia el final. La

¹³ “[D]as Wort schwebte über dem All, schwebte über dem Nichts, schwebte jenseits, schwebte jenseits von Ausdrückbarem und Nicht-Ausdrückbarem, und er, von dem Worte überbraust und von dem Brausen eingeschlossen, er schwebte mit dem Worte, indes, je mehr es ihn einhüllte, je mehr er in den flutenden Klang eindrang und von ihm durchdrungen wurde, desto unerreichbarer und größer, desto gewichtiger und entschwebender wurde das Wort, ein schwebendes Meer, ein schwebendes Feuer, meeresschwer und meeresleicht, trotzdem immer noch Wort: er konnte es nicht festhalten, und er durfte es nicht festhalten; unerfasslich unaussprechbar war es für ihn, denn es war jenseits der Sprache”.

¹⁴ Según el poeta italiano, la “poesía recubre la verdad con una envoltura (*velamen*)”.

unión de las partes fragmentadas a través de la muerte también se evidencia claramente en la novela de Fuentes: “Yo no sé ... no sé ... si él soy yo ... si tú fue él ... si yo soy los tres” (Fuentes, 2021, p.404).

El entendimiento del enlace entre vida y muerte se presenta de manera muy similar en ambas obras: Llegando a Brindisi, el Virgilio agonizante es confrontado con la fiesta frenética del cumpleaños del emperador Augustus. El poeta romano identifica que la felicidad obscena de la población del puerto está entrelazada inevitablemente con la muerte, que “cada acostarse para hacer el amor es también un acostarse con la muerte”¹⁵ (Broch, 1976a, p.25). En el capítulo de 1955 de *La muerte de Artemio Cruz*, durante la celebración exaltada de Nochevieja de la élite mexicana —expresión de la vida—, un Artemio Cruz envejecido evoca en su imaginación la metáfora de “inmensas ratas” (Fuentes, 2021, pp.354-355) —metáfora para la muerte. Así, un párrafo de la descripción de los movimientos espasmódicos de una bailarina con los párpados blancos y cejas azules es sustituido por uno en el cual, en la imaginación del anfitrión, las ratas con sus colmillos negros invaden el espacio, infectando a todos con la peste, con la fiebre, el vómito, “las manchas negras sobre la piel” (p.355). Los danzantes acompañan al moribundo anfitrión —“escolta negra, carnavalesca, de la vejez poderosa, de la presencia encanecida, artrítica, pesada” (p.352).

En el silencio de su última noche, a Virgilio se le reveló —“escuchando el morir” (*dem Sterben lauschend*)— que toda la vida es un escuchar del despliegue de la muerte, que la semilla de la muerte está sembrada desde el inicio de cada vida, que la muerte da significado a esta vida, que una nace de la otra y una se despliega en la otra (Broch, 1976a, p.76). Solo quien reflexiona sobre la muerte durante la vida es capaz de “cerrar el círculo”. Asimismo, en la subconsciencia del sujeto Cruz está presente que la muerte es un final que se conecta con su principio. La voz “tú” le revela que es el animal que prevé su muerte, la canta y la recuerda (Fuentes, 2021, p.369). Con este entendimiento, es capaz de cerrar el círculo. No morirá sin regresar (p.369). Cruz se conecta, en su final, con las raíces de la

¹⁵ “alles Hinliegen zur Liebe stets auch ein Hinliegen zum Tode ist”.

civilización a la que pertenece: la cultura azteca (pp.141-142). También entiende en su lecho de muerte que toda su vida había contenido y prometido su muerte (p.139). De este modo se explica el aspecto formal de la novela de *La muerte de Artemio Cruz*. En el primer párrafo, en el que Cruz está en su lecho de muerte, se encuentran dos veces los verbos “despertar” y “nacer”. La penúltima sección de la novela, narrada en tercera persona, está dedicada a su nacimiento. Artemio, “colgando con la cabeza llena de sangre oscura, sostenida por hilos finísimos” (p.403), comienza a vivir. Y allí, en medio de la sangre que sale de su pecho abierto quirúrgicamente, muere también en la última sección del libro.

La muerte de Artemio Cruz se vuelve, sobre todo con las últimas reflexiones poéticas de “tú”, un libro que trasciende la temática del carácter materialista de Cruz: su subconsciencia arquetípica trasciende la individualidad y convierte a Artemio Cruz en una representación del hombre: “acuérdate de que todos morimos” (Fuentes, 2021, p.341). No únicamente es representación del hombre, sino también, y sobre todo, representación del hombre mexicano que no solo se refiere al México de la Revolución como un evento fracasado, sino también a la variedad y belleza de estos “mil países con un solo nombre” (p.366).

La muerte de Cruz no es trágica (Durán, 1986, p.355), pues no tiene aspectos metafísicos significativos, alguna meta más allá de lo material o una acción noble castigada con la muerte —todo lo contrario a la muerte de Virgilio. El final del poeta romano interrumpe su intención de ennoblecer a la humanidad mediante una *Eneida* estéticamente perfecta. La muerte de Cruz, y la novela de Fuentes, es melancólica porque antes de la vida materialista y del mundo vacío de valores hubo un paraíso ahora perdido. Las descripciones del niño Cruz en medio de la naturaleza, pobre pero inocente y feliz, recuerdan a la metáfora de la pérdida de la inocencia feliz del humano de Rousseau en su *Du contrat social* (1963). Tal melancolía tiene a su vez una fuerza utópica, pues Cruz no morirá sin regresar. En dicha visión de la muerte que libera (Fuentes, 2021, p.371), de la muerte como una conexión entre el origen y el destino, y la idea de la disolución del núcleo del yo en una conciencia colectiva, este niño saldrá de nuevo a la tierra. Ahora como alguien utópicamente ideal,

quien sí abrazará al soldado herido, hablará con Catalina y dirá “no” a las tentaciones del poder.

Conclusión

Carlos Fuentes mostraba una preferencia por Hermann Broch dentro del conjunto de autores de habla alemana. Al autor mexicano le intrigó el esfuerzo del escritor austríaco por crear novelas universales que, no obstante, resaltaban la naturaleza fragmentaria de lo universal. Según Fuentes, en *La muerte de Virgilio*, la poesía reemplaza a la descripción realista. Con el objetivo de alcanzar una representación más auténtica de una conciencia universal, se eliminan así la cronología lógica y la univocidad racional. *La muerte de Artemio Cruz* se ajusta a esta descripción, tanto por su concepción general como respecto a algunas partes específicas: por el análisis realizado, se concluye que las partes más herméticas de *La muerte de Artemio Cruz* deben su carácter a la lectura de *La muerte de Virgilio*. Las oraciones en el segundo y el cuarto capítulo de *La muerte de Virgilio*, “Fuego o El descenso” y “Éter o El regreso”, y los capítulos denominados “tú” de *La muerte de Artemio Cruz* representan el “núcleo del yo” de los protagonistas Virgilio y Cruz. Por el otro lado, la forma poética y el contenido universal del discurso deconstruyen la idea de un sujeto individual. Se trata del discurso de una conciencia, o más bien del inconsciente colectivo tal como lo describió Carl Gustav Jung.

Tanto el enfoque poético de Broch como el de Fuentes incorporan el concepto de arquetipos de Jung. En *La muerte de Virgilio*, esta noción se encarna en las tres figuras ficticias: Lisania, Plotia y el esclavo. Similarmente, en la novela mexicana, este concepto se manifiesta a través de elementos como las cuatro amantes de Cruz. La referencia a las cuatro partes de la mujer arquetípica representa una parte de la esencia dicotómica del individuo llamado Cruz, quien, a su vez, es un arquetipo del hombre. La referencia a la mujer arquetípica representa una parte de la esencia dicotómica, del “núcleo del yo” del individuo llamado Cruz, él mismo, un arquetipo del hombre.

En las dos novelas se observa el arquetipo jungiano del caballo, así como la dimensión triádica del individuo. En la novela mexicana, esta caracterización adquiere particularmente una naturaleza categórica debido a los capítulos marcados por los tres pronombres personales.

En lo referente a la representación del proceso de morir en la conciencia de los protagonistas, tanto Fuentes como Broch coinciden en la presencia de dos motivos recurrentes en los últimos pensamientos del ser humano: el lamento por una vida mal vivida y los recuerdos de un amor pasado.

Referencias

- Aranda, J. (2022, 15 de junio). La última conversación de Paz y Fuentes. *La Jornada*, p. 6a.
- Broch, H. (1976a). *Der Tod des Vergil*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Broch, H. (1976b). Technische Bemerkungen zum Stil im *Tod des Vergil*. En *Der Tod des Vergil*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp.478-83.
- Broch, H. (2010). *I sonnambuli*. Traducida por Clara Bovero. Edición de Massimo Rizzante. Prefacios de Milan Kundera y Carlos Fuentes. Milano: Mimesis.
- Buber, M. (2008). *Ich und Du*. Stuttgart: Reclam.
- Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Caistor, N. (2012, 15 de mayo). Carlos Fuentes obituary. *The Guardian*. Obtenido el 11 de enero de 2024 de <https://www.theguardian.com/books/2012/may/15/carlos-fuentes>
- Carballo, E. (2012). Charlas con Carlos Fuentes. *Contenido* 589, 130–141.
- Durán, G. (1986). Carlos Fuentes as Philosopher of Tragedy. *Modern Language Review* 81, 349–356.
- Domínguez, R. (2004). La voz de la memoria. *Revista de literatura mexicana contemporánea*, vol. 10, no. 24, XXV-XXXVI.
- ABC. (2001) *Frente a la anorexia de la novela actual, prefiero revisar el modelo de Cervantes*. https://www.abc.es/cultura/abci-carlos-fuentes-frente-anorexia-novela-actual-prefiero-revisar-modelo-cervantes-200105130300-30556_noticia.html
- Fuentes, C. (1970). *Casa con dos puertas*. México: Joaquín Moritz.
- Fuentes, C. (2021). *La muerte de Artemio Cruz*. Edición de José Carlos González Boixo. México: Cátedra.
- Gadamer, H.-G. (1998). Subjetividad e intersubjetividad. Sujeto y persona. En *El giro hermenéutico* (pp.11-26), Madrid: Cátedra.
- Gebser, H. (2011). *Origen y presente*. Girona: Atalanta.

- Glantz, M. (2002). *El rastro*. Barcelona: Anagrama.
- Grassi, E. (1993). *La filosofía del Humanismo. Preeminencia de la palabra*. Barcelona: Anthropos.
- Heidegger, M. (1996). Hölderlin und das Wesen der Dichtung. En *Erörterungen zu Hölderlins Dichtung* (pp. pp.33-48),. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Heizmann, J. (1997). *Antike und Moderne in Hermann Brochs Tod des Vergil. Über Dichtung und Wissenschaft, Utopie und Ideologie*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Horkheimer, M., & Adorno, T.W. (2009). *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Trotta.
- Hussar, J. (2012). La breve agonía de Artemio Cruz: a propósito del tiempo narrativo en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, *Confluencia*, vol. 27, no. 2, 75-85.
- Jung, C.G. (1925). *Wandlungen und Symbole de Libido. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Denkens*. Leipzig, Wien: Franz Deuticke.
- Kienzler, K. (2011). Die unbegreifliche Wirklichkeit der menschlichen Sehnsucht nach Gott. En N. Fischer, C. Meyer (Eds.). *Die Confessiones des Augustinus von Hippo: Einführung und Interpretation zu den dreizehn Büchern* (pp.61-106), Freiburg: Herder.
- Lützel, P.M. (1986). *Hermann Broch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Nervo, A. (1956). Leopoldo Lugones. En *Obras completas*, ed. por Francisco González Guerrero por Alfonso Méndez Plancarte, vol. 2. (p.289), Madrid: Aguilar.
- Pizarnik, A. (2012): *Poesía completa*. Madrid: Lumen.
- Plath, S. (1962). *Árbol de Diana*. Buenos Aires: Sur.
- Plotino (1998). *Enéadas: libros V y VI*. Madrid: Editorial Gredos.
- D.W. (2003) Presidente Rau recibe a Carlos Fuentes (2003, 1 de diciembre). <https://www.dw.com/es/presidente-rau-recibe-a-carlos-fuentes/a-1046750>
- Rilke R.M. (1986). "Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen". En: *Die Gedichte* (pp. 878-879). Frankfurt a.M.: Insel.
- Ruiz-Pérez, I. (2019). La nación según Fuentes: *La muerte de Artemio Cruz* y la nueva legalidad de la novela total, *Alpha*, no. 48, 237-45.
- Rousseau, J.-J. (1963). *Du contrat social ou Principes du droit politique*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- Scarpetta, G. (2013, julio). Carlos Fuentes, la subversion baroque. *Le monde diplomatique*. Obtenido el 11 de enero de 2024 de <https://www.mondediplomatique.fr/2013/07/SCARPETTA/49350>
- Schiller, B.-M. (1987). Memory and Time in *The Death of Artemio Cruz*. *Latin American Literary Review*, vol. 15, no. 29, 93-103.
- Tejerina-Canal, S. (1988). Point of View in *The Death of Artemio Cruz*: Singularity or Multiplicity?. *The Review of Contemporary Fiction*, vol. 8, no. 2, 199-210.

Vidal, H. (1976). El modo narrativo en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes. *THESAURUS*, tomo XXXI, no. 2, 300-326.

Waldeck, P. B. (1970). Hermann Broch und Freud. *Colloquia Germanica* 4, 62–75.

Yamaguchi, K. (1987). Das Seelenproblem und der Mythos in Hermann Brochs *Der Tod des Vergil*". En M. Kessler, P.M. Lützel (Eds.). *Hermann Broch. Das dichterische Werk. Neue Interpretationen. Akten des internationalen, interdisziplinären Hermann Broch-Symposiums* (pp.201-208). Tübingen: Editorial Stauffenberg.

Zwahlen, R. M. (2009). *Das revolutionäre Ebenbild Gottes. Anthropologien der Menschenwürde bei Nikolaj A. Berdjajev und Sergej N. Bulgakov*. Wien: Editorial LIT.