

La muerte del ornamento según Hermann Broch (ca. 1911)

The death of ornament according to Hermann Broch (ca. 1911)

David Caralt

david.caralt@uss.cl

Universidad San Sebastián

RESUMEN – En su primera novela, la trilogía *Los sonámbulos*, publicada entre 1930 y 1932, el escritor austriaco Hermann Broch –uno de los mayores representantes de la literatura crítica de la Viena finisecular junto a Robert Musil y Joseph Roth– introdujo en medio de la trama largos excursos ensayísticos que arrancan con un discurso sobre el ornamento arquitectónico. Para Broch, la singularidad de su presente radicaba en “el hecho de que una época prisionera de la muerte y del infierno tenga que vivir dentro de un estilo incapaz de producir lo ornamental”. La teoría brochiana del ornamento, en abierta oposición a la de Adolf Loos, proviene de las primeras preocupaciones estéticas del escritor, formuladas justo cuando estalló la polémica de la Looshaus en la Michaelerplatz de Viena hacia 1910.

Palabras clave: Hermann Broch, ornamento, estilo, Adolf Loos, Escuela de Viena.

ABSTRACT – In his first novel, the trilogy *The Sleepwalkers*, published between 1930 and 1932, the Austrian writer Hermann Broch –one of the greatest representatives of the critical literature of the Fin-de-Siècle Vienna together with Robert Musil and Joseph Roth– introduced in the middle of the plot long essayistic digressions that start with a discourse on architectural ornament. For Broch, the singularity of his present lay in “the fact that an epoch captive to death and hell has to live within a style incapable of producing the Ornamental”. Broch’s ornament theory, in open opposition to that of Adolf Loos, comes from the writer’s early aesthetic concerns, formulated just when the controversy around the Looshaus in Vienna’s Michaelerplatz erupted towards 1910.

Keywords: Hermann Broch, ornament, Style, Adolf Loos, Vienna School of Art History.

Estoy seguro de que en épocas anteriores jamás el hombre había contemplado con asco y repugnancia las obras arquitectónicas; esta experiencia nos ha sido reservada a nosotros (Broch, 2006 [1932], Los sonámbulos).

Hermann Broch (Viena, 1886 – New Haven, Estados Unidos, 1951) (Figura 1) se dio a conocer como escritor con la novela *Die Schlafwandler* (Los sonámbulos), con la cual daba fin a la doble profesión desgarradora de industrial y filósofo, inaugurada en 1908 cuando se decidió a plasmar sus ideas sobre el papel¹. Los tres libros que conforman este gran fresco del paso del siglo XIX al XX, escritos entre 1928 y 1931, *Pasenow o el romanticismo* (1930), *Esch o la anarquía* (1931), y *Huguenau o el realismo* (1932), suponen, a parte del debut literario del autor –ya con cuarenta y cinco años y en un momento nada propicio–, una muestra de experimentalismo novelesco radical bajo un horizonte filosófico que funciona como guía de la crisis y fracaso que la modernidad trajo aparejada.

Cada una de las tres novelas desarrolla una historia situada en Alemania con quince años de diferencia

entre ellas: 1888; 1903; 1918; pero a diferencia de otras empresas similares de principios del siglo pasado –como las de Proust, Musil o Thomas Mann– aquello que logra la unidad del conjunto no es ningún nexo causal, como podría ser la continuidad de la acción o la biografía de los personajes, sino un tema que se arrastra desde el primer libro –al inicio de forma subterránea y poco visible pero cada vez más evidente a medida que avanza el relato–: el hombre confrontado al proceso imparable de desintegración de los valores cristiano-europeos (Kundera, 2004 [1986], p. 59-60).

En el tercer y último volumen, *1918: Huguenau oder die Sachlichkeit* (Figura 2), redactado antes que los dos primeros, se intensifica la radicalidad ensayística. Broch introduce en esta novela un ritmo que se interrumpe y vuelve, una y otra vez, sobre las diversas historias, las cuales se entretejen con fragmentos ensayísticos y aforismos, sentencias o desvíos poemáticos que exigen del lector el esfuerzo del conocimiento y plantean la literatura entendida como experiencia vital a transmitir². Así,

¹ Para una biografía de Hermann Broch, véase el excelente trabajo de Paul M. Lützeler.

² Esta propuesta de experimentación sigue la de otros autores europeos de los años veinte y treinta del siglo XX, como las de James Joyce o Robert Musil, entre otros.



Figura 1. Hermann Broch hacia 1930.
Figure 1. Hermann Broch towards 1930.

bajo el título común de *Zerfall der Werte* (Degradación de los valores), Broch inserta distintos *ensayos* dentro de la novela —seis discursos y tres digresiones— que han sido estudiadas como base de su teoría de los valores (Arendt, 1974 [1955], p. 15-63). La distinción entre discurso y digresión no es gratuita. Mientras las digresiones tienden al tratado científico y contienen el germen de los trabajos lógico-epistemológicos posteriores de Broch, los discursos, cuya potencia radica en una forma de escribir muy seductora, son monólogos contemplativos con la función de destruir la forma de la novela desde su interior mismo, y tienen su origen y fundamento en los estudios estéticos y filosóficos tempranos del autor desde 1908 (Medina, 2006)³.

Por lo que aquí nos interesa, Broch expone en el segundo y tercer apartado de la *Degradación de los valores* su teoría del estilo y del ornamento, y el papel que juega en ella la arquitectura (Brodsky, 1988; Harries, 1998, p. 28-68; Lützel, 2000; McGaughey, 2009). La repugnancia que siente el escritor cuando observa las formas arquitectónicas de su tiempo, escribe, proviene de una manera de construir que ya no constituye una función natural como había sucedido hasta el neoclasicismo, cuando, seguramente, el hombre ni se daba cuenta de los edificios



Figura 2. “Huguenau o el realismo”. Portada de la edición de 1932.

Figure 2. “Huguenau, or Objectivity”. Cover from the 1932 edition.

nuevos, pero, si por casualidad los veía, “entonces sabía que algo bueno y natural había sucedido”:

Tal vez el horror de esta época se haga evidente con mayor claridad en las experiencias arquitectónicas. Siempre vuelvo a casa arrastrando conmigo un cansancio gris cuando he estado andando por las calles. No preciso observar una a una las fachadas de las casas; me producen malestar sin necesidad de alzar mis ojos hacia ellas. A veces busco refugio en las construcciones nuevas, tan elogiadas, pero, con su gótico —y seguro que no soy justo—, los almacenes de Messel (Figura 3), un gran arquitecto sin duda, me resultan algo grotesco, algo que me irrita y me cansa. Me cansa tanto que apenas si soy capaz de recuperarme contemplando los grandes edificios clasicistas. Y, no obstante, me gusta la grandiosa claridad de la arquitectura de Schinkel (Broch, 2006 [1932], p. 83).

Ante estas observaciones, Broch se apresura a rechazar una posible acusación de “esteta” y aclara que no se mueve por el “sentimentalismo nostálgico” hacia un pasado ideal. Matiza:

[...] detrás de todo mi asco y mi cansancio se oculta una idea ya vieja y muy bien fundada: la idea de que nada hay más importante para una época que su estilo. Cualquier época

³ El trabajo de Pedro Medina es un referente ineludible para seguir los fundamentos y evolución estético-filosóficos de Broch.



Figura 3. Almacenes Wertheim (1897-1904) de Alfred Messel, Berlín, ca. 1920.

Figure 3. Alfred Messel's Wertheim department store (1897-1904), Berlin, ca. 1920.

de la humanidad que se haya caracterizado por algo que no sea su estilo, sobre todo su estilo arquitectónico, no merece el nombre de época, y no lo merecerá hasta que sea dueña de un estilo propio (Broch, 2006 [1932]).

Después veremos a qué se refiere Broch con ese comentario acerca de un argumento antiguo y muy bien fundado. Por ahora, el escritor vienés afirma que su época no posee todavía un estilo arquitectónico definido, propio, que no existe todavía un estilo, o dicho de otra manera —una fórmula que él mismo utilizaría más tarde y no es difícil de adivinar— que existe el *no-estilo como estilo de lo moderno*. Ante los tópicos que Broch enumera, como que el estilo de la época se expresa en el hormigón visto o en las formas puras de las máquinas; que solo las generaciones venideras serán capaces de comprender el estilo de su tiempo; e incluso admitiendo que la *voluntad de estilo* ha sido desbordada por la técnica y que los nuevos materiales no han sido usados todavía según sus adecuadas formas de expresión, antepone un argumento implacable:

Nadie me podrá negar que, ya sea por los nuevos materiales, ya sea por la incapacidad de las personas, el nuevo estilo arquitectónico ha perdido algo, sí, algo que ha desechado a ciencia y conciencia y con absoluta razón: el rasgo distintivo de lo ornamental. [...] El que considera lo ornamental como algo accesorio no ha comprendido con claridad la lógica interna de una construcción. El concepto 'estilo arquitectónico' es pura lógica, una lógica que penetra el conjunto de la obra construida, que abarca desde los planos hasta el alzado y, dentro de esta lógica, lo ornamental es lo último, la expresión diferencial, en lo pequeño, de la idea básica, única y unificada, del conjunto (Broch, 2006 [1932], p. 84).

He aquí una primera definición del ornamento —como resumen o síntesis de la obra entera— ligada al concepto de “estilo arquitectónico” a la cual deberemos volver más adelante. Bajo este punto de vista, Broch deduce una

conclusión inquietante: se trate tanto de incapacidad para producir un ornamento nuevo como de un rechazo frontal ante el mismo —aquí leemos una referencia a Loos entre líneas—, ambas cosas apuntan en la misma dirección, es decir, el ornamento ha desaparecido por completo y por tanto estamos ante una situación sin paralelo: “las formas de expresión arquitectónica de esta época se diferencian vivamente de todos los estilos anteriores”. Pero se pregunta ¿qué significa realmente esta situación?:

una profunda inquietud, inquietud y certidumbre de que este estilo arquitectónico, que no lo es en realidad, representa simplemente un síntoma, el memento de un estado de espíritu que tiene que ser la negación del espíritu de esta época que, a su vez, es negación de época. Y verlo me cansa. Si pudiera, jamás volvería a salir de mi casa (Broch, 2006 [1932]).

Ante el disgusto provocado por las visiones arquitectónicas, Broch plantea agazaparse en casa. Pero continúa reflexionando al respecto en el tercer apartado de su ensayo pues considera que la actividad arquitectónica, a pesar de constituir un ínfimo detalle comparado con el resto de actividades humanas que pueblan una época, incluso sin ser una actividad “demasiado intelectual, [...] supera con fuerza de caracterización a todos los demás ámbitos intelectuales”, sea la poesía, sea la ciencia, sea hasta la religión. E insiste: “Lo que a través de los milenios perdura es el arte plástico constructivo, ese es el exponente de una época y de su estilo”; y remite la explicación de semejante hecho a “la esencia del concepto ‘estilo’” —un concepto por lo demás problemático—. El estilo, continúa, “es algo que atraviesa de igual modo todas las manifestaciones de la vida de una época”, de manera que no solo aparece en el pensamiento sino que también lo hace en cualquier otro acto que realicen los hombres de un determinado período. Es partiendo de este hecho que puede buscarse una explicación al extraordinario alcance que han adquirido “las acciones que se manifiestan en el espacio” (Broch, 2006 [1932], p. 93).

Todo este filosofar, confiesa Broch, sería ocioso si no fuera por qué estas reflexiones se legitiman por el “miedo a la nada, el miedo al tiempo que conduce a la muerte”. (Nótese sobre este pesimismo que la tercera parte de la novela está ambientada en el final de la Gran Guerra en la que el hombre se vio confrontado a la ideología de la muerte con una crudeza sin precedentes). Teniendo en cuenta, sigue, que “todo cuanto el hombre realiza, lo realiza para destruir el tiempo, para abolirlo, y a esta aniquilación se llama espacio”; que “el pensamiento todo se desarrolla en lo espacial”; y en fin, que “incluso la música, que existe en el tiempo y que lo colma, transforma el tiempo en espacio”, debería estar claro que:

Todas aquellas manifestaciones que de un modo directo afectan al espacio reciben una significación y una evidencia como las que nunca jamás ha recibido ninguna otra actividad humana. Y también en esto se trasluce la sintomática significación de

lo ornamental. Porque lo ornamental, libre de toda forma intencional –aunque haya surgido de ella–, se convierte en expresión abstracta, en “fórmula” de todo el pensamiento espacial; llega a ser la fórmula misma del estilo y, con ello, la fórmula de toda una época y de su forma de vida. Y ahí me parece que radica aquella significación, casi me atrevería a decir mágica, que convierte en muy singular el hecho de que una época, prisionera por completo de la muerte y del infierno, tenga que vivir dentro de un estilo que es incapaz de continuar produciendo lo ornamental (Broch, 2006 [1932], p. 94).

El discurso de Broch da un paso más al considerar que el estilo influye en los actos de todos los coetáneos y no sólo en los de los artistas, y que además fructifica en los valores que constituyen la cultura de una época –de la que la obra de arte es, en el fondo, solo una parte ínfima–. Naturalmente que de ahí, apunta, “uno se queda perplejo al preguntarse hasta qué punto el estilo toma cuerpo en el hombre medio” del tipo Wilhelm Huguenau (el protagonista de la tercera novela: un arribista sin escrúpulos). La cuestión es hasta qué punto hay algo en común entre “una voluntad de estilo como la que se observa en los edificios de los grandes almacenes Messel o en las grandes salas de turbinas de Peter Behrens” (Figura 4) y un comerciante como Huguenau cuyo “gusto personal se inclinaría de seguro por hotelitos alineados llenos de infinitas baratijas”. Así que, más allá de la incompreensión entre el público y los artistas, separados siempre por un abismo más o menos brutal dependiendo de la época; más allá de los gustos arquitectónicos hacia los que se inclinaría un Huguenau, lo que importa a Broch es saber si sus actividades y pensamientos obedecen a los mismos principios que han producido un estilo sin ornamentación: “saber si el pensamiento de una época lleva en sí el estilo y si está supeditado al estilo que se manifiesta de modo aprehensible en la obra de arte”. Mientras que la lógica

racional del pensamiento es la única que permanece aprehensible, “la lógica irracional del acto, la que forma todos los estilos, solo es reconocible en la obra creada, solo es reconocible en el resultado” (Broch, 2006 [1932], p. 115).

Por tanto, es conforme a la lógica global de una época –en función de la “mínima unión entre el ente del pensamiento lógico y los valores y no-valores producidos por el acto”– que tendrá que ordenarse la lógica interna de un Huguenau, “la lógica de que están penetrándose el espíritu productivo de la época y su estilo visible”.

Huguenau es un hombre que actúa metódicamente. Ha dividido metódicamente su jornada, lleva metódicamente sus negocios, metódicamente concibe sus contratos y metódicamente los cierra. Detrás de todo esto existe una lógica que está por completo desprovista de ornamentación, y que este tipo de lógica exija una carencia de ornamentación en todos los sentidos no parece ser una conclusión atrevida; incluso parece tan justa y buena como el que todo lo necesario es también bueno y justo. Y, no obstante, esta ausencia de ornamentación va unida a la nada, va unida a la muerte; tras ella se oculta el monstruo de un fenecer en el que se ha derrumbado el tiempo (Broch, 2006 [1932], p. 116).

El ensayo continúa extrayendo conclusiones del análisis del estilo antiornamental de su época, y Broch observa que la ruina de los valores o desintegración del mundo es el resultado de la secularización de Occidente, proceso de cuatrocientos años en el que Dios desaparece como instancia unificadora y referente continuo. Broch rastrea en las épocas anteriores al Renacimiento esa unidad conseguida gracias a un valor central que otorga sentido, de la que el período medieval, basado todo él en la fe, es un ejemplo de época orgánica con estructura y límites claramente definidos (Broch, 2006 [1932], p. 155-159). Por culpa de una falta de centro que ordene el universo, el hombre contemporáneo se ve arrojado a reconstruir un edificio de valores propio (en cuyo centro algunos colocarán la religión, otros la guerra, Huguenau, el dinero), pero, incomunicados entre ellos, en la realidad sufrirán la incomunicación, la desorientación y el silencio que, entre la angustia y la esperanza, constituyen la sustancia esencial del “sonambulismo”.

Hasta aquí hemos expuesto sucintamente la teoría del ornamento brochiana tal y como aparece en *Los sonámbulos*. Digamos ahora unas palabras sobre los escritos tempranos del joven Broch, para intentar comprender de dónde surgió su razonamiento.

La arquitectura y el ornamento en los primeros escritos (1908-1928)

Kultur 1908/1909 (Cultura, 1908-1909), *Ornamente (Der Fall Loos)* (Ornamentos: El caso Loos, ca. 1911) y *Notizen zu einer systematischen Ästhetik* (Notas para una estética sistemática, 1912) constituyen los tres primeros ensayos de Hermann Broch conservados, inéditos en vida



Figura 4. Peter Behrens, Fábrica de turbinas para la AEG, Berlín, 1908-1909.

Figure 4. Peter Behrens, AEG Turbine Factory, Berlin, 1908-1909.

del autor hasta su publicación en las obras completas editadas por Paul Michael Lützeler entre 1974 y 1981⁴, y dan cuenta de sus influencias y temas de interés. Es justamente el núcleo discursivo de esos textos lo que puede detectarse con claridad en el inicio de la “Degradación de los valores”.

El primero de ellos, comenzado en 1908, da cuenta del malestar que siente el por entonces director adjunto de la fábrica de hilados “Teesdorf” ante la situación de una Europa que, librada a una carrera armamentística demencial, se encaminaba hacia una catástrofe imparable (Broch, 1986a [1908-1909]). Estos apuntes privados adoptan la forma de una *Kulturkritik* siguiendo la estela del popular Karl Kraus⁵. En el mismo tono apocalíptico del editor de *Die Fackel* (Kovacs, 2011, p. 100-112, 175-194), la crítica social de Broch en *Kultur* advierte sobre desastres inminentes y dictamina el fin del arte y la cultura occidental.

Entre líneas traslucen las lecturas de Nietzsche y Schopenhauer, de Kant y Platón, de Worringer, y del entonces influyente Otto Weininger. Pero *Kultur* es sobre todo un ataque a la ideología del progreso, al racionalismo como “limitante”, y la supeditación de éste a la muerte. Por lo demás, Broch dedica el mayor espacio del trabajo a reflexionar sobre la idea de belleza, el origen del arte y su relación con el ritmo de tres (el ritmo de las pisadas del baile primitivo), la sublimación de éste: la música; y su íntima conexión con el ornamento. El ritmo de tres (“el sagrado tres”, dice Broch) es el que embellece las cosas, y el ornamento, el elemento por excelencia a través del cual los distintos estilos han resaltado la tercera cada uno a su manera: “arte es ornamentación”.

El fundamento de las artes plásticas es el embellecimiento a través del realce de los ritmos, es, entonces, ornamentación en el sentido más puro y más amplio del término, y es sintomático que aún todo estilo artístico, y no sólo en la arquitectura, haya encontrado su expresión exacta, su fórmula estándar en su forma de ornamentación (Broch, 1986a [1908-1909], p. 23-24).

Esta primera definición del ornamento que ofrece —y que se mantendrá casi intacta en el tiempo— va acompañada de una descalificación de Adolf Loos, tildado de “apóstol del utilitarismo” y acusado de dar “muestras de gran limitación” a quien le plantea la siguiente paradoja:

La objeción de que el hombre ya no se hace tatuajes es completamente infantil e implica una confusión de causas humanas, climáticas, higiénicas con razones estéticas: aún hoy se llevan anillos, todavía la mujer resalta la línea de la nuca con un collar

de perlas y aún el señor Loos usa una partidura en lugar de afeitarse la cabeza y se adorna con una corbata (Broch, 1986a [1908-1909], p. 23).

Broch privilegia ya aquí el estudio de la arquitectura —como “arte puramente rítmico, por ello, altamente ornamentado”— y, de forma particular, el ornamento, a través del cual considera que es posible emitir un diagnóstico cultural de la época.

Hacia 1911, Broch tomó partido ante la polémica desatada por la construcción de la *Looshaus* en la Michaelerplatz de Viena (Figura 5) y redactó el breve texto *Ornamentos (el caso Loos)* (Broch, 1986b [1911]). No es casual que con este título Broch remita a *El caso Wagner* (1888), donde Nietzsche hablaba de la decadencia literaria, pues aquí se presenta la muerte del ornamento, no como dice Loos como “signo de la grandeza intelectual de nuestro tiempo” (Loos, 1993a [1907], p. 324), sino, muy al contrario, como muestra inequívoca de la muerte de una cultura. Por muy pulcra y limpia que se presente la “arquitectura ingenieril”, escribe, no es más que un “anciano castrado en discreto traje de sastre inglés; bien lavado y con práctico calzado; pero lamentablemente sin espíritu y sin sexo” (Broch, 1986b [1911], p. 33). Broch es capaz de distinguir entre el Loos arquitecto y el Loos polemista⁶: “No estoy escribiendo aquí en contra de las casas de Loos, que con seguridad son mejores que muchas otras, escribo contra la limitación de la escuela de la que forma parte” (Broch, 1986c [1912], p. 23). ¿Y cuál es esa escuela? La del darwinismo social (Lahuerta, 2010; Liernur, 2008). Es decir, la que considera la cultura en términos evolutivos o como sinónimo de civilización, y ésta como organización racional y equilibrada de la sociedad. Al mismo tiempo, como muchos de sus contemporáneos europeos liberales, el modelo ejemplar a seguir en cuanto a sociedad más avanzada —el estadio humano más avanzado en la escala social-darwinista, claro está— en busca del tan ansiado progreso, era la sociedad inglesa (Liernur, 2008, p. 9-12).

Broch ajusta cuentas con el Loos materialista, calificándolo de “ateísta gritón” y “filisteo rebelde”, cuyas “ideas triviales” pueden tener algún valor pedagógico pero por lo demás son imposibles. Si bien ambos coinciden en el punto de considerar al ornamento como elemento de estudio para establecer un diagnóstico de la época, sus posiciones están en las antípodas. Para Broch era inconcebible criminalizar el ornamento, cuyo significado es “la expresión musical del sexo y del espíritu de *todo* arte, quintaesencia de la cultura, símbolo de la vida, más

⁴ La *Kommentierte Werkausgabe* [KW] (Obra Completa) fue publicada en 13 volúmenes en 17 tomos por la editorial Suhrkamp de 1974 a 1981.

⁵ Como explica Lützeler, Broch era asiduo de las conferencias de Kraus y lector entusiasta de su revista *Die Fackel*. Su influencia es patente en temas como el del “apocalipsis”, el “progreso” o la “curiosidad geográfica”.

⁶ Juan José Lahuerta—aunque no ha sido el único—ha desvelado por fin las fuentes que usa Loos para sus furiosos ataques al ornamento, provenientes del bioevolucionismo y la antropología criminal, aplicados funestamente a la arquitectura. Jorge Francisco Liernur los ha llamado “prejuicios antropológicos”.



Figura 5. Looshaus en la Michaelerplatz de Viena en los años veinte.

Figure 5. Looshaus in Vienna's Michaelerplatz in the 1920s.

claro y conciso que toda razón” (Broch, 1986b [1911]). Que la estética del ingeniero encuentre la belleza en lo funcional, en la lógica de las líneas, en la economía de la estructura; que el único adorno admisible sea el uso de un material noble; y que estos principios se presenten como fundamentos de un arte nuevo, para Broch no eran más que tópicos, una imagen cliché y pauta para *arquitectos mediocres*—otro eco nietzschiano—.

Las *Notas para una estética sistemática* (1912) (Broch, 1986c [1912]) suponen un intento más ambicioso en el desarrollo de estas ideas donde Broch relaciona arte y erótica con éxtasis estético y místico, para llegar a su tema predilecto, el ornamento, su legitimidad y correlación con el estilo, y el mal presentimiento ante una época incapaz de producir lo ornamental. Broch cita en su estudio el famoso ensayo “Ornamento y delito”, por cierto un trabajo escrito no en 1908—como dijo el mismo Loos— sino entre finales de 1909 y principios de 1910 (Long, 2009), el cual es reducido a una simple afirmación, “afirmación consciente de la incapacidad del hombre moderno de crear ornamentos”. Es importante notar cómo el joven Broch, que se mueve dentro de los códigos estético-filosóficos de la historia del arte, considera que el discurso de Loos—tan chocante por su contundencia cuando se lee por primera vez— no supone una teoría realmente seria. En efecto, como ha desvelado en profundidad Juan José Lahuerta, “todos o casi todos los argumentos de ‘Ornament und Verbrechen’” se encuentran en los populares “textos de bioevolucionismo o de antropología o sociología criminal, de Lombroso o de Nordau”⁷ (Lahuerta, 2010, p. 153),

entre otros seguidores de la misma doctrina (Liernur, 2008), y por tanto, y aunque Loos sea el primero, eso sí, en aplicar las teorías de los darwinistas sociales a la arquitectura, este ya célebre manifiesto de la historia de la arquitectura moderna sobre la *desornamentación* está escrito lejos de cualquier discurso disciplinar que tenga que ver con la teoría de la arquitectura—muy lejos desde luego— (Lahuerta, 2010, p. 137-154).

Pero sigamos con Broch. El estilo, anota, es la fórmula de expresión de la época, su verdad y su equilibrio: su cultura; y el ornamento su correlación. Con el ejemplo del ornamento en un motivo geométrico y en una composición musical en la fase final del barroco, donde pueden identificarse puntos en común como el desarrollo, la transición y el final, una repetición de motivos y simetría similar, concluye que “el ornamento puede ser considerado en toda parte como la más distinguida característica del estilo [...] es su abreviación, su sello, su diferencial” (Broch, 1986c [1912], p. 26). La extensión del ornamento al estilo e incluso a la cultura misma forma el núcleo de la teoría brochiana del estilo, como hemos visto más arriba, tal y como será expuesta en *Los sonámbulos* (1932) y todavía más tarde en el estudio *Hofmannsthal y su tiempo* (1948) (Broch, 1974 [1948]). A través del estilo una cultura encuentra y exhibe su coherencia, y una cultura incapaz de crear ornamento—y, por tanto, una cultura sin estilo—es aquella que ha perdido toda capacidad de expresión para mostrar su coherencia. La definición de *Kultur* que daba Nietzsche, “la unidad de estilo artístico en todas las manifestaciones vitales de un pueblo” (Nietzsche, 1988 [1873], p. 30-31), le sirve a Broch para determinar la decadencia de su presente, cuya incoherencia estilística señala desintegración cultural.

A principios de 1913, Broch entró en contacto con el editor de la revista cultural *Der Brenner*, Ludwig von Ficker, con la intención de publicar las *Notas*, pero el ensayo fue rechazado, presuntamente, por ser “confuso” (Broch, 1986d [1913]). Lo cierto es que Ficker no estaba dispuesto a publicar las críticas contra colaboradores de su misma revista—Loos y algunos expresionistas—, y desatar una lucha intestina innecesaria (Lützel, 1989 [1985], p. 47-48). (Habría sido interesante ver la reacción de Loos, tan cómodo siempre entre polémicas, ante las diatribas de un joven industrial que todavía no había publicado una sola línea y se daba a conocer con semejante atrevimiento, ¡teorizando además sobre el ornamento!).

A partir de aquí, el discurso brochiano puramente estético viró hacia un programa ético debido a sus lecturas de Kant (Lützel, 1989 [1985], p. 47-48), que conformarán la base de su pensamiento futuro, y empieza a separarse de Schopenhauer, de Weininger, y hasta de Nietzsche, a

⁷ Cesare Lombroso (1835-1909), médico italiano, desarrolló una criminología orientada biológicamente; Max Nordau (1849-1923), fue uno de los padres del sionismo.

pesar de que la influencia de éste se mantendría hasta el final. En estos apuntes, no obstante, se halla la base de su carrera entera, y las *Notas* auguran el desarrollo ulterior de la teoría estética en principios éticos tal y como encarnan los personajes “sonámbulos” de su primera novela.

Con la intención de publicar un libro de filosofía de la historia, Broch prosiguió sus estudios hasta 1928, cuando se decidió a empezar la carrera de escritor⁸. Encuentra y recoge el concepto de “estilo epocal” en Dilthey en 1917. En el ensayo *Para el conocimiento de esta época* (1917-1919) (Medina, 2006, p. 24), estudia el proceso de “construcción de la realidad histórica”. El objetivo de Broch es construir unitariamente los períodos históricos, acudiendo por ello al concepto de “época” como el de unidad global dentro del cambio. La arquitectura es entonces el “espacio” donde estudiar el tiempo, y ello a través del ornamento, el cual determina el estilo de una época, en nuestro caso, *sintomáticamente antiornamental* y por tanto con un *no-estilo como estilo de lo moderno*. Como explica Pedro Medina, de este texto parten dos conceptos que tendrán una fortuna extraordinaria: el “estilo como falta-de-estilo” y el “kitsch”, ambos enmarcados bajo una *teoría de los valores y de la historia* (Medina, 2006). En resumen, pues, se hace evidente en Broch un afán de conocimiento de la “historia” o *totalidad* de una *época*, con el “estilo” como elemento crucial para aprehenderla, el cual puede visualizarse claramente en la arquitectura como síntoma cotidiano.

En una recensión de 1948, Broch reconoció deudas con la tradición historiográfica en la que se inserta, citando a Jacob Burckhardt, Heinrich Wölfflin, Wilhelm Worringer y Max Dvorák –y debemos añadir a Alois Riegl–, de los que adopta diversos aspectos para formular su teoría personal. Aquí no desarrollaremos a fondo estas influencias –quede pospuesto para otra ocasión–, pero sí al menos es importante señalar rápidamente lo más decisivo: sabemos que Riegl estudió a fondo los “problemas de estilo” (1893), se interesó por la mutación histórica de las formas –los cambios estilísticos como evolución de una *Kunstwollen* (voluntad de arte), lo que ya no permitirá afirmar superioridad artística alguna de una época sobre otra– precisamente estudiando la ornamentación en los períodos de decadencia (Riegl, 1980 [1893]). Esta misma posición es fundamental para entender las discrepancias con Loos, el cual, bajo el filtro del darwinismo social, concebía la civilización en términos de progreso, de manera que la sociedad inglesa –este era su ejemplo preferido–, que era *evidentemente* superior a la de los papúas, no tenía ninguna necesidad de ornamento: “Nos hemos vuelto más finos, más sutiles. [...] Ausencia de ornamento es signo de fuerza intelectual” (Loos, 1993b [1910], p. 355). Broch,

en cambio, muy interesado por lo demás en el papel que desempeña lo irracional en nuestras vidas (prueba de ello es la redacción de *Los sonámbulos*), formuló y trabó su teoría del ornamento en relación a su concepción (filosofía) de la historia, inseparable, como hemos visto, de su teoría de los valores, y de ahí su apreciación que la falta de ornamento expresa, por encima de todo, mudez e impotencia: muerte. Pero continuando con las referencias que usa el escritor austríaco para su teoría, también sabemos que para Wölfflin la arquitectura resume la *atmosfera* fundamental de una época –Elias Canetti decía que Broch había captado lo *atmosférico* en literatura (Canetti, 2005 [1985], p. 47)–, reflejo de la expresión verdadera de su tiempo –la arquitectura como ese testigo insobornable de la historia del que hablara Octavio Paz–, y que en los momentos del proceso de cambio estilístico debe acudir a observar la decoración como cuna del nuevo estilo (Wölfflin, 1986 [1888], p. 79-86). Y en fin, sabemos con Worringer, cuyo *Abstraktion und Einfühlung* (1908) consta en el inventario de la biblioteca de Viena de Broch (Bernheim, 1980), que el significado de la ornamentación alcanza la categoría de figura de pensamiento que, como paradigma de la voluntad estética de una cultura o sociedad, es el punto de partida de todo arte en abstracto y mantiene una conexión primitiva inalterable con las raíces cognitivas universales, una “marca del tiempo” capaz de sintetizar las relaciones inherentes entre arte y sociedad (Worringer, 1997 [1908]). Atendiendo, pues, a esta denominada Escuela de Viena de historiadores del arte, se hace patente la continuidad en la que se enlaza Broch, a parte de la contemporaneidad y coherencia de su discurso sobre la gran cuestión del ornamento⁹. A la hora de hablar sobre ello, el autor austríaco se insertó claramente en una cierta línea de la historia del arte crítica. La gran diferencia con Adolf Loos se encuentra aquí, pues del famoso “Ornamento y delito” no puede deducirse ninguna teoría del ornamento porque sencillamente no es un texto escrito desde el interior de la disciplina (Lahuerta, 2010, p. 125-154) –y de ahí también parten muchos de los malentendidos y confusiones sobre el mismo–.

Cuando, en 1928, Hermann Broch decidió lanzarse a la empresa de escribir una trilogía, estaba escogiendo la forma más efectiva de vehicular y aunar sus conocimientos estético-filosóficos –aquél *intento de restitución* del que hablara Sebald–. *Los sonámbulos* encarnan el hombre contemporáneo aislado y desorientado que vaga por un mundo sin referencias fijas, cada uno presa de un sistema de valores propio, y donde el protagonista Huguenau, un fanático del progreso, un hombre sin ornamentos (Musil hablaba del *Hombre sin atributos*), figura ser el único coherente con su tiempo: poquíssimas ideas y muchas ganas

⁸ El proyecto quedó inacabado, pero encontró salida, de forma condensada, en los capítulos finales de la “Degradación de los valores”.

⁹ Esta cuestión también preocupó a otros de sus contemporáneos que como él intentaron delinear una filosofía del ornamento, como Simmel o Ernst Bloch.

de trepar, no dudará en asesinar sin remordimientos para conseguir su objetivo económico. El ornamento, cultura quintaesenciada, síntesis abstracta del estilo, desempeña ahí y aquí un símbolo vital –dentro de esa historia del arte con criterios internos de autorreferencialidad– clave para entender el presente. La advertencia de Broch según la cual su ausencia y criminalización, abolición y defunción representan una señal de alarma sigue candente.

Referencias

- ARENDDT, H. 1974 [1955]. Poeta contra su voluntad. In: H. BROCH, *Poesía e investigación*. Barcelona, Barral Editores, p. 15-63.
- BERNHEIM, M. 1980. Style: Abstraction and Empathy in Hermann Broch's *Die Schlafwandler*. *Modern Austrian Literature*, 13(4):59-76.
- BROCH, H. 1986a [1908-1909]. Kultur 1908/1909. In: H. BROCH, *Philosophische Schriften/Kritik* (KW 10/1). 2ª ed., Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 11-31.
- BROCH, H. 1986b [1911]. Ornamente (Der Fall Loos) (ca. 1911). In: H. BROCH, *Philosophische Schriften/Kritik* (KW 10/1). 2ª ed., Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 32-33.
- BROCH, H. 1986c [1912]. Notizen zu einer systematischen Ästhetik. In: H. BROCH, *Schriften zur Literatur/Theorie* (KW 9/2). 2ª ed., Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 11-35.
- BROCH, H. 1986d [1913]. Carta a Ludwig von Ficker (18 mayo 1913). In: H. BROCH, *Briefe I (1913-1938)* (KW 13/1). 2ª ed., Frankfurt am Main, Suhrkamp, p. 16-17.
- BROCH, H. 2006 [1932]. *Huguenau o el realismo*. Barcelona, Random House Mondadori, 422 p.
- BROCH, H. 1974 [1948]. Hofmannsthal y su tiempo. In: H. BROCH, *Poesía e investigación*. Barcelona, Barral Editores, p. 65-229.
- BRODSKY, C. 1988. Writing and Building: Ornament in The Sleepwalkers. In: S. DOWDEN (ed.), *Hermann Broch: Literature, Philosophy, Politics: The Yale Broch Symposium*. Columbia, Camden House, p. 257-272.
- CANETTI, E. 2005 [1985]. *El juego de ojos. Obra completa V*. Barcelona, Random House Mondadori, 410 p.
- HARRIES, K. 1998. *The Ethical Function of Architecture*. Cambridge, MIT Press, 403 p.
- KOVACSIS, A. (ed.). 2011. *Karl Kraus: "La Antorcha": Selección de artículos de "Die Fackel"*. Barcelona, El Acanalado, 552 p.
- KUNDERA, M. 2004 [1986]. *El arte de la novela*. Barcelona, Tusquets Editores, 181 p.
- LAHUERTA, J.J. 2010. *Humaredas: Arquitectura, ornamentación, medios impresos*. Madrid, Lampreave, 358 p.
- LIERNUR, J.F. 2008. Ornamento e racismo: preconceitos antropológicos em Adolf Loos. *ARQTEXTO*, 13:6-25.
- LOOS, A. 1993a [1907]. Paseos para visitar viviendas. In: A. LOOS, *Escritos I*. Madrid, El Croquis Editorial, p. 323-330.
- LOOS, A. 1993b [1910]. Ornamento y delito. In: A. LOOS, *Escritos I*. Madrid, El Croquis Editorial, p. 346-355.
- LONG, C. 2009. The Origins and Context of Adolf Loos's "Ornament and Crime". *Journal of the Society of Architectural Historians*, 68(2):200-223.
- LÜTZELER, P.M. 1989 [1985]. *Hermann Broch*. Valencia, Edicions Alfons el Magnànim, 331 p.
- LÜTZELER, P.M. 2000. *Die Schlafwandler: Architektur und Ornament*. In: P.M. LÜTZELER, *Die Entropie des Menschen: Studien zum Werk Hermann Brochs*. Würzburg, Königshausen & Neumann, p. 33-44.
- MEDINA, P. 2006. *La muerte de Virgilio: El fin de una ilusión estética*. Valencia, Alfons el Magnànim, 282 p.
- MCGAUGHEY, S. 2009. Ornament: Brochs Stil-Konzept und die Architektur-Diskurse seiner Zeit. In: A. STAŠKOVÁ, P.M. LÜTZELER (eds.), *Hermann Broch und die Künste*. Berlin, Walter De Gruyter, p. 55-74. <http://dx.doi.org/10.1515/9783110216950.1.55>
- NIETZSCHE, F. 1988 [1873]. *Consideraciones intempestivas, I: David Strauss, el confesor y el escritor (y fragmentos póstumos)*. Madrid, Alianza, 328 p.
- RIEGL, A. 1980 [1893]. *Problemas de estilo: Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona, Gustavo Gili, 238 p.
- WÖLFFLIN, H. 1986 [1888]. *Renacimiento y barroco*. Barcelona, Paidós, 163 p.
- WÖRRINGER, W. 1997 [1908]. *Abstracción y naturaleza*. México DF, Fondo de Cultura Económica, 137 p.

Submetido: 17/04/2013

Aceito: 27/04/2014

David Caralt

Universidad San Sebastián

Facultad de Arquitectura y Arte

Campus Las Tres Pascualas

Lientur 1457, VIII Región del Biobío

Concepción, Chile