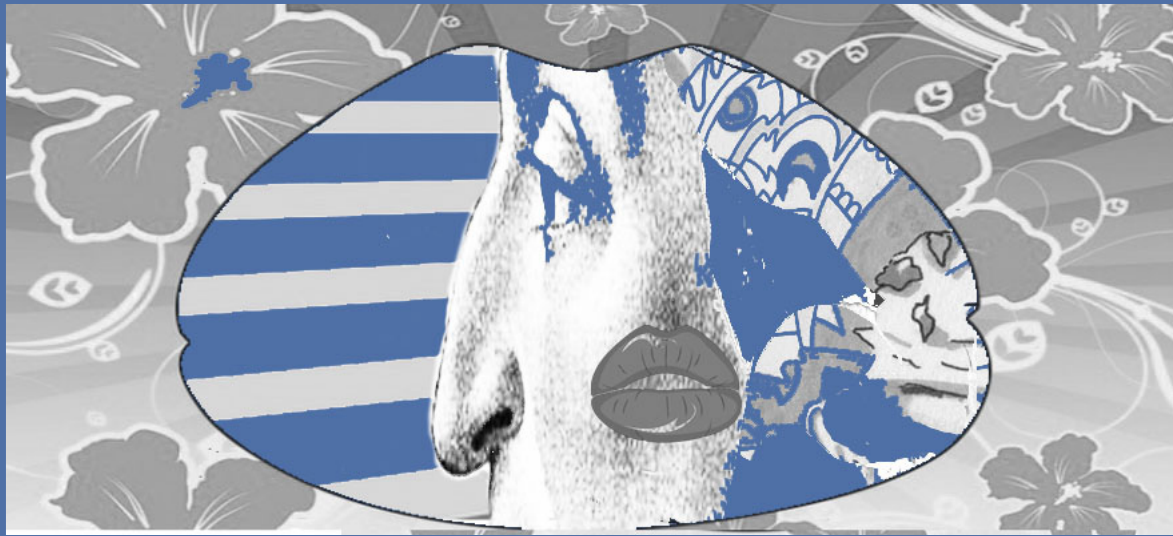


#12

VALOR Y *KITSCH* EN LA MUERTE DE *VIRGILIO*

Isabel González Gil

Universidad Complutense de Madrid



Resumen || El presente artículo estudia la lógica argumental de la novela *Der Tod des Vergil* en el marco de la teoría del valor de Hermann Broch y de sus reflexiones sobre el *kitsch* en el Arte y la sociedad de la primera mitad del siglo XX. En primer lugar, se propone una superación del modo romántico de lectura de la obra, centrado en las circunstancias de su escritura en la prisión austriaca de Bad Aussee, y de la con-fusión de autor y personaje. Para ello, se plantea la conveniencia de una mayor atención crítica al carácter sistemático de su composición y a la prevalencia de lo teórico y simbólico sobre lo fáctico. En segundo lugar, se abordan algunas nociones claves en la estética y la ética brochianas como son su concepto de valor, de *kitsch* y la contraposición entre creación e imitación literaria. Finalmente, se analiza el logos del valor en algunas de las escenas principales de la novela: la travesía de Virgilio y la decisión crucial sobre la quema de la *Eneida*.

Palabras clave || Teoría del valor | *Kitsch* | Hermann Broch | Virgilio | Imitación | *Eneida*

Abstract || The following article studies the plot logic of the novel *Der Tod des Vergil*, in the context of Hermann Broch's value theory and his considerations about kitsch in art and society in the first half of the 20th century. First of all, we propose moving past the romantic interpretation of the novel to focus on the circumstances under which the story was written at the prison of Bad Aussee, and the fusion of author and character. For that purpose, we suggest paying special attention to the regularity of the book's composition, and the prevalence of ideas and symbols over facts. Furthermore, we approach some main notions of the aesthetics and ethics of Hermann Broch, such as his concepts of value, kitsch, and the opposition between literary creation and imitation. Finally, we analyze the ethos of value in some key scenes of the novel, in particular Virgil's journey and the crucial decision to burn the *Aeneid*.

Keywords || Value Theory | Kitsch | Hermann Broch | Virgil | Imitation | Aeneid

0. Introducción

Cuando en 1945 Hermann Broch, exiliado en Nueva York, publicó la que ha sido considerada su gran obra, *Der Tod des Vergil*, las reacciones inmediatas fueron de lo más dispares. Aunque en posteriores lecturas ha cambiado la valoración de la novela, algunos juicios recientes siguen basándose en las mismas premisas que en su día provocaron el rechazo: arrebató lírico, exaltación, barroquismo, desestructuración. Esta lectura es poco compatible con la personalidad metódica y sistemática de Hermann Broch, el cual, además de confesarse en numerosas ocasiones poeta contra su voluntad, defendió la intencionalidad didáctica de algunas de sus obras y tuvo como ideal la ordenación jerárquica que un sistema como el platónico podría procurar.

La imagen de Hermann Broch condenado a muerte escribiendo los primeros esbozos de la novela en la cárcel de Bad Aussee ha dado lugar a la extrapolación al ámbito de la praxis literaria de la confusión entre el autor y el héroe moribundo de la novela. Este tipo de lectura, pese a proporcionarnos ciertas claves hermenéuticas, distrae del carácter sistemático y extremadamente consciente de su composición y puede hacer obviar la lógica conceptual del acto fundamental de la obra: el intento de destrucción de la *Eneida* por Virgilio, que hubiera carecido de interés para el austriaco, crítico mordaz de los excesos sentimentales, en tanto que arrebató personal, si no hubiera observado en él y en el personaje de Virgilio un logos que le permitiera elevarlo a la categoría de símbolo de una civilización.

En el prólogo de la edición inglesa de su libro, Hermann Broch expuso la metodología que había seguido en la construcción de su estilo, sintetizándolo en tres principios: 1) El intento de reducir a la unidad, en cada momento, las contradicciones del alma. 2) El intento de mantener en constante movimiento la totalidad de los motivos (musicales). 3) El intento de captar, de este modo, la simultaneidad del acontecer todo (Broch, 1974: 334). El plano estilístico está llevado a cabo de una manera metódica que emana del objeto tratado, ya que en su opinión el objetivo último de todo artista era la identificación total con la parcela de realidad escogida, de manera que esta se constituyese en símbolo de la totalidad. De igual modo, como intentamos demostrar aquí, los elementos que componen la novela están regidos por una misma coherencia interna, su composición no es arbitraria sino que imágenes, acciones y personajes están integrados dentro de un conjunto coherente que aspira a ser la concreción del sistema de valores del autor y de una reflexión previa sobre el valor de lo literario.

La prevalencia de la idea y el símbolo sobre el hecho fue una constante en su producción artística. Incluso en la autobiografía escrita durante su período de exilio, la anécdota es preterida en favor de la demostración casi matemática de ciertas teorías psicoanalíticas aplicadas a su propia vida. En dicha autobiografía podemos ver cómo los relatos de hechos históricos o de emociones son escasos, pues la realidad para Broch no residía tanto en la circunstancia y en la vivencia como en su idea, en el Logos, la esencia que cada hecho empírico encarna. Para Broch, la realidad era «símbolo hecho vida», como él observará a propósito de Hofmannsthal (Broch, 1974: 180).

1. La teoría del valor de Hermann Broch

La muerte de Virgilio debe entenderse en el marco de las reflexiones de Broch sobre la teoría del valor que se halla en el núcleo de su pensamiento literario y filosófico. El valor, para Broch, era una categoría que no se daba en la conciencia absoluta sino en la vida empírica. En su artículo a este respecto, recogido en la compilación de Hannah Arendt *Poesía e investigación* traducida al español por Ramón Ibero, expone cómo en la conciencia pura no hay oposiciones. Sin embargo, para que esta conciencia pueda desarrollarse (antinomía que Broch traslada de la teología a su particular teoría del conocimiento), necesita del mundo. En el punto de partida (siguiendo a Fichte) el yo se pone a sí mismo y se contrapone en la imaginación a un no-yo. El yo es el espacio de lo modelado, lo racional, la vida, frente a las zonas oscuras del individuo y el mundo: lo informe, lo irracional, aquello que se desconoce y a lo que se teme, la muerte. Lo que se presenta como valor en Broch es la asimilación progresiva de ámbitos de esa realidad informe en el yo y el mal sería su disminución o pérdida: el éxtasis frente al pánico. Así, el no valor absoluto es la muerte, y el valor absoluto es la superación de esa muerte.

Del mismo modo, exterior al yo es la temporalidad e interior al yo, el espacio. Como señala Hannah Arendt:

Broch alcanza una visión del tiempo extraordinaria, característica y peculiarmente suya; una visión según la cual el tiempo no representa el «sentido interior», como ocurre en las especulaciones sobre el tiempo dentro de la tradición occidental, desde *Las confesiones* de San Agustín, hasta la *Crítica de la razón pura* de Kant, sino que, por el contrario, asume la función asignada comúnmente al espacio: el tiempo es «el más interior mundo exterior». [...] Por otra parte, la categoría del espacio no es meramente la categoría del mundo exterior, sino que, además, le es dada con carácter inmediato al hombre en su «núcleo-yo». (Arendt, 1974: 24)

La dinámica de ganancia y pérdida de realidad la observa Broch

también en la sociedad en su conjunto, que funciona como un gran organismo, y en los distintos sistemas que la componen. Hombre y mundo se retroalimentan de manera que cada aumento de la conciencia del individuo supone una ampliación en la conciencia cósmica. Este proceso no puede detenerse nunca, pues el valor está en el acto mismo de dar forma a lo nuevo, no solo en el resultado:

Y él sabía también que lo mismo valía del arte, que este igualmente solo existe –oh, ¿existe aún, puede seguir existiendo?– en cuanto contiene testamento y conocimiento, en cuanto se renueva lo insuperado, en cuanto lo realiza, invitando al alma a un continuo dominio de sí y haciéndole descubrir de esa manera capa tras capa de su realidad, haciéndole penetrar capa tras capa más profundamente (Broch, 2003b: 161).

La historia, la religión, el arte o la ciencia son sistemas de valores en devenir constante, en continua renovación. Cuanto más abierto es el sistema, en mayor medida es capaz de abarcar nuevos contenidos de realidad. El mal aparece cuando los sistemas se estancan, los valores se petrifican y lo ya modelado impide el descubrimiento de nuevos ámbitos de realidad, cuando la devoción a lo producido sustituye a lo que produce realidad.

Para Broch el mal en el sistema del Arte radicaba en la confusión del acto creador con su resultado, en sustituir la exigencia ética al artista de trabajar bien por la exigencia estética; ya que para él, un acto creativo puede ser objeto de una valoración ética (en tanto que acto) o de una valoración estética (del resultado, lo formado), pero en ningún caso existe lo estético por sí mismo, o al menos, no en las esferas humanas. La belleza la concebía como el fruto de un trabajo realizado y al amarla por sí misma se descubriría esta como un concepto vacío. Según el escritor, el artista que persigue hacer un objeto bello o cuyo objetivo último es la belleza ama únicamente el resultado, el efecto, por lo que está confundiendo lo producido con anterioridad con lo que produce, se limita a imitar los códigos o estilos precedentes.

Para Broch, la Belleza, la Verdad y la Virtud pertenecen a la conciencia pura y sin la vida empírica serían conceptos vacíos. En la vida empírica son distintas facetas de un mismo fenómeno: el de valor, que equivale a creación y a descubrimiento. Conforme a este planteamiento, ética y estética no pueden ser dissociadas, y su separación en las modernas teorías estéticas, a partir de Kant, es lo que en opinión del autor originó la desmembración de los valores del arte occidental, como reflejo del vacío de valor de toda una época, y que el mal en el arte (sus expresiones decorativas e imitativas) hubiera emergido con una potencia que estuvo oculta durante siglos.

En el amor absoluto a la belleza, cree Broch, el artista vuelve a

cometer el error inicial del hombre, se piensa igual a Dios, peca de *hybris*. Convirtiendo en objeto de adoración y culto la obra de arte, el hombre se confina a jugar con su propia esperanza de salvación, se encuentra una y otra vez con sus límites, pues lo finito ha sido puesto al mismo nivel que lo infinito. Al negarse la realidad de la que es símbolo y a la que debe necesariamente remitir, esta se agota en sí misma. El símbolo en sí no tiene valor, solo en la capacidad que posee de trascender cobra sentido.

Para Broch, frente al mal relativo, que procedería del ataque de un sistema de valores a otro (por ejemplo, los revolucionarios cortándole la cabeza a Luis XVI o Savonarola quemando herejes), el mal absoluto consiste en el ataque a un sistema dentro del mismo, pues en este caso es el propio sistema el que genera dentro de sí mismo un opuesto aunque en apariencia y comportamiento idénticos, pero al que le falta el valor último de aquel. Este mal radical, al que Broch acostumbra a representar con el antagonismo del Anticristo frente al Cristo, es innato y no puede ser eliminado del sistema. En el sistema del Arte produce el *kitsch* o las religiones de la belleza, el arte por el arte. A lo largo de todo el siglo XIX e incluso en el XX, dirá Broch, «el espectro horrible de la belleza divina, traída a la Tierra, aparece por doquier» (1974: 376). «La diosa de la belleza en el arte es la diosa del *kitsch*» (1974: 377). Sustituyendo a Dios por la Belleza, y creyendo poder desvelar su rostro en una obra terrena, los artistas se han condenado a perseguir una nada fascinante y estéril, un efecto que se agota en sí mismo.

La realidad trina (mundo, hombre, esferas celestes), el triple acorde de Occidente, piensa Broch, ha quedado en un juego de dos bandos, el signo se ha vuelto incomprensible al faltar el símbolo último (la totalidad) que hacía posible la comprensión de cada uno de ellos por sus semejanzas.

Y aquí radica el problema. Solo cuando un sistema de valores superior se vuelva a hacer cargo de la lucha entre las distintas parcelas, que han devenido autónomas, y consiga establecer la paz, solo cuando los distintos sistemas vuelvan a ser eslabones al servicio de la idea platónica superior, distribuidos ordenadamente en escala jerárquica, volverá a bajar asimismo la tensión en el mundo y en el alma del hombre, cuya desintegración equivale a la desintegración de los valores del mundo. En su intento de escapar al mal, el individuo se pregunta: «¿qué debemos hacer?». Lo estético ha de volver nuevamente a lo ético, a fin de que se pueda reinstaurar la unidad del mundo (Broch, 1974: 434-435).

El *kitsch* para Broch es la imitación grosera de algo pasado sin que sus creaciones tengan el aliento que las hacía posibles. El estilo del *kitsch* difiere de las corrientes poéticas que defendieron el arte por el arte, pero solo en intensidad y en grado, pues en el *kitsch* es agravado con el dolo de una más penosa y fatua ostentación. La

frivolidad del que defiende el arte por el arte para Broch es igual de injustificable que la del empresario que se complace en sus desmanes diciendo el negocio es el negocio.

En su artículo «Algunas consideraciones acerca del problema del *kitsch*», varios representantes de distintas épocas le sirven a Broch para ejemplificar el arte *kitsch*: Wagner en la música, Dalí en la pintura, Hitler o Nerón en la política. La imagen de Nerón tocando el laúd mientras en el jardín arden los cuerpos de los cristianos condenados formando un artificio pirotécnico aparece siempre que Broch desea llegar hasta la esencia misma de lo *kitsch*. Que el hombre moderno, como reconoce Broch incluso respecto de sí mismo, llegue a sentir cierta simpatía por este tipo de arte, hace patente la neurosis que se ha adueñado de toda una época.

2. Creación e imitación en *La muerte de Virgilio*

En *La muerte de Virgilio*, la puesta en práctica del autor de su teoría del valor supone el intento poético de reflejar en una obra la dispersión más extrema superada en la unidad máxima: el éxtasis; de manera que la parcela de realidad escogida (las dieciocho horas anteriores a la muerte de Virgilio) sean el símbolo de la totalidad del conocimiento a la que el hombre puede acceder en la tierra: el Absoluto terrenal. Para ello, Broch realiza narrativamente la conversión progresiva de la exterioridad en interioridad, de la temporalidad en espacialidad, mediante la asimilación por parte de la conciencia de todos los contenidos. El discurso sucesivo transita hacia la simultaneidad con lo que el texto se asemeja a la sinfonía (para Broch, la música era el arte espacial por excelencia) en la que, mediante la progresión, todos los motivos remiten unos a otros y se resuelven en unidad de sentido.

La acción en torno a la cual se organizan los contenidos es la conversión del poeta, la acción de máximo valor: la superación de la muerte, el paso de un estado de mal radical al reconocimiento de su culpa y el descubrimiento del objetivo último: la integración de lo separado, la Unidad.

2.1. «Y estos eran los ítalos de la *Eneida*». La travesía de Virgilio

Ordenando indeclinablemente que todo lo que había servido a la seudo-vida y la había constituido debía desaparecer de tal forma que nunca hubiese existido, perdiéndose en lo no-ocurrido, caído en la nada, separado de todo recuerdo, separado de todo conocimiento, sojuzgado todo lo que había sido en lo humano y en lo real; oh, era la orden de aniquilar todo lo hecho, de quemar todo lo que había escrito y versificado; oh, todos sus escritos debían ser quemados, todos y también la *Eneida* (Broch, 2003b: 203).

La novela está estructurada como un viaje de descenso a los infiernos, en el que Virgilio, como Orfeo, Eneas o Dante antes que él, atravesará las distintas zonas infernales. El que fuera narrador de la catábasis de Eneas o guía del Alígero por los círculos del más allá efectúa ahora, marcado por la cercanía de la muerte, su propio descenso. Los territorios que recorre son también estratos de su psiquismo.

La travesía que lleva a cabo en los dos primeros capítulos, el Agua o el arribo y el Fuego o el descenso, es la de una bajada hasta afrontar el origen del mal, el no valor absoluto (la petrificación de la vida, la Nada). Virgilio asiste desde su desembarco agonizante en Brindis a una serie de escenas en las que reconoce la vileza de su civilización. En ellas asume, a través del símbolo, su propia existencia culpable. En este retroceso simbólico hasta los orígenes del mal, Virgilio experimentará el destierro, la desnudez de su alma, la culpa, el crimen que metamorfosea al hombre en bestia y, por último, el pecado original: la ruptura del pacto entre el hombre y el Dios, su perjurio. El error que ha cometido Virgilio a lo largo de su existencia es lo que supone para Broch un caso de mal radical dentro del sistema del arte: ha amado a la belleza por sí misma, es decir, ha amado aquello que ya no generaba una nueva realidad, ha cantado y ensalzando lo inexistente. En sus obras no ha plasmado el acontecer tal y como es sino como había deseado que fuese y de este modo había contribuido a perpetuar la ambición y la corrupción de la sociedad romana.

La constatación de Virgilio de la diferencia entre el mito que él ha creado en la *Eneida* y la realidad histórica en la que vive se inicia en el albor de la novela. Virgilio desembarca en Brindis con la comitiva del Augusto y ve la muchedumbre que ha ido allí a recibir al César: un enorme anfiteatro hirviente, «victorioso, estremecedor, desenfrenado, aterrador, magnífico, sometido, invocándose a sí mismo en la persona del Uno» (Broch, 2000: 10). Una plebe a la que siente ávida, codiciosa, animalizada y sin ventura posible. En medio del pánico, el poeta se cuestiona: «¡Ensalzado y no descrito..., tal había sido el error, ay, y estos eran los ítalos de la *Eneida*!» (Broch, 2000: 10), su sentencia de culpabilidad, pues la poesía de Virgilio ha creado el mito en el que ensalza y glorifica su cultura. El poeta constata que su poesía dionisiaca solo ha servido para embriagar a los hombres, para amansar a las fieras y hacerles olvidar por un breve lapso de tiempo su desgracia.

El error que se atribuye Virgilio es el mismo que Broch imputaba en su época al *kitsch* o a las teorías poéticas del arte por el arte: el pecado de imitación, en el que el artista atenta contra el hombre y el Dios, y, por encima de todo, contra la obligación que une a ambos: la creación de realidad, que constituye el valor.

A la representación de este pecado original asistirá una vez instalado en el palacio del Augusto y cuando su conciencia haya atravesado ya toda la cadena mítica del mal. Se le presenta en forma de aparición nocturna de tres borrachos, dos hombres y una mujer, comportándose como bestias. Después de que haya sido perpetrado el asesinato simbólico de uno de ellos y de su «resurrección» como un inmenso escarabajo ebrio, Virgilio, espantado, comprende un hecho crucial: los borrachos de la tríada maligna no han sido los autores, tan solo eran los testigos de un pecado original, el de perjurio, la ruptura del pacto, cometido por él:

Era uno de ellos, perjuro como ellos y tan culpable como ellos, porque él como ellos nada sabía del juramento que allí había sido quebrantado y seguía siéndolo de antemano, olvidado el juramento y olvidado el deber [...] pues solo del juramento nace el sentido, el sentido de todo ser ligado al deber, y nada tiene sentido donde olvidando el deber se ha roto el juramento, el juramento dado en el arcano origen y que obliga tanto a dioses como a los hombres, aunque nadie lo conoce, nadie fuera del dios desconocido, ya que de él, del más oculto de los celestes, procede toda lengua. (Broch, 2000: 60)

A partir de este momento el personaje del poeta es obligado a vivir el vacío creado por él, pues su habitación se transforma en la cámara de las furias, el espacio del mal radical. Allí se enfrenta a las imágenes irreales que ha recreado en sus obras, a pseudo-monstruos que surgen del vacío y la Nada. Experimenta, en pleno pánico, el despliegue de lo irreal en su conciencia, la belleza vacía de conocimiento:

Así se desvela al hombre la ebriedad de la belleza como el juego perdido de antemano [...], el espacio de la belleza, el espacio del símbolo que en cada uno de sus puntos es incierto y sin embargo veda toda pregunta y la petrifica, sosteniéndole en los espacios de la petrificación. (Broch, 2000: 57)

Es lo que él ha creado confundiendo lo productor con lo producido, la ley ética con la estética. En el límite, Virgilio recibe de las esferas celestes la orden de quemar todos sus escritos. No es un acto de desesperación sino una exigencia ética para volver a instaurar la Ley, la Unidad final por la que todos los símbolos adquieren sentido y transparencia. Para Broch, toda directriz ética debía tener una formulación negativa pues solo es posible conocer el polo de partida, el polo del mal, de la muerte, y no el polo de destino, pues este es un bien infinito de difícil concreción en una norma positiva de actitud.

La exigencia ética que le es dada supone la negación de lo irreal, de la muerte, para afirmar mediante ella de nuevo el pacto con el Dios supremo, la vida. Con el acatamiento de la ley, mediante la conversión, Virgilio inaugura la renovación del flujo vital, del acontecer petrificado. El poeta despierta y se produce el paso del

pánico al éxtasis, la transfiguración del propio Virgilio en espacio donde va a tener lugar la revelación. Allí un ángel le hace entrega del nombre, símbolo de la vida nueva que comienza para el mantuano, «¡entra en la creación que fue una vez y es nuevamente! ¡Y que tu nombre sea Virgilio: ha llegado tu hora!» (Broch, 2000: 106), y de la nueva ley, «abre los ojos al Amor» (Broch, 2000: 102). El Amor, único don que permite ampliar el yo a otro yo, presentir al otro en uno mismo, conocer.

2.2. Quema de la *Eneida* y manumisión de los esclavos

Una vez concluida la primera etapa del viaje de Virgilio, la asimilación de la muerte en la vida, comienza una fase de espera. Su guía y acompañante Lisantias, símbolo del pasado y de la poesía, deja paso al esclavo sirio, que representa el futuro, el cristianismo y la nueva ley.

En esta parte de la novela tiene lugar la larga conversación de Virgilio con Augusto en la que se decide el futuro de la *Eneida*. La resolución de destruir el gran poema de Roma es ya firme en el mantuano y, como el Emperador no tarda en comprender (el tiempo que necesita Virgilio para explicar lo que hasta entonces era una intuición metafísica), lo que allí se está juzgando no son unos versos o el destino de una obra inacabada, sino la legitimidad misma del Estado romano, su obra, y la finalidad del mito cuando el sistema de valores que sustenta y sostiene está acabado. Para impedir el sacrificio de la *Eneida*, Augusto recurre a toda su capacidad dialéctica como representante último del poder y como amigo, y, tras la larga discusión, Virgilio cede y la *Eneida* queda intacta (e inacabada) para la posteridad. ¿Acto de sumisión, decisión de amigo? Lo que es claro es que tanto el autor como el personaje se enfrentan a lo consumado. Broch porque no puede alterar hasta tal punto la verdad histórica, Virgilio porque percibe que Augusto no cederá y la *Eneida* va a conservarse a pesar de toda su argumentación en contra. Es consciente de que, al igual que Homero o Esquilo, va a ser condenado a revivir de mil formas la muerte temporal, «hasta que se borre la última línea de su poesía en el recuerdo de los hombres» (Broch, 2003b: 284).

Lo único que demanda Virgilio a Augusto a cambio de salvar la *Eneida* de la quema es la manumisión de sus esclavos. Esta escena última es una de las claves de la obra y es necesario esclarecerla desde la teoría brochiana del valor. El acto de Virgilio no puede considerarse en ningún caso un acto fortuito: siguiendo la lógica de la novela, es la exigencia ética que va a sustituir a la acción simbólica de destruir la *Eneida*. Es una herida última asestada al César, a Roma y a su sistema de valores, mediante una acción ética en contra del sistema pasado y una modelación de los valores por venir. Al fin y al cabo,

Broch sabe que el Arte es un sistema conservador en el que, más que en el histórico o en el científico, las estructuras heredadas subsisten.

Desde el principio de la novela se plantea la analogía entre los esclavos y la poesía (el mito), como los dos pilares que sustentaban, con su sometimiento, la civilización romana degradada, codiciosa y animal. La destrucción de la obra es pues el sustituto simbólico en el plano histórico del acto de renovación que debe llevar a cabo para que el acontecer pueda seguir su curso y Virgilio su avance hacia la salvación y el conocimiento.

La conciencia de Virgilio, que en el comienzo de la novela estaba en un estado de sumo Mal y detentaba la condición de peregrino, de huésped separado de su tierra, culminará en lo que para Broch es el Bien absoluto, la asimilación de todos los contenidos interiores y exteriores, que equivale a la creación de su propio hogar en el alma, la superación del tiempo mediante su conversión en espacio, el retorno al origen de la creación: la Palabra y más allá, en la concesión del paso a las esferas celestes.

Uno de los temas fundamentales de *La muerte de Virgilio* es el del fin del arte, en el doble sentido de su finalidad y de su final, de su posible extenuación e hipertrofia. Como en su autobiografía, Broch trata un problema que tiene su misma edad: la desmembración de los valores que sufre Occidente. *La muerte de Virgilio* refleja la polarización y tensión ética de su período histórico y la aspiración a una superación en la forma que para Broch tenía el Bien absoluto: la modelización completa de lo real, la integración de todos los elementos de la realidad en un sistema holístico, ordenado, jerárquico y coherente (pero no cerrado). Y, de este modo, la restauración de la unidad perdida en la obra, la recuperación de la sintaxis unitaria del mundo: para Broch, la más importante tarea a la que se enfrentaba la novela moderna, que no podía servir de mero espejo a una civilización decadente.

La pregunta de Broch y de Virgilio: ¿cuál es la legitimidad del arte en un tiempo de decadencia y degradación de los valores?, hermana de la ya clásica formulación de Adorno: ¿se puede escribir poesía después de Auschwitz?, va seguida en Broch de otra: ¿de qué manera puede el arte devenir conocimiento?, ¿cuál es su capacidad?, ¿cuáles son sus límites? La Roma de Virgilio y la sociedad europea del siglo XX se caracterizaron ambas por ser civilizaciones desintegradas. En estas épocas de transición, como señala Hans Jonas, el individuo no siente que forme parte de un todo organizado y coherente. Si en el arte el mal se manifestaba en su apogeo en el *kitsch*, en el campo de la filosofía y la ciencia del siglo XX la ruptura se reflejaba en una atomización del conocimiento en diversos saberes empíricos que ya no aspiraban a la trama última

de la realidad ni a proporcionar respuestas a las preguntas más básicas del hombre acerca de su existencia.

En este contexto, Hermann Broch (ferviente defensor del conocimiento empírico, algo que no conviene olvidar) concluye a su pesar que ni la ciencia ni la filosofía positivas pueden acceder a la totalidad del conocimiento, pues ninguna ciencia puede engendrar sus propios fundamentos, y que tras la crisis que afronta la religión, el único saber mediante el cual el hombre puede intentar alcanzar la unidad de sentido perdida es la poesía –en su más amplia acepción. La única vía abierta al todo unitario es la del símbolo. Y eso es así porque para Broch la poesía es la única herramienta que posee el hombre para superar la muerte, la única actividad que sirve para el conocimiento de la muerte, capaz de oponer a la absolutidad de la muerte su propia absolutidad, el valor absoluto, el conocimiento simultáneo del todo, la realidad más real, el descubrimiento del fundamento primero, pues este es un símbolo y no puede ser otra cosa que un símbolo (al Dios cristiano solo se le conoce durante la vida humana en imagen, no en esencia), la Palabra última a la que todas las demás remiten. En esta misión ética del artista de seguir creando realidad la poesía encuentra su legitimidad. Y Broch encontró, en su empeño por realizar la gran obra, la suya como poeta.

Bibliografía

- ASÍS GARROTE, M. D. (1999): «Mitos históricos latinos en la novela contemporánea», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 13.
- ABRAMS, M. H. (1992): *El Romanticismo: tradición y revolución*, Madrid: Visor.
- BENJAMIN, W. (1988): *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo Alemán*, Barcelona: Península.
- BROCH, H. (1974): *Poesía e investigación*, Barcelona: Barral.
- BROCH, H. (1979): *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona: Tusquets.
- BROCH, H. (1998): *La muerte de Virgilio*, prólogo de Carlos García Gual, Madrid: Alianza Editorial.
- BROCH, H. (2000): *La muerte de Virgilio*, Madrid: Alianza.
- BROCH, H. (2003a): *Autobiografía psíquica*, Madrid: Losada.
- BROCH, H. (2003b): *La muerte de Virgilio*, Madrid: Alianza.
- BROCH, H. (2007): *En mitad de la vida. Poesía completa*, Tarragona: Igitur.
- BROCH, H. (2007): *Los inocentes*, Barcelona: DeBolsillo.
- FOUCAULT, M. (2006): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid: Siglo XXI.
- JONAS, H. (2003): *La religión gnóstica: el mensaje del Dios extraño y los comienzos del cristianismo*, Madrid: Siruela.
- LÜTZELER, P. M. (1989): *Hermann Broch: una biografía*, Valencia: Alfons el Magnanim.
- RIVAS ITURRALDE, V. (2005): «Broch y La muerte de Virgilio», *Casa del Tiempo*, 80, 46-54. Ludmer y Walter Mignolo», *Badebec*, 5, 155-183, <http://www.badebec.org/badebec_5/sitio/>, [14/07/2014].