

#12

VALOR I *KITSCH* EN *LA MORT* *DE VIRGILI*

Isabel González Gil

Universidad Complutense de Madrid

Il·lustració || Laura Castanedo

Traducció || Rafeł Marco i Molina

Article || Rebut: 13/03/2014 | Apte Comitè Científic: 13/10/2014 | Publicat: 01/2015

Llicència || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons



Resum || Aquest article estudia la lògica argumental de la novel·la *Der Tod des Vergil* en el marc de la teoria del valor de Hermann Broch i de les seves reflexions sobre el *kitsch* a l'art i la societat de la primera meitat del segle XX. En primer lloc, es proposa una superació de la forma romàntica de lectura de l'obra, centrada en les circumstàncies de la seva escriptura a la presó austríaca de Bad Aussee, i de la con-fusió d'autor i personatge. Per això, es planteja la conveniència d'una atenció crítica més acurada al caràcter sistemàtic de la composició i a la prevalença del fet teòric i simbòlic sobre el fàctic. En segon lloc, s'enfronten algunes nocions clau en l'estètica i l'ètica brochianes, com el seu concepte de valor, de *kitsch* i la contraposició entre creació i imitació literària. Finalment, s'analitza el logos del valor en algunes de les escenes principals de la novel·la: la travessa de Virgili i la decisió crucial sobre la crema de l'*Eneida*.

Paraules clau || Teoria del valor | *Kitsch* | Hermann Broch | Virgili | Imitació | *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. Introducció

Quan l'any 1945 Hermann Broch, exiliat a Nova York, va publicar la que ha estat considerada la seva gran obra, *Der Tod des Vergil*, les reaccions immediates van ser d'allò més diferents. Tot i que en lectures posteriors ha canviat la valoració de la novel·la, alguns judicis recents segueixen basant-se en les mateixes premisses que al seu dia van provocar-ne el rebuig: arravatament líric, exaltació, barroquisme, desestructuració. Aquesta lectura és poc compatible amb la personalitat metòdica i sistemàtica de Hermann Broch, qui, a més de confessar-se en nombroses ocasions poeta contra la seva voluntat, va defensar la intencionalitat didàctica d'algunes de les seves obres i va tenir com ideal l'ordenació jeràrquica que un sistema com el platònic podria aconseguir. La imatge de Hermann Broch, condemnat a mort, escrivint els primers esborranys de la novel·la a la presó de Bad Aussee, ha donat lloc a l'extrapolació a l'àmbit de la praxi literària de la confusió entre l'autor i l'heroi moribund de la novel·la. Aquest tipus de lectura, malgrat que ens proporciona certes claus hermenèutiques, distreu del caràcter sistemàtic i extremadament conscient de la seva composició i pot fer obviar la lògica conceptual de l'acte fonamental de l'obra: l'intent de destrucció de l'*Eneida* per Virgili, que hauria estat mancat d'interès per a l'austriac, crític mordaç dels excessos sentimentals, quan es refereixen a arravataments personals, si no hagués observat en ell mateix i en el personatge de Virgili un logos que el permetés elevar-lo a la categoria de símbol d'una civilització.

En el pròleg de l'edició anglesa del llibre, Hermann Broch va exposar la metodologia que havia seguit per construir el seu estil, i el va sintetitzar en tres principis: 1) L'intent de reduir a la unitat, en cada moment, les contradiccions de l'ànima; 2) L'intent de mantenir en constant moviment la totalitat dels motius (musicals); i 3) L'intent de captar, d'aquesta manera, la simultaneïtat de tot l'esdevenir (Broch, 1974: 334). El pla estilístic es va abordar d'una manera metòdica, que emana de l'objecte tractat, ja que en la seva opinió l'objectiu final de tots els artistes era la identificació total amb la parcel·la de la realitat escollida, de manera que aquesta es constituís en símbol de la totalitat. De la mateixa manera, com provem de demostrar aquí, els elements que componen la novel·la es regeixen per una mateixa coherència interna, la seva composició no és arbitrària sinó que imatges, accions i personatges estan integrats dins d'un conjunt coherent que aspira a ser la concreció del sistema de valors de l'autor i d'una reflexió prèvia sobre el valor del fet literari.

La prevalença de la idea i els símbols sobre el fet va ser una constant de la seva producció artística. Fins i tot en l'autobiografia escrita durant el període d'exili, l'anècdota és preterida en favor de la demostració

gairebé matemàtica de determinades teories psicoanalítiques aplicades a la seva vida. En aquesta autobiografia podem veure com els relats de fets històrics o d'emocions són escassos, ja que la realitat per a Broch no raïa tant en la circumstància i la vivència com en la seva idea, en el Logos, l'essència que cada fet empíric incardina. Per Broch, la realitat era «símbolo hecho vida», com observarà a propòsit de Hofmannsthal (Broch, 1974: 180).

1. La teoria del valor de Hermann Broch

La mort de Virgili ha d'entendre's en el marc de les reflexions de Broch sobre la teoria del valor, que es troba en el nucli del seu pensament literari i filosòfic. El valor, per Broch, era una categoria que no es donava en la consciència absoluta, sinó en la vida empírica. En el seu article pel que fa a això, recollit en la compilació de Hannah Arendt *Poesía e investigación*, traduïda al castellà per Ramón Ibero, exposa com en la consciència pura no hi ha oposicions. Tanmateix, perquè aquesta consciència pugui desenvolupar-se (antinòmia que Broch trasllada de la teologia a la seva particular teoria del coneixement), té necessitat del món. En el punt de partida (seguint Fichte) el jo es posa a si mateix i es contraposa en la imaginació a un no-jo. El jo és l'espai modelat, el fet racional, la vida, enfront de les zones fosques de l'individu i el món: l'informe, irracional, allò que es desconeix i a la qual cosa es tem, la mort. El que es presenta com valor en Broch és l'assimilació progressiva d'àmbits d'aquesta realitat informe en el jo i el mal en seria la disminució o pèrdua: l'èxtasi enfront del pànic. Així, el no valor absolut és la mort, i el valor absolut és la superació d'aquesta mort.

De la mateixa manera, exterior al jo és la temporalitat i interior al jo, l'espai. Com assenyala 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 dinàmica de guany i pèrdua de realitat l'observa Broch també en la societat al seu conjunt, que funciona com un gran organisme, i als diferents sistemes que la componen. Home i món es retroalimenten de manera que cada augment de la consciència de l'individu suposa una ampliació en la consciència còsmica. Aquest procés no pot aturar-se mai, ja que el valor està en l'acte mateix de donar forma al

que és nou, no tan sols en el resultat:

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 història, la religió, l'art o la ciència són sistemes de valors en evolució constant, en continua renovació. Com més obert és el sistema, en major mesura és capaç d'abraçar nous continguts de la realitat. El mal apareix quan els sistemes s'estanquen, els valors es petrifiquen i el fet modelat impedeix el descobriment de nous àmbits de realitat, quan la devoció a allò que es produeix substitueix el que produeix realitat.

Per Broch, el mal al sistema de l'art radicava en la confusió de l'acte creador amb el seu resultat, en substituir l'exigència ètica a l'artista de treballar bé per exigència estètica; ja que per ell, un acte creatiu pot ser objecte d'una valoració ètica (com a acte) o d'una valoració estètica (del resultat, de la cosa formada), però en cap cas existeix el fet estètic per si mateix o, almenys, no en les esferes humanes. La bellesa la concebia com el fruit d'un treball realitzat i en estimar-la per si mateixa es descobria aquesta com un concepte buit. Segons l'escriptor, l'artista que persegueix fer un objecte bell o l'objectiu final del qual és la bellesa estima únicament el resultat, l'efecte, per la qual cosa està confonent el que s'ha produït amb anterioritat amb el que es produeix, es limita a imitar els codis o estils precedents.

Per Broch, la Bellesa, la Veritat i la Virtut pertanyen a la consciència pura i sense la vida empírica serien conceptes buits. En la vida empírica són distintes facetes d'un mateix fenomen: el de valor, que equival a creació i descobriment. D'acord amb aquest plantejament, ètica i estètica no es poden dissociar, i la seva separació en les modernes teories estètiques, a partir de Kant, és el que en opinió de l'autor va originar el desmembrament dels valors de l'art occidental, com a reflex del buit de valor de tota una època, i que el mal a l'art (les seves expressions decoratives i imitatives) hauria emergit amb una potència que va estar amagada durant segles.

En l'amor absolut a la bellesa, creu Broch, l'artista torna a cometre l'error inicial de l'home, es pensa igual a Déu, peca d'*hybris*. En convertir en objecte d'adoració i culte l'obra d'art, l'home es confina a jugar amb la seva pròpia esperança de salvació, es troba una vegada i una altra amb els seus límits, ja que allò finit ha estat posat al mateix nivell que allò infinit. En negar-se la realitat de la qual és símbol i a la qual ha de remetre necessàriament, aquesta s'hi

exhaureix. El símbol en si no té valor, només en la capacitat que poseeix de transcendir pren sentit.

Per Broch, enfront del mal relatiu, que procediria de l'atac d'un sistema de valors a un altre (per exemple, els revolucionaris tallant-li el cap a Lluís XVI o Savonarola cremant heretges), el mal absolut consisteix en l'atac a un sistema dintre del mateix, ja que en aquest cas és el mateix sistema el que genera dins de si mateix un opositat encara que en aparença i comportament idèntics, però al qual li manca el valor final d'aquell. Aquest mal radical, al qual Broch acostuma a representar amb l'antagonisme de l'Anticrist davant del Crist, és innat i no pot ser eliminat del sistema. En el sistema de l'art produeix el *kitsch* o les religions de la bellesa, l'art per l'art. Al llarg de tot el segle XIX i fins i tot al XX, dirà 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). Si se substitueix Déu per la bellesa, i es creu poder desvetllar-ne el rostre en una obra terrena, els artistes s'han condemnat a perseguir un no-res fascinant i estèril, un efecte que s'hi exhaureix.

La realitat trina (món, home, esferes celestes), el triple acord d'Occident, pensa Broch, ha quedat en un joc de dos bàndols, el signe s'ha tornat incompreensible en mancar el símbol final (la totalitat) que feia possible la comprensió de cadascun d'ells per les seves semblances.

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* per Broch és la imitació grollera de quelcom passat sense que les seves creacions tinguin l'alè que les feia possibles. L'estil del *kitsch* difereix dels corrents poètics que defensaren l'art per l'art, però només en intensitat i grau, ja que el *kitsch* és agreujat amb el dol d'una ostentació més penosa i fàtua. La frivolitat del que defensa l'art per l'art per Broch és igual d'injustificable que la de l'empresari que es complau dels seus abusos dient el negoci és el negoci.

En el seu article «Algunas consideraciones acerca del problema del *kitsch*», diversos representants de distintes èpoques li serveixen a Broch per exemplificar l'art *kitsch*: Wagner en la música, Dalí en la pintura, Hitler o Neró en la política. La imatge de Neró tocant el llaüt mentre al jardí cremen els cossos dels cristians condemnats

que formen un artifici pirotècnic apareix sempre que Broch desitja arribar fins a l'essència mateixa del *kitsch*. Que l'home modern, com reconeix Broch fins i tot respecte a si mateix, arribi a sentir certa simpatia per aquest tipus d'art, fa palès la neurosi que s'ha apoderat de tota una època.

2. Creació i imitació en *La mort de Virgili*

En *La mort de Virgili*, la posada en pràctica de l'autor de la teoria del valor suposa l'intent poètic de reflectir en una obra la dispersió més extrema superada en la unitat màxima: l'èxtasi; de manera que la parcel·la de realitat escollida (les divuit hores anteriors a la mort de Virgili) siguin el símbol de la totalitat del coneixement a la qual l'home pot accedir a la Terra: l'absolut terrenal. Per això, Broch realitza narrativament la conversió progressiva de l'exterioritat en interioritat, de la temporalitat en espacialitat, mitjançant l'assimilació per part de la consciència de tots els continguts. El discurs successiu transita cap a la simultaneïtat amb la qual cosa el text s'assembla a la simfonia (per Broch, la música era l'art espacial per excel·lència) en la qual, mitjançant la progressió, tots els motius remetent els uns als altres i es resolen en unitat de sentit.

L'acció al voltant de la qual s'organitzen els continguts és la conversió del poeta, l'acció de màxim valor: la superació de la mort, el pas d'un estat de mal radical al reconeixement de la seva culpa i el descobriment de l'objectiu final: la integració del que separa, la Unitat.

2.1. «Y estos eran los ítalos de la *Eneida*». La travessa de Virgili

Ordenando indeclinablemente que todo lo que había servido a la pseudo-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 novel·la està estructurada com un viatge de descens als inferns, en el qual Virgili, com Orfeu, Enees i Dant abans que ell, travessarà les distintes zones infernals. El que fos el narrador de la catàbasi d'Enees o guia de l'Alighieri pels cercles del més enllà efectua ara, marcat per la proximitat de la mort, el seu descens. Els territoris que recorre són també estrats del seu psiquisme.

La travessa que porta a terme en els dos primers capítols, l'Aigua (o l'arribada) i el Foc (o el descens), és la d'una baixada fins a enfrontar-se a l'origen del mal, el no valor absolut (la petrificació de la vida,

el No-res). Virgili assisteix des del seu desembarcament agonitzant a Bríndisi a una sèrie d'escenes en què reconeix la vilesa de la seva civilització. Hi assumeix, a través del símbol, la seva pròpia existència culpable. En aquest retrocés simbòlic fins als orígens del mal, Virgili experimentarà el desterrament, la indigència de l'ànima, la culpa, el crim que metamorfosa l'home en bèstia i, per últim, el pecat original: el trencament del pacte entre l'home i el Déu, el seu perjuri. L'error que ha comès Virgili al llarg de la seva existència és el que suposa per Broch un cas de mal radical dins del sistema de l'art: ha estimat la bellesa en si, és a dir, ha estimat allò que no generava una nova realitat, ha cantat i exalçat l'inexistent. En les seves obres no ha plasmat l'esdevenir tal com és, sinó com havia desitjat que fos i, d'aquesta manera, havia contribuït a perpetuar l'ambició i la corrupció de la societat romana.

La constatació de Virgili de la diferència entre el mite que ell ha creat en l'*Eneida* i la realitat històrica en què viu s'inicia en les beceroles de la novel·la. Virgili desembarca a Bríndisi amb la comitiva de l'August i veu la multitud que ha anat a rebre el Cèsar: un enorme amfiteatre bullent, «victorioso, estremecedor, desenfrenado, aterrador, magnífico, sometido, invocándose a sí mismo en la persona del Uno» (Broch, 2000: 10). Una plebs a la qual se sent àvida, cobdiciosa, animalitzada i sense ventura possible. Enmig del pànic, el poeta es qüestiona: «¡Ensalzado y no descrito..., tal había sido el error, ay, y estos eran los ítalos de la *Eneida*!» (Broch, 2000: 10), la seva sentència de culpabilitat, ja que la poesia de Virgili ha creat el mite en què s'exalça i glorifica la seva cultura. El poeta constata que la seva poesia dionisiaca només ha servit per embriagar els homes, per amansir les feres i fer-los oblidar per un breu lapse de temps la seva desgràcia.

L'error que s'atribueix Virgili és el mateix que Broch imputava en la seva època al *kitsch* o a les teories poètiques de l'art per l'art: el pecat d'imitació, en el qual l'artista atempta contra l'home i el Déu, i, per sobre de tot, contra l'obligació que uneix a ambdós: la creació de realitat, que constitueix el valor.

A la representació d'aquest pecat original assistirà un cop instal·lat al palau de l'August i quan la seva consciència hagi travessat tota la cadena mítica del mal. Se'l presenta en forma d'aparició nocturna de tres borratxos, dos homes i una dona, comportant-se com a bèsties. Després que hagi estat perpetrat l'assassinat simbòlic d'un d'ells i de la seva «resurrecció» com un immens escarabat ebri, Virgili, espantat, comprèn un fet crucial: els borratxos de la triada maligna no han estat els autors, tan sols eren els testimonis d'un pecat original, el de perjuri, el trencament del pacte, comès per ell:

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 d'aquest moment, el personatge del poeta és obligat a viure el buit creat per ell, ja que la seva habitació es transforma en la cambra de les fúries, l'espai del mal radical. Allà s'enfronta a les imatges irreals que ha recreat en les seves obres, a pseudomonstres que sorgeixen del buit i el No-res. Experimenta, en ple pànic, el desplegament d'allò que és irreal en la seva consciència, la bellesa buida de coneixement:

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)

És el que ell ha creat confrontant el fet productiu amb allò que produeix, la llei ètica amb l'estètica. En el límit, Virgili rep de les esferes celestes l'ordre de cremar tots els seus escrits. No és un acte de desesperació, sinó una exigència ètica per tornar a instaurar la Llei, la Unitat final per la qual tots els símbols adquireixen sentit i transparència. Per Broch, totes les directrius ètiques han de tenir una formulació negativa, ja que només és possible conèixer el pol de partida, el pol del mal, de la mort, i no el pol de destinació, ja que aquest és un bé infinit de difícil concreció en una norma positiva d'actitud.

L'exigència ètica que li és donada suposa la negació del que és irreal, de la mort, per afirmar de nou, a través d'ella, el pacte amb el Déu suprem, la vida. Amb l'acatament de la Llei, mitjançant la conversió, Virgili inaugura la renovació del flux vital, de l'esdevenir petrificat. El poeta desperta i es produeix el pas del pànic a l'èxtasi, la transfiguració del mateix Virgili en espai on tindrà lloc la revelació. Allà, un àngel li fa lliurament del nom, símbol de la vida nova que comença per al mantuà, «¡entra en la creación que fue una vez y es nuevamente! ¡Y que tu nombre sea Virgilio: ha llegado tu hora!» (Broch, 2000: 106), i de la nova llei, «abre los ojos al Amor» (Broch, 2000: 102). L'Amor, únic do que permet d'eixamplar el jo a un altre jo, pressentir l'altre en un mateix, conèixer.

2.2. Crema de l'*Eneida* i manumissió dels esclaus

Un cop acabada la primera etapa del viatge de Virgili, l'assimilació

de la mort en la vida, comença una fase d'espera. El seu guia i acompanyant Lisànies, símbol del passat i de la poesia, deixa pas a l'esclau sirià, que representa el futur, el cristianisme i la nova llei.

En aquesta part de la novel·la té lloc la llarga conversa de Virgili amb August en la qual es decideix el futur de l'*Eneida*. La resolució de destruir el gran poema de Roma és ja ferma en el mantuà i, com l'Emperador no triga a comprendre (només el temps que necessita Virgili per explicar el que fins aleshores era una intuïció metafísica), el que allà s'està jutjant no són uns versos o el destí d'una obra inacabada, sinó la mateixa legitimitat de l'Estat romà, la seva obra, i la finalitat del mite quan el sistema de valors que sustenta i sosté està acabat. Per impedir el sacrifici de l'*Eneida*, August recorre a tota la seva capacitat dialèctica com a últim representant del poder i com a amic, i, després d'una llarga discussió, Virgili cedeix i l'*Eneida* roman intacta (i inacabada) per a la posteritat. ¿Acte de submissió, decisió d'un amic? El que queda clar és que tant l'autor com el personatge s'enfronten a un fet consumat. Broch perquè no pot alterar fins a aquest extrem la veritat històrica, Virgili perquè percep que August no cedirà i l'*Eneida* es conservarà malgrat tota la seva argumentació en contra. De la mateixa manera que Homer o Esquil, és conscient que serà condemnat a revivre de mil maneres la mort temporal, «hasta que se borre la última línea de su poesía en el recuerdo de los hombres» (Broch, 2003b: 284).

L'únic que demana Virgili a Broch, a canvi de salvar l'*Eneida* de la crema és manumissió dels seus esclaus. Aquesta última escena és una de les claus de l'obra i és necessari aclarir-la des de la teoria brochiana del valor. L'acte de Virgili no pot considerar-se en cap cas un acte fortuït: seguint la lògica de la novel·la, és l'exigència ètica que va substituir l'acció simbòlica de destruir l'*Eneida*. És una darrera ferida assestada al Cèsar, a Roma i al seu sistema de valors, mitjançant una acció ètica en contra del sistema passat i un modelatge dels valors que vindran. Al cap i a la fi, Broch sap que l'Art és un sistema conservador en què subsisteixen les estructures heretades, més que no pas en l'històric o el científic.

Des del principi de la novel·la es planteja l'analogia entre els esclaus i la poesia (el mite), com els dos pilars que sustentaven, amb la seva submissió, la civilització romana degradada, cobdiciosa i animal. La destrucció de l'obra és doncs el substitut simbòlic en el pla històric de l'acte de renovació que ha de portar a terme perquè el futur pugui seguir el seu curs i Virgili avanci cap a la salvació i el coneixement.

La consciència de Virgili, que en el començament de la novel·la es trobava en un estat de Mal suprem i detenia la condició de peregrí, d'hoste separat de la seva terra, evolucionarà fins al que per a Broch és el Bé absolut, l'assimilació de tots els continguts interiors i

exterior, que equival a la creació de la seva pròpia llar a l'ànima, la superació del temps mitjançant la seva conversió en espai, el retorn a l'origen de la creació: la Paraula i més enllà, en la concessió del pas a les esferes celestes.

Un dels temes fonamentals de *La mort de Virgili* és el de la fi i el fi de l'art, és a dir, tant pel que fa a la seva finalitat com al seu final, de la seva possible extenuació i hipertròfia. Com en la seva autobiografia, Broch tracta un problema que té la seva mateixa edat: el desmembrament dels valors que pateix Occident. *La mort de Virgili* reflecteix la polarització i tensió ètica del seu període històric i l'aspiració a una superació en la forma que per a Broch tenia el Bé absolut: el modelatge complet d'allò real, la integració de tots els elements de la realitat en un sistema holístic, ordenat, jeràrquic i coherent (però no tancat). I, d'aquesta manera, la restauració de la unitat perduda en l'obra, la recuperació de la sintaxi unitària del món: per a Broch, la tasca més important a què s'enfrontava la novel·la moderna, que no podia servir de simple mirall a una civilització decadent.

La pregunta de Broch i de Virgili: ¿quina és la legitimitat de l'art en un temps de decadència i degradació dels valors?, germana de la clàssica formulació d'Adorno: ¿es pot escriure poesia després d'Auschwitz?, va seguida en Broch d'una altra: ¿de quina manera pot l'art esdevenir coneixement?, ¿quina és la seva capacitat?, ¿quins són els seus límits? La Roma de Virgili i la societat europea del segle XX es van caracteritzar per ser civilitzacions desintegrades. En aquestes èpoques de transició, com assenyala Hans Jonas, l'individu no sent que formi part d'un tot organitzat i coherent. Si en l'art el mal es manifestava en el seu apogeu en el *kitsch*, en el camp de la filosofia i la ciència del segle XX el trencament es reflectia en una atomització del coneixement en diversos sabers empírics que ja no aspiraven a la última trama de la realitat ni a proporcionar respostes a les preguntes més bàsiques de l'home sobre la seva existència.

En aquest context, Hermann Broch (fervorós defensor del coneixement empíric, una dada que no convé oblidar) conclou malgrat tot que ni la ciència ni la filosofia positives poden accedir a la totalitat del coneixement, ja que cap ciència pot engendrar els seus propis fonaments, i que després de la crisi que enfronta la religió, l'única saber mitjançant el qual l'home pot intentar assolir la unitat de sentit perduda és la poesia —en la seva accepció més ampla. L'única via oberta al tot unitari és la del símbol. I això és així perquè per Broch la poesia és l'única eina que posseeix l'home per superar la mort, l'única activitat que serveix per al coneixement de la mort, capaç d'oposar a l'absolutesa de la mort la seva pròpia absoluta, el valor absolut, el coneixement simultani del tot, la realitat més real,

el descobriment del primer fonament, ja que aquest és un símbol i no pot ser cap altra cosa que un símbol (al Déu cristià només se'l coneix durant la vida humana en imatge, no en essència), la darrera Paraula a la qual tota la resta remet. En aquesta missió ètica de l'artista de seguir creant realitat, la poesia hi troba la legitimitat. I Broch va trobar, en la seva obstinació per crear la gran obra, la seva com a 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].