

LA BALSA DE LA MEDUSA

REVISTA TRIMESTRAL

1988

Números 5-6 1988

- | | | |
|--|-----|---|
| Andreas Lotha | 5 | <i>De nobis ipsis o Máximas morales
more aristotelico</i> |
| Joan Didion | 13 | <i>El Album Blanco</i> |
| Gonzalo Abril | 42 | <i>Lo cómico y su reverso: homenaje
a Charlot</i> |
| Carlos A. Conchillo
y José A. Sánchez | 50 | <i>Ulises y el silencio de las sirenas</i> |
| Amelia Valcárcel | 62 | <i>Del miedo a la igualdad</i> |
| Valeriano Bozal | 81 | <i>Eduardo Arroyo: Veinticinco años
después</i> |
| Julio Seoane | 103 | <i>Antiguos, modernos y contempo-
ráneos</i> |

NOTAS

- | | | |
|-----------------------------------|-----|---|
| Noam Chomsky | 118 | <i>La población y la violencia del es-
tado</i> |
| Carlos Piera | 121 | <i>Tal vez un repaso</i> |
| Charo Crego | 124 | <i>El arte extramuros</i> |
| C. Peña-Marín | 133 | <i>Cuerpos rotos</i> |
| José M. ^a García López | 135 | <i>Lo que ningún ángel sabe. Tres
imágenes en el cielo sobre Berlín</i> |
| Notas de lectura | 142 | <i>Sobre el «Goethe, Heine» de Ma-
nuel Sacristán, C. T. Marguerite
Yourcenar, A beneficio de inventa-
rio, V. B.</i> |

LIBROS

- | | | |
|--------------------------|-----|---|
| W. Cañizares | 150 | <i>Sobre Peirce: De la lógica-semióti-
ca y el arte simulatoria</i> |
| Fca. Pérez Carreño | 155 | <i>Una ocasión perdida</i> |
| J. J. Álvarez González | 161 | <i>Estilo y estructura en la música del
período clásico según Charles Ro-
sen</i> |
| Francisco Giménez Gracia | 168 | <i>Los secretos de la filosofía ilumi-
nativa</i> |
| Angel Rivero | 173 | <i>Modernidad y emotivismo. Mac-
Intyre tras la virtud</i> |

ULISES Y EL SILENCIO DE LAS SIRENAS

**Carlos A. Conchillo
y José A. Sánchez**

¡Así soy yo, alegaos! Feo, sinvergüenza, recién salido del cascarón (con fárfa-ra, excrementos y sangre, por supuesto). Bertolt Brecht.

Apenas si tengo algo en común conmigo mismo y debería meterme en un rincón, en completo silencio, contento de poder respirar. Franz Kafka.

En 1924, Bertolt Brecht tenía dos hijos y tres mujeres, había escrito obras con el único propósito de conseguir éxitos fáciles, ganar dinero o subsanar la deficiencia de los clásicos. Después de haber aprendido de Valentín el oficio de farsante, no le cabe duda de su capacidad para conquistar la capital del Reich con la facilidad y rápidos beneficios (económicos y amorosos) que al genio le corresponden. Franz Kafka ha llegado a Berlín hace apenas unos meses acompañado de Dora Diamat y procedente de Praga, ciudad que ha sido testigo de cuarenta años de construcciones solitarias. Ese mismo año, obligado por la tuberculosis a volver nuevamente a casa de sus padres, confía en su testamento a Max Brod la destrucción de todos sus escritos y la prohibición de nuevas ediciones de la mayor parte de lo publicado en vida.

Werner Mittenzwei abre con un artículo sobre *Brecht y Kafka* de 1963 ¹ la investigación sobre el tema. El crítico alemán, que se centra principalmente en la presencia en ambos autores del problema de la *Entfremdung* (manifiesta pero inconsciente en Kafka, consciente y criticada en Brecht —Mittenzwei opera desde posiciones marcadamente brechtianas—), alude a un cuento que Brecht escribió en 1933, *Odysseus und die Sirenen* ², a partir de otro de idéntica temática pero dis-

¹ WERNER MITTENZWEI, «Brecht und Kafka», en *Sinn und Form*, 15, 1963, H. 4, págs. 618-625.

² BERTOLT BRECHT, «Odysseus und die Sirenen», en *Gesammelte Werke*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1967, vol. 11, pág. 207.

tinto desarrollo, escrito por Kafka catorce años antes: *Das Schweigen der Sirenen*³. Un comentario que profundiza más en la comparación de los dos cuentos (aunque sin llegar tampoco muy lejos en el campo de la interpretación) lo lleva a cabo Uta Olivieri-Treder en un segundo artículo sobre el tema con fecha de 1977⁴. La riqueza de sugerencias que ambos cuentos encierran nos estimula a un comentario más detallado de los mismos como lugar privilegiado desde donde comprender la distancia que une la actividad artística de Brecht y Kafka.

Variaciones sobre un viejo mito

Según la versión del mito propuesta por Kafka, Ulises recurre a la estratagema de taparse los oídos y hacerse encadenar al mástil, olvidando que *el canto de las sirenas lo traspasaba todo*. Lo que Ulises no podía esperar es que las sirenas respondieran a tal estratagema con el silencio. Ulises no oye el silencio: los movimientos de las sirenas, motivados por el placer que les produce la contemplación de la belleza y la arrogancia del rostro de Ulises, son interpretados por éste como su canto. Kafka sospecha que Ulises llegó a saber que las sirenas efectivamente no contaron, y *opuso a sirenas y dioses, en cierta manera como escudo, el simulacro mencionado más arriba*.

En el mundo antiguo se sabía que no había forma de vencer el canto de las sirenas, y mucho menos con cera y cuerdas. Esta es la razón por la que la *estrategia* se convierte en *simulacro*. Pero, ¿por qué callaron las sirenas? Las dos razones supuestas por Kafka dan lugar a dos interpretaciones posibles del cuento:

a) Si las sirenas olvidaron su canto a la vista de los ojos de Ulises, ello significa que la felicidad en el rostro de héroe es más bella que su propio canto. Quienes hasta ahora fueron seductoras son seducidas por *el fulgor de los grandes ojos de Ulises*, en los que se refleja un canto no emitido. El reflejo de lo imaginado es más bello que lo propio imaginado. Pero si aceptamos esto, el canto de las sirenas pierde su carácter mítico y el mito en sí se tambalea. A Ulises correspondía decidir su destrucción o mantenimiento. Este, nos cuenta Kafka, decidió mantenerlo, pues sólo así podía conservar la condición de héroe. El *zorru-*

³ FRANZ KAFKA, «El silencio de las sirenas», en *La muralla china*, trad. de Alejandro Ruiz Guinazú, Alianza Ed. Madrid, 1985, págs. 81-82.

⁴ UTA OLIVIERI-TREDER, «Geziemendes über Brecht und Kafka», en *Brecht-Jahrbuch 1977*, editado por J. Fuegi, R. Grimm y J. Hermand, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1977, págs. 100-112. El tema de la consciencia/inconsciencia vuelve a ser planteado y de la misma forma resuelto en favor de Brecht. El artículo, no obstante, amplía el estudio de la afinidad y divergencia entre ambos autores a una multiplicidad de lugares y temas ausentes en el artículo de Mittenzwei.



Valerio Adami, *Ulisse*, 1976.

no Ulises transformó de esta manera el mito de las sirenas en su propio mito, un mito que, a diferencia de los divinos, nace ya marcado por la consciencia de la mentira humana.

b) Si lo que pretendían era vencerlo con su silencio, la victoria no podía consistir en atraerlo hacia sí, sino en impedirle el éxito de su astucia, al negarle la certeza de haber estado en presencia de su canto. Las sirenas habrían vencido efectivamente a Ulises y su mito se mantendría intacto e inaccesible a los hombres.

El Ulises de Brecht ya no quiere protegerse del canto de las sirenas, sino disfrutarlo. Con este propósito se hace encadenar al mástil y taponar los oídos de sus remeros, pero no los suyos. Para los remeros todo ocurrió como si las sirenas realmente cantaran y Ulises triunfara sobre ellas arrebatándoles el disfrute de su canto. La sospecha brechtiana reza: *alles gut, aber wer —außer Odysseus— sagt, daß die Sirenen wirklich sangen, angesichts des angebundenen Mannes? Sollten diese machtvollen und gewandten Weiber ihre Kunst wirklich an Leute verschwendet haben, die Keine Bewegungsfreiheit besaßen? Ist das das Wesen der Kunst? Da möchte ich doch eher annehmen, die von den Ruderern wahrgenommenen geblähten Hälse schimpften aus voller Kraft auf den verdammten, vorsichtigen Provinzler, und unser Held vollführte seine (ebenfalls bezeugten) Windungen, weil er sich doch noch zu guter Letzt genierte!*⁵

El simulacro en Kafka actúa como escudo: Ulises sabe que la protección que utiliza no lo defiende del canto, pero sí del silencio. La cera en los oídos de Ulises es el elemento que propicia la credibilidad del simulacro y permite el mantenimiento del mito. Brecht opta por la destrucción del mito al evitar toda credibilidad de simulacro: si Ulises escapó al poder de las sirenas sin la protección kafkiana, es porque, sin lugar a dudas, las sirenas no cantaron. Sólo la vergüenza —interpreta Brecht— justifica el engaño de aquel que ve en peligro su condición de héroe. Mientras que en Kafka el simulacro es el punto de inflexión en que el mito cambió de nombre, en Brecht es el origen de una mentira que custodia el engaño. Lo que está en juego en Kafka es la posibilidad del mito; en Brecht, exclusivamente la posibilidad del héroe. El héroe kafkiano sólo puede seguir siéndolo dentro del mito; para el brechtiano el mito es lo menos importante y su única preocupación reside en el reconocimiento que los remeros deben otorgarle. Así, mientras el centro del relato kafkiano es narrado desde la perspectiva de las sirenas, el de Brecht lo es desde la de los remeros, que con ver a las sirenas hinchar los cuellos se quedan tan contentos.

⁵ Una traducción literal de este texto sería: «todo bien, pero ¿quién —excepto Ulises— dice que las sirenas efectivamente cantaron a la vista del hombre amarrado? ¿Tendrían estas poderosas y ligeras mujeres que haber despreciado su arte con gente que carecía de toda libertad de movimiento? ¿Es ésta la esencia del arte? Entonces preferiría más bien aceptar que los cuellos hinchados apreciados por los remeros insultaban con todas sus fuerzas a los condenados, precavidos provincianos, y que nuestro héroe realizó sus contorsiones (dando de todas formas testimonio), porque, después de todo, al final le dio vergüenza».

La transformación del mito en Kafka se manifiesta en el desplazamiento de la belleza del canto de las sirenas a los ojos de Ulises: la muerte de un mito compensa con el nacimiento de un nuevo mito. Este desplazamiento no tiene lugar en Brecht, puesto que las sirenas ni seducen ni se dejan seducir, ni siquiera guardan silencio, sino que simplemente insultan al pretendido héroe, que se ve así obligado a convertirse en un mentiroso.

El pecado de Ulises

El canto de las sirenas existía porque nadie había conseguido aún sobrevivir a él, es decir, porque nadie había llegado a «traducirlo». Y sólo esa renuncia a, o esa imposibilidad de pensar la traducción como aplicable al canto, posibilitaba la existencia de éste. Ulises comete el pecado original al intentar sobrevivir a la *belleza*. Pero en el mismo momento en que se intenta la traducción, aquello que se quería traducir desaparece: tal intento se erige sobre las cenizas del mito que se pretende traducir. Más claramente: la «traducción» sustituye al «canto», pero tal «traducción» no es mediación, sino invento. Y ese invento es la mentira de Ulises.

El pecado original es el acto de nacimiento de la palabra humana. Benjamin concibe tres niveles del ser lingüístico: el lenguaje de las cosas mudas, sin hombre; el lenguaje del conocimiento y del nombre, del hombre bienaventurado; el lenguaje de la charla y del juicio, del hombre caído⁶. Al pretender el hombre arrebatarse a las cosas mudas su lenguaje, no sólo no consigue arrebatarse el secreto al mito (a la creación divina), sino que con ello pierde su condición bienaventurada y *cae* en la *charla sin fundamento*. Al querer arrancar el lenguaje de las cosas, éstas desaparecen. Es el castigo que recibe la osadía de Ulises. El hombre que pretende convertirse en protagonista del acto lingüístico sólo cuenta con el lenguaje de la charla, de la falsa traducción.

En la representación, las cosas sólo existen en la forma de la no presencia: cuando se hacen presentes pierden su carácter de cosas. Lo mismo ocurre con el hombre: cuando se hace presente como límite de la representación sale de la sombra donde se encontraba. Pero esta salida no es un nacimiento, sino una agonía. El hombre que pretende instrumentalizar la representación para un dominio de las cosas, lejos de conseguir su propósito, queda él mismo excluido de la relación representativa, tanto como las cosas. La representación ya no es más relación, sino representación de relaciones. Aquello que se muestra —ob-

⁶ Cfr. WALTER BENJAMIN, «Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres», en *Angelus Novus*, trad. de H. A. Murena, Edhasa, Barcelona, 1971, págs. 145-165.

serva Wittgenstein— no puede venir a lenguaje porque es lo que permite que lo que se dice pueda ser dicho: *Lo que en el lenguaje «se» expresa, «nosotros» no podemos expresarlo por el lenguaje*⁷. En términos de Heidegger, lo que no se puede decir es lo que se oculta en el acto de decir, el albergarse inagotable que se muestra en lo que se desvela bajo la forma del ocultamiento. El oscurecimiento que se halla en toda iluminación justifica que, en el análisis de la cotidianidad que se lleva a cabo en *Ser y Tiempo*, la existencia auténtica aparezca en virtud de la *Verfallenheit* que está a la base. Y es así que la existencia auténtica no es sino inautenticidad auténtica, lo que no puede ser de otra manera si en la progresiva disolución de los nexos referenciales en que se mueve la angustia como disposicionalidad fundamental del nihilismo, aparece la nada como el lugar de donde viene *el ente en total a sí mismo: ex nihilo omne ens qua ens fit*⁸. La autenticidad (*Eigentlichkeit*) es apropiación, mas apropiación de la autenticidad: la única manera de salir del nihilismo *impropio* es *morder la cabeza de la negra serpiente que sale por nuestra garganta*.

Cuando el *Ab-grund* se entiende fundamental y no como lo que imposibilita estar seguros, no hay lugar para la angustia. Pero el hombre caído es propicio a la tragedia; quiere conocer el mundo de las cosas y se estampa contra la representación que se pliega sobre sí misma. El conflicto es entre el tiempo del hombre nostálgico y el tiempo de las cosas que se sustraen. El miedo a una representación que se pliega sobre sí misma conduce al hombre al autoengaño: las sirenas debían, sin duda, cantar, aunque su canto fuera inaudible. Ulises se resiste a oír el silencio, se limita a impedirse oír el canto. En ello reside lo trágico de su intento.

El dolor en los ojos del héroe

Ellas, empero —más hermosas que nunca—, se erguían y contoneaban, las chorreantes cabelleras ondeando libremente al viento y las garras abiertas sobre las rocas. No querían ya seducir, sino sólo apresar, mientras fuese posible, el fulgor de los grandes ojos de Ulises.

La belleza es el resultado de la creencia en la contemplación de esa otra belleza que no existe más que en los ojos de quien cree ver lo que debería oír. La belleza es una ficción cuyo origen oculta el mito.

⁷ LUDWIG WITTGENSTEIN, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 4.121, trad. de E. Tierno Galván, Alianza Universidad, Madrid, 1984, pág. 87.

⁸ MARTIN HEIDEGGER, «¿Qué es metafísica?», en *Qué es metafísica y otros ensayos*, trad. de Xavier Zubiri, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1986, pág. 54.

Pero el mito no es más que la capacidad del hombre de olvidar sus propias ilusiones. El *desenmascaramiento* del mito como olvido, de la belleza como ficción, del canto como silencio, inaugura la época del pesimismo. Pero *éste es sólo un estado de transición*⁹. El *mientras fuese posible* es el espacio que se abre entre la muerte del clasicismo y la madurez del nihilismo: el espacio en que el héroe, consciente de la falacia del mito, de la nada que se oculta tras las imágenes, de la insuperabilidad de la representación, se deja *apresar* por una belleza sólo existente en sus ojos, permitiéndose el título de mediador. Pero quien es consciente de que la belleza de sus ojos es tan ficticia como la belleza del canto inexistente, renunciará no sólo al canto, sino también al mito, y aceptará no ser ya más mediador, no ser ya más héroe, sino traficante de ficciones, en el mejor de los casos, inventor de las mismas. *La medida de nuestra fuerza es hasta qué punto podemos acomodarnos a la apariencia, a la necesidad de la mentira, sin perecer.*¹⁰ Sólo renunciando a la heroicidad es posible asegurar radicalmente la supervivencia. *Da möchte ich doch eher annehmen, die von den Ruderern wahrgenommenen geblähten Hälse schimpften aus voller Kraft auf den verdammten, vorsichtigen Provinzler, und unser Held vollführte seine (ebenfalls bezeugten) Windungen, weil er sich doch noch zu guter Letzt genierte!*

La concepción del genio en el romanticismo tardío es un primer intento de eludir ese nihilismo que se adivina mediante el recurso a un desplazamiento del término de la mediación de las cosas mudas a una abstracción que cada vez se aproxima más al mundo de los hombres, porque cada vez es más solamente su propia invención. *Der eigentliche Erfinder war von jeher nur das Volk —die namhaften einzelnen sogenannten Erfinder haben nur das bereits entdeckte Wesen der Erfindung auf andere, verwandte Gegenstände übertragen—, sie sind nur Ableiter. Der Einzelne kann nicht erfinden, sondern sich nur der Erfindung bemächtigen.*¹¹ La apropiación de la invención del pueblo se legitima en la pretensión de configurar una mediación entre el pueblo y su consciencia. Es un mediar iluminador, cognoscitivo. Los dioses han sido destruidos, pero el pueblo ha sido elevado a divinidad. La mediación del artista transcurre entre la colectividad histórica concreta y su idea, sólo accesible al genio, que asume la tarea de transformar su contemplación de la idea en formas históricamente transmisibles. ¿Qué ocurriría si esa contemplación no fuera tan nítida como para asegurar la existencia de la idea? Ya desde Schopenhauer, el privilegio del genio es un privilegio trágico: *Lo que le cautiva es contemplar el espectáculo de la voluntad*

⁹ FRIEDRICH NIETZSCHE, *La voluntad de poderío*, traducción de Anibal Froufe, Edaf, Madrid, 1980, pág. 26.

¹⁰ Idem, pág. 30.

¹¹ RICHARD WAGNER, «Künstlertum der Zukunft. Zum Prinzip des Kommunismus» (1848), en *Ausgewählte Schriften*, editados por Dietrich Mack, Insel Verlag, Frankfurt/M, 1974, pág. 128.

en su objetivación ante el cual se queda suspenso, sin cansarse de admirarle ni de reproducirle, pero, mientras dura esto, es él mismo quien hace el gasto de la representación del espectáculo. En otros términos, es él mismo esa voluntad que se objetiva así y que permanece con su dolor.¹²

Es esta concepción del artista como genio lo que, en la última etapa del *mientras fuese posible*, el expresionismo lleva a sus últimas consecuencias, y lo que con su muerte definitivamente destruye. El expresionismo se sitúa en el momento de máxima concienciación del silencio, pero de máxima radicalización también de la fuerza existente en la mirada del artista. Al desconcierto impotente de Chandos, cegado por el caos resultante del silencio destructor, que ha privado de referentes a sus viejas palabras (momento típico de la experiencia del nihilismo *impropio*), sucede la arrogancia del expresionista, que se considera capaz de reponer los referentes mediante una objetivación, ya no de la *voluntad schopenhaueriana* en sí mismo descubierta, sino de su propia individualidad. La imagen del mundo está sólo en nosotros mismos —proclama Edschmid—. *Die Realitat muß von uns geschaffen werden*.¹³ El expresionismo da un paso importante hacia la superación definitiva del nihilismo impropio: ellos son conscientes de que si las sirenas existen sólo en virtud de la mirada del artista, cualquier otra realidad distinta de las sirenas puede también ser supuesta como existente. La belleza existe sólo en los ojos del artista, tanto si contempla el canto de las sirenas como si contempla su silencio. Pero tal *avance* no puede ser definitivo, porque el expresionismo arrastra el lastre de la concepción de la actividad artística en términos de *mediación genial*, inevitable en el planteamiento kafkiano del cuento, que implica la existencia de un nuevo absoluto, sustitutivo del mundo mítico, que debe ser mediado. Pero tal absoluto es la creación del artista individual. Este se condena a sí mismo entonces a la reconstrucción infinita de una belleza irresistible, de una imagen perfecta del mundo. En cuanto tal creación es imposible por parte del hombre individual, el expresionismo debe resignarse al lamento, a los fragmentos de una utopía inconclusa, cuyo anuncio debe ir inevitablemente acompañado de *mala conciencia*.

Kafka, tan consciente de la fealdad de sus ojos, aunque no acertando a encontrar un esquema alternativo al del artista mediador, y queriendo, no obstante, evitarse los problemas de conciencia, decide guardar silencio ante el silencio.

¹² ARTHUR SCHOPENHAUER, *El mundo como voluntad y representación*, ediciones Orbis, Barcelona, 1985, vol. 2, pág. 92.

¹³ KASIMIR EDSCHMID, «Über den dichterischen Expressionismus», en *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*, Berlin, Erich Reiß Verlag, 1919, pág. 54.

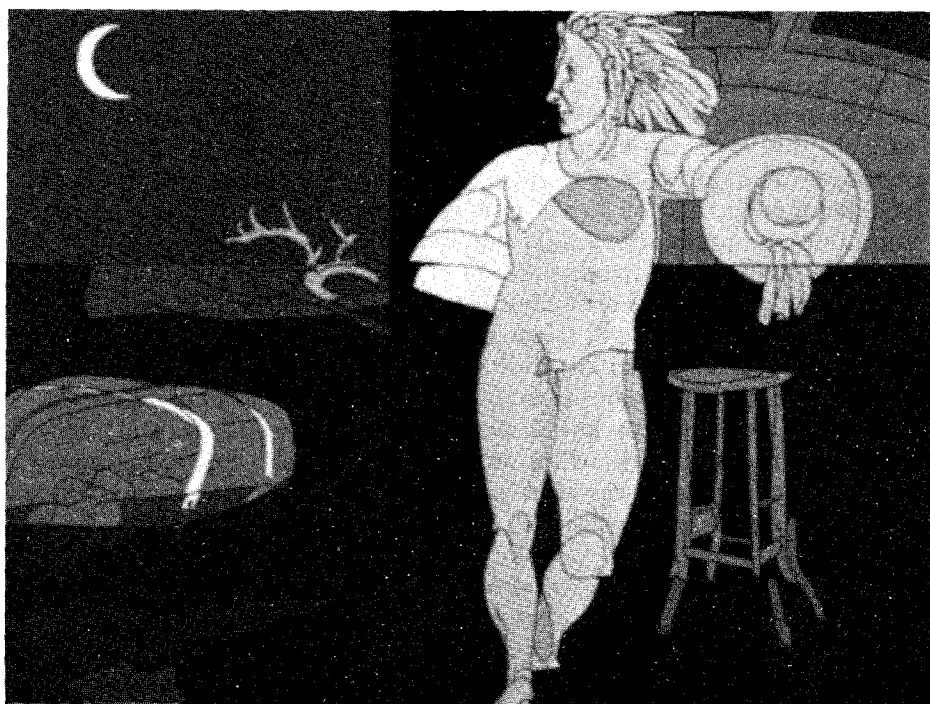
La sordera de los remeros

El simulacro nunca podrá suplantar al olvido de la ficción originaria que alimentaba el mito. Tal vez los dioses fueran incapaces de *penetrar en lo más íntimo de su fuero interno (del héroe)*, seguramente no tenían tampoco el menor interés en ello. Tanto más cuanto esos dioses ya no habitan lo eterno, sino que han entrado en la historia, donde se han visto obligados a adaptarse como administradores de la superestructura de lo social. Desde esa nueva posición, la arrogancia del héroe que intenta fingirse victorioso tras el desconcertante desenlace de su aventura debe, sin duda, parecer ridícula: sólo por ello lo toleran. *Ein Dichter* —escribe Thomas Mann— *ist, kurz gesagt, ein auf allen Gebieten ernsthafter Tätigkeit unbedingt unbrauchbarer, einzig auf Allotria bedachter, dem Staat nicht nur nicht nützlicher, sondern sogar aufsässig gesinnter Kumpan... ein innerlich kindischer, zur Ausschweifung geneigter und in jedem Betracht anrühiger Scharlatan, der von der Gesellschaft nichts anderes sollte zu gewärtigen haben —und im Grunde auch nichts anderes gewärtigt— als stille Verachtung. Tatsache aber ist, daß die Gesellschaft diesem Menschenlage die Möglichkeit gewährt, es in ihrer Mitte zu Ansehen und höchstem Wohlleben zu bringen.*¹⁴ El genio es tolerado como genio en la medida en que la genialidad ha sido reconocida como ficción ocultadora del *trabajo artístico*. La inutilidad social del artista es el mejor antídoto contra su peligrosidad. La máxima radicalización de las pretensiones revolucionarias del arte coinciden con su máxima impotencia. Al inútil nadie lo toma en serio. Y sólo en el ámbito acercado por la sociedad mediante la *Verachtung* es permitida la experiencia estética como portadora de una *höchsten Wohlleben*. Es ese cerco contra el que se estrella el mesianismo expresionista, y lo que obliga al artista a hacer del aislamiento el tema central de su obra. *Al ich will Ihnen Bilder / Der Zukünftige erzählen, die in mir / Mit Pracht sich aufgerichtet haben* del Poeta como Mendigo en el drama de Reinhard J. Sorge¹⁵, responde el Mecenaz: *Was Sie als Zukunft sehen, ist Dichtung und ein nie erfüllbarer Traum* y le aconseja finalmente aprender a reconocer *die Grenzen der Möglichkeit*. El poeta es constreñido a mendigar de la sociedad el reconocimiento de su mediación, pero la sociedad no entiende de limbos. Lo que para los expresionistas era la experiencia trágica de su aislamiento, históricamente no puede sino resultar tragicómico. Y es en el reconocimiento de esta tragicomedia donde se manifiesta la lucidez de Kafka.

Josefina es capaz de conseguir, gracias a su canto, el silencio de todos los ratones que se han reunido para oírla. Este silencio no es re-

¹⁴ Citado en Hans Kaufmann, *Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger*, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1966, pág. 18.

¹⁵ REINHARD J. SORGE, «Der Bettler», en *Werke*, Glock und Lutz, Nürnberg, 1964, vol. 2, págs. 33-34.



Valerio Adami, *Pirosmani/la melancolie*, 1979.

sultado de una admiración ingenua y sin reservas sino de la voluntad de mantener la tradición musical en un pueblo donde se es *demasiado viejo para la música*. En realidad todos saben que Josefina no canta, chilla, y el chillido es uno de los *hábitos inconscientes* de los ratones. Josefina, resignada a la incomprensión, no acepta que lo que ella emite sean chillidos, pues está convencida de que es ella quien protege al pueblo con su canto. Lo que piense Josefina no tiene, sin embargo, ninguna importancia. Los problemas comienzan cuando la cantante aspira a un *reconocimiento público, franco, permanente y superior a todo lo conocido hasta ahora*, reconocimiento que el pueblo no puede otorgarle. Ninguna de sus argucias y amenazas, incluida la propia enfermedad, le ayudan en su propósito. De ahí que no le quede otro remedio que desaparecer.¹⁶

Josefina es la imagen tragicómica del *mendigo* expresionista. La enfermedad fingida por Josefina es idéntica a la estrategia empleada por el expresionismo para romper el rechazo. Los expresionistas no querían aceptar que el alarde de la enfermedad, o la propia muerte, fuera

¹⁶ FRANZ KAFKA, «Josefina o El pueblo de los ratones», en *La condena*, trad. de J. R. Wilcok, Alianza, Madrid, 1979, págs. 161-179.

impotente para conmover a una sociedad que ve en Josefina *apenas un pequeño episodio en la eterna historia de nuestro pueblo*. Un mundo sin dioses no permite la existencia de un canto de distinta calidad a la del chillido, común a todos. Sólo el pueblo puede decidir con su silencio qué chillido es reconocido como canto. Pero el canto que aspire a un reconocimiento de su origen en ese mundo inexistente de los dioses, no sólo no encuentra a los dioses, sino que pierde con ello a los hombres. Ante esto, no queda más salida que retirarse a la soledad de la reconstrucción infinita, o introducirse en el mundo de los hombres, ya no como mediador, sino como ayudante, es decir, aquel que tiene como única función provocar el silencio en el pueblo de los ratones. La opción por la reconstrucción infinita es el signo que cierra la época del engaño necesario, la época que se mantiene con la mirada en lo divino perdido. La opción por la condición de ayudante inaugura el nuevo tiempo en que la muerte de los dioses es ya un hecho superado. Cantor es aquel que chilla de esa forma que los ratones aceptan como canto. Héroe es aquel que actúa tal como los remeros esperaban de él.

In Hörweite an der Insel vorbeirudernd, sahen die tauben Knechte, wie unser Held sich am Mastbaum wand, als strebte er davon loszukommen, und wie die verführerischen Weiber ihre Hälse blähten. Es verlief also scheinbar alles nach Verabredung und Voraussage. Si el héroe de Kafka opone su simulacro a dioses y sirenas, el héroe de Brecht hace caso omiso de éstos y abiertamente actúa para los hombres que lo contemplan. El desplazamiento de perspectiva de las sirenas a los remeros es la distancia que separa de forma más radical los planteamientos de Kafka y Brecht, es aquello que permite superar el problema de la destrucción del mito y repensar el arte desde nuevas coordenadas. En Kafka la mediación es imposible porque el silencio no admite tal: sólo se puede crear en el silencio, y dicha creación, no exenta de nostalgia, nunca será lo suficientemente perfecta como para sustituir al antiguo mito. En Brecht el silencio ya no existe como ausencia de canto, sino como presencia de una nueva realidad. Esa nueva realidad es la ficción liberada de toda nostalgia, son las sirenas de carne y hueso y los remeros que ponen, unas la belleza de sus cuerpos, otros la fuerza de sus brazos y la complicidad de su sordera, al servicio de un gran juego que culmina con el histrionismo del nuevo héroe. La muerte de las sirenas cierra para Kafka el mundo de la creación dirigida a los dioses; para Brecht, abre el mundo de la creación dirigida a los remeros. Todo un nuevo campo para las mentiras del artista antiheroico.

Pero, ¿tiene sentido todo este histrionismo? ¿Es posible superar el insulto y volver al canto sin por ello pedir que las sirenas canten?

¿Le importa algo a los remeros que las sirenas canten o no? ¿Actúa en realidad Ulises para alguien más que para sí mismo? ¿No es en

cierto modo indiferente que Josefina le dé la razón al pueblo y siga con sus chillidos o que guarde silencio dándole así la razón?

1919, *El silencio de las sirenas*, fracaso de la revolución alemana.

1933, *Ulises y las sirenas*, Hindenburg llama a Hitler como canceller.

