



MAESTRÍA
EN FILOSOFÍA
DE LA CULTURA



Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Facultad de Filosofía "Dr. Samuel Ramos Magaña"

Instituto de Investigaciones Filosóficas "Luis Villoro"

T E S I S

*Cantos y mitos de sirenas: una reflexión filosófica en torno a la voz, el
placer y el conocimiento*

Que presenta para obtener el grado de Maestra en Filosofía de la Cultura:

Lic. Ana Cristina Durán Orozco

Directora de tesis:

**Dra. Adriana Sáenz Valadez (Facultad de Filosofía "Dr. Samuel Ramos Magaña"-
UMSNH)**

Comité lector:

**Dr. Esteban Ignacio Marín Ávila (Facultad de Filosofía "Dr. Samuel Ramos
Magaña"-UMSNH)**

**Mtra. Laura Antonia Sandoval Mendoza (Facultad de Filosofía "Dr. Samuel Ramos
Magaña"-UMSNH)**

Morelia, Michoacán, noviembre de 2023

Gracias a mis papás y a mi hermana

A Bastet, Suki y Edgar

A la Doctora Adriana, a Mar y Esteban

Antes de entrar al agua era un momento tan fuerte, tan frustrante, que cuando yo ya me lanzaba al agua con mi cuerpo, con este cuerpo trans de sirena, era como si abrazara la libertad en ese clavado.

Me gusta que me digan sirena porque mi voz hipnotiza, mi voz encanta y mi voz seduce. Dicen que las sirenas tenemos el canto prohibido y que quien decide escuchar ese canto pierde la razón, se deja hipnotizar por la sirena y, entonces, las sirenas nos llevamos a aquella persona que decidió escucharnos al fondo del agua.

Lía García (La Novia Sirena), (2022), “Cuerpos migrantes”, https://www.youtube.com/watch?v=K_xpuVHkTJY.

En la mitología griega, APTERA fue el lugar de la batalla entre las sirenas y las musas, donde las sirenas perdieron sus alas y fueron arrojadas al mar. Pero este cuarteto con sede en Berlín es menos un concurso y más una estridente fiesta. [...] Reuniéndose con las sirenas y las musas en la mesa son un aquelarre de espíritus brujas reanimadas y una banda de sirenas devoradoras de hombres con un saludable apetito de destrucción. [...] Entretejiendo historias contemporáneas y mitológicas de rebelión, venganza y resurgiendo de las cenizas, Aptera es un grito gutural, un llamado a la batalla, una resurrección con alas de fuego.

Aptera, <https://apteraberlin.bandcamp.com/album/you-cant-bury-what-still-burns>, (sitio consultado en 2023).

Índice

Introducción.....	p. 8
Antecedentes.....	p. 11
Capítulo I.	
El mito de las sirenas.....	p. 13
I.1 Las sirenas en la <i>Odisea</i>	p. 14
I.1.1 Odiseo, el héroe tentado por el conocimiento de las sirenas.....	p. 16
I.2 Las sirenas en las <i>Argonáuticas</i> y en las <i>Argonáuticas órficas</i>	p. 18
I.2.1 Orfeo y su encuentro con las sirenas.....	p. 20
I.2.2 Butes: elegir a las sirenas.....	p. 23
I.3 Las metamorfosis de las sirenas.....	p. 24
I.3.1 <i>Metamorfosis</i> de las cuidadoras de Perséfone.....	p.25
I.3.2 El desplume de las sirenas incitado por Hera.....	p. 26
I.4 Sumario del capítulo I: las sirenas de la Antigüedad.....	p. 27
Capítulo II.	
Dos escuchas filosóficas del sonido de las sirenas: Platón; Pascal Quignard.....	p.29
II.1 Platón: comentarios sobre las sirenas.....	p. 30
II.2 Pascal Quignard: <i>Butes</i> y <i>El odio a la música</i>	p. 35
II.3 Sumario del capítulo II: la sabiduría de las sirenas.....	p. 39
Capítulo III.	
La voz, el placer y el conocimiento en los cantos de las sirenas.....	p. 41
III.1 Consideraciones previas: recapitulación de los capítulos I y II.....	p. 42

III.2 La expresión de conocimiento y placer en la voz.....	p. 44
III.2.1 Componentes no lingüísticos en las emociones y en el conocimiento (Martha Nussbaum).....	p. 45
III.2.2 El conocimiento en la música y el sonido y las exclusiones sonoras de la cultura (Eugenio Trías).....	p. 51
III.3 Sumario del capítulo III: una forma de placer y conocimiento a través de la voz de las sirenas.....	p. 58
Conclusiones.....	p. 62
Apéndice.....	p. 65
Bibliografía.....	p. 67

Resumen

La tesis que presento nace de la desconfianza y sospecha ante una dicotomía observada en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas: la voz de las sirenas (que son mujeres monstruosas) es mala y la de Orfeo es buena. En este texto, la música de Orfeo representa el orden social y la fuerza viril de dominar y vencer a lxs otrxs que son consideradxs enemigxs, entre ellxs, las sirenas, que son caracterizadas como mujeres con cuerpo de pájaro.

Reflexionar acerca de lo que la música de las sirenas representa es el objetivo de esta tesis. Preguntándome por qué las sirenas deben ser censuradas o castigadas en los mitos antiguos (*Argonáuticas*, *Odisea*, *Argonáuticas órficas*, *Metamorfosis*, *Historia de Grecia*), por qué son señaladas como monstruos y consideradas malignas por los héroes míticos, qué elementos contienen y caracterizan los cantos de las sirenas, etc., he encontrado de la mano de Platón, Quignard y los mitos mismos, que su monstruosidad surge, al menos en parte, del desconcierto ante una voz y un placer no normativos y, en ese sentido, transgresor y disruptivo del orden social. Además, esta transgresión de escuchar la voz de las sirenas o, incluso, de crear un canto de sirena, se acompaña, al menos en ciertas condiciones, de la posibilidad de sabiduría y conocimiento más allá de los límites del discurso verbal y de las normas que la cultura ha impuesto nuestras posibilidades de conocer.

Por último, espero que mi tesis pueda llegar a ser un primer paso para un trabajo de apreciación y reivindicación de las sirenas antiguas y contemporáneas, así como de sus cantos.

Palabras clave: *voz, mitos, sabiduría, sonido, cultura*

Abstract

The thesis that I present is born from distrust and suspicion in the face of a dichotomy observed in the *Argonautics* of Apollonius of Rhodes: the voice of the sirens (who are monstrous women) is bad and that of Orpheus is good. In this text, Orpheus' music represents the social order and the virile force of dominating and defeating others who are considered enemies, among them, the sirens, who are characterized as women with bird bodies.

Reflecting on what the music of the sirens represents is the objective of this thesis. Wondering why mermaids should be censored or punished in ancient myths (*Argonautics*, *Odyssey*, *Orphic Argonautics*, *Metamorphoses*, *History of Greece*), why they are designated as monsters and considered evil by mythical heroes, what elements are contained by the songs of the sirens and characterize them, etc., I have found through Plato, Quignard and the myths themselves, that their monstrosity arises, at least in part, from the bewilderment in the face of a non-normative voice and pleasure and, in that sense, the transgression and disruption of the social order. Furthermore, this transgression of listening to the voice of the sirens or even creating a siren song is accompanied, at least under certain conditions, by the possibility of wisdom and knowledge beyond the limits of verbal discourse and the norms that culture has imposed on our possibilities of knowing.

Finally, I hope that my thesis can become a first step towards a work of appreciation and vindication of ancient and contemporary sirens, as well as their songs.

Introducción

Con esta investigación, mi propósito es poner una primera piedra sobre la cual cimentar desde la filosofía un trabajo de distinción y reivindicación de las sirenas antiguas y contemporáneas y de sus voces excluidas, partiendo de la afirmación de que esas voces de sirena rechazadas, censuradas y violentadas por las normas sociales y los límites excluyentes trazados en la cultura, pueden constituir formas distintas, valiosas y legítimas de conocimiento y distintos modos de ser y de sentir que desbordan y transgreden el placer normativo.

Mediante la exégesis de los mitos, la voz y los cantos de las sirenas, esta investigación pretende reflexionar acerca de la voz y sus implicaciones como forma de conocimiento y medio de placer, y allanar un suelo sobre el cual se puedan ensayar en el futuro posibles respuestas a un complejo entramado de cuestiones relacionadas con el uso de la voz: ¿Quién tiene derecho a usar su voz? ¿Quién puede ser escuchado? ¿Cuáles son los límites permitidos para ejercer la voz? ¿Cuáles usos de la voz se prohíben o se desprecian? ¿Qué efectos puede tener la voz sobre los sujetos y sobre las determinaciones culturales? Etc.

En los mitos clásicos de las sirenas podemos observar la idea de que la voz/cantos de sirenas son capaces -al menos en potencia- de ejercer una poderosa fuerza sobre el cuerpo y la razón de quien los escucha. Por otro lado, también encontramos en estos mitos otras voces que, contrariamente a las voces de las sirenas, son aceptadas y apreciadas, como la de Orfeo o las de las musas. Por estas razones planteo también un análisis comparativo entre las voces/cantos de sirenas y las de estos personajes y de algunos de los mitos en los que se relacionan con las sirenas.

Cuando Jasón y los argonautas navegaron cerca de la isla de las sirenas, Orfeo, hijo de la musa Calíope y heredero del arte de Apolo, se enfrentó a estas e interfirió sus cantos con estruendosos gritos y percusiones rítmicas de su cítara; no las superó en belleza ni fueron sus cantos mejores que los de ellas, pero fueron tan estruendosos y violentos que las censuraron, las acallaron y expulsaron, y les pusieron una frontera casi intraspasable. Casi, pues el argonauta Butes sí decidió escucharlas, se permitió ser atado por sus voces y llevado al placer del agua. También Odiseo quiso ir con ellas y deseó con desesperación el

conocimiento que sus voces brindan, pero habiéndose atado a la fuerza viril del mástil, fue el único que robó sus cantos burlándose de ellas.

Los poetas nos han hecho admirar a Orfeo por acallarlas y a Odiseo por violarlas; han representado en sus héroes los valores masculinos de la dominación, de la conquista y de la hegemonía y los han rodeado de mujeres que, o los veneran, los cuidan y los obedecen (Calíope, Eurídice, Atenea, Penélope, Circe, etc.), o se rebelan ante ellos, rechazan su dominio, se muestran poderosas, reclaman justicia o, incluso, venganza y, por eso, las vuelven merecedoras de castigos y agravios, incluso, de muerte; en este segundo grupo se encuentran las sirenas.

En nuestras sociedades el derecho al uso de la voz se ve sujeto a numerosas variables, por ejemplo, de género, de edad, de idioma, de clase, de moda o de poder adquisitivo.

[A] través de nuestra voz establecemos relaciones intersubjetivas que tienen implicaciones políticas, éticas y afectivas, lo que trae por consecuencia una estratificación de las personas a partir de sus cualidades vocales: la voz de la mujer frente a la del varón, la voz del “afeminado” frente a la del “hombre viril” o la del niño frente a la de las personas adultas, son sólo algunos ejemplos de los muchos diferenciadores que capturan nuestra sonoridad para ubicarla en el lugar que supuestamente le corresponde. Cabe preguntarnos, sin embargo, si este tipo de regímenes vocales tendrían que ser forzosamente asumidos como incuestionables, y si habría que aceptar sin mayores contraargumentos que todas esas voces que se conciben como anormales merecen ser objeto de la exclusión, la discriminación y el silenciamiento (García Castilla, p. 3)¹.

Además, hay usos permitidos de ésta, tales como el habla o el canto de ciertas características, pero hay otros que se censuran como el grito, el gruñido, el rugido, el llanto, o formas de canto no aceptables como el sonido rasposo, el estridente, el chillante, el gutural y, en general, muchas técnicas extendidas de la voz.

Esta censura tampoco se da en condiciones de igualdad; por ejemplo, un grito de ira suele ser juzgado con mayor severidad cuando lo produce una mujer que cuando lo produce un hombre; un performance vocal con técnicas extendidas será mejor recibido en un recinto cultural de arte contemporáneo que en un gran teatro de *bellas artes* o de *alta cultura* subsidiado por el Estado; o un gruñido, es más reprochable si lo hace un niño en edad escolar

¹ El artículo referido se encuentra en proceso de publicación y me fue proporcionado por el autor.

que un bebé recién nacido; voces rasposas, guturales, chirriantes, monstruosas y en general no normativas, son formas de expresión vocal aceptables solamente en contextos acotados, como el de algunos cantos tradicionales, indígenas o rituales, o en conciertos de música contemporánea, experimental, punk, metal, performance vocal, etc.; todos estos últimos, ejemplos de otra facultad del ejercicio de la voz: crear comunidades por afinidad ya sea de uso y/o de escucha. Por otro lado, podemos observar en expresiones como “tener voz y voto” o “hacer valer tu voz”, que cuando la voz es escuchada, se ejerce un poder.

En función de poder hablar de las anteriores preguntas y problemas, exploraré en esta tesis cuáles son las cualidades y elementos de la voz que ayuden a dar respuestas o posibles explicaciones. Lo haré guiada por los mitos de las antiguas sirenas, pues precisamente estas personifican a las voces culturalmente consideradas peligrosas, abyectas, monstruosas y que la sociedad censura, rechaza y violenta.

Dada la naturaleza de mi investigación, diversa y ecléctica en temas, fuentes y procedimientos de reflexión, la metodología con la que se articulará dicha diversidad teórica es la exégesis filosófica. En el capítulo I “El mito de las sirenas” llevaré a cabo una revisión de fuentes griegas y latinas acerca de las sirenas para identificar en ellas los elementos que puedan ser relevantes para esta reflexión. El capítulo II “Dos escuchas filosóficas del sonido de las sirenas: Platón; Pascal Quignard”, consistirá en una lectura e interpretación de ideas filosóficas de Platón y Quignard acerca de algunos mitos expuestos en el capítulo I y en otros, como el de Er en la *República*. Finalmente, en el capítulo III “La voz, el placer y el conocimiento en los cantos de las sirenas”, presentaré en primer lugar los principales elementos extraídos de los capítulos I y II, a saber, aquellos que señalan un estrecho vínculo entre la voz de las sirenas, el placer y el conocimiento, y en segundo lugar, intentaré articular dichos elementos construyendo un aparato teórico que fundamente las relaciones voz-placer-conocimiento, apoyándome en postulados de Martha Nussbaum y Eugenio Trías.

Antecedentes

En la actualidad, uno de los autores que con más fuerza ha reflexionado en torno al tema de las sirenas y la naturaleza de su música es Pascal Quignard. En su libro *Butes* hace interesantes observaciones acerca del encuentro de estas con los argonautas, especialmente con Butes, el único que se lanzó al mar a pesar de que Orfeo con sus cantos, había logrado hacer a sus compañeros *entrar en razón* y volver a tomar sus remos para continuar el camino al mando de Jasón. El libro de Quignard no es un texto académico con citas y comprobaciones argumentativas, pero no por ello carece de gran fuerza reflexiva y conocimientos de la música, la literatura clásica y la filosofía. En *Butes*, Quignard opone lo que nombra el *canto acrítico* de las sirenas que atrae a arrojarse al agua, a la música de Orfeo que, según Quignard, tiene miedo “de perderse, de zambullirse, de abandonar el grupo, de morir” (Quignard, 2012, pág. 16) y, por eso, Orfeo *viola* al canto acrítico de las Sirenas con su propio canto que salva, ordena, construye y dirige.

Ni siquiera Orfeo el Músico quiso escuchar nada de este canto continuo.

Ulises fue el primero que deseó escucharlo. Tomó la precaución de hacer que le ataran los pies y las manos al mástil de su navío.

Sólo Butes saltó.

(Quignard, *Butes*, 2012, pág. 12)

Ya en *El odio a la música* (1996) Quignard había hablado acerca de las sirenas, pero en esa ocasión lo hizo a partir de la *Odisea*. En el capítulo que dedica a este tema, en primera instancia señala la atracción que la música de las sirenas ejerce sobre los hombres y la compara con la fuerza de la música cuando es usada por los hombres como señuelo para atraer a algunos animales. Posteriormente señala un tránsito del uso de los sonidos musicales como herramienta para la caza y en las relaciones con otras especies animales, hacia su aplicación para llamar y comunicarse con los dioses, no obstante, sin perder su fuerza animal originaria, poniendo como ejemplo de esto a la figura del chamán.

En *El odio a la música*, Pascal Quignard escribe en torno al canto de las sirenas:

La música no es un canto específico de la especie Homo. El canto específico de las sociedades humanas es su lengua. La música es una imitación de los lenguajes enseñados por las presas en el momento de la reproducción del canto de las presas a la hora de su reproducción.

Conciertos de naturaleza. La música hace mugir, hace rebuznar, bramar.

Relinchar.

Saca del vientre del chamán al animal ausente que el cuerpo imita y que la piel y la máscara muestran. (Quignard, *El odio a la música*, 2012, pág. 113)

Por otro lado, si bien mi inquietud inicial en el planteamiento de este proyecto partió del estudio de los mitos sobre Orfeo y de la obra de Pascal Quignard, otro trabajo de gran importancia para el pensamiento de la música en el que también se toma la figura de las sirenas es *El canto de las sirenas* (2012) de Eugenio Trías; si bien se trata de un trabajo extenso y variado en temas y reflexiones, indudablemente habita en el paradigma que nos interesa explorar; es decir, un panorama desde el cual se reflexiona en torno a la música como una fuerza o llamado que precede y excede al lenguaje verbal. En dicho texto, entre otras cosas, Trías se pregunta si el canto de las sirenas puede ser una forma de *gnosis sensorial*. En este sentido, en *La imaginación sonora* (2010) Trías indaga en torno a la vida sonora que comienza en el útero materno con el pronto desarrollo del oído, y sugiere que la urgencia que la música evoca en el escucha puede ser una reminiscencia sonora de esa vida pre-nacimiento.

Además de estos dos autores, Carlos García Gual publicó en 2014 el libro *Sirenas. Seducciones y metamorfosis*, en el que recopila e interpreta los diversos rostros y características con las que se ha concebido a las sirenas a través de la historia y de diferentes culturas, incluyendo la más grande de sus transformaciones: el paso abrupto de mujeres pájaro a mujeres pez. Se trata de un texto muy útil para la tarea de indagar en el desarrollo histórico de las representaciones de sirenas en diversas épocas y culturas.

Capítulo I

El mito de las sirenas

Despertados por Sirenas, armados con la ira de los dioses
montamos la tormenta, que nuestra rabia defienda la creación.

-Deadlock

Doncellas de voz encantadora y grandes dotes musicales, acompañantes de Proserpina castigadas tras su rapto, criaturas divinas hijas de una musa y de un río, magas y hechiceras, monstruos con cuerpo de pájaro y pecho y rostro de mujer, muerte de los marineros que escuchasen su canto, retadoras de las musas, vencidas por estas, desplumadas, derrotadas por Orfeo y burladas por Odiseo, poseedoras de conocimiento, mujeres marinas con dos colas de serpiente o con una, mujeres seductoras con cola de pez y un canto mortal, vanidosas, lascivas, peligrosas, perdición de los hombres, objeto de amor romántico y fantástico, mujeres enamoradas que esperan el regreso a puerto de su amante por toda la eternidad.

Las fuentes mitológicas que nos hablan acerca de las sirenas son diversas, heterogéneas y sumamente abundantes a través de la historia y las distintas geografías; por ende, pretender abarcar y considerar todas ellas en el presente trabajo sería una labor excesiva y estéril para los objetivos de este capítulo y de esta tesis, por lo que ceñiré el análisis primordialmente a la siguiente selección de obras: *Odisea* de Homero, *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, *Argonáuticas órficas* de Orfeo, *Metamorfosis* de Ovidio, *Descripción de Grecia* de Pausanias. Las obras anteriores han sido elegidas teniendo en consideración el periodo histórico que abarcan (son todas obras antiguas griegas o latinas), la relevancia histórica y genealógica que han cobrado sus descripciones icónicas de las sirenas en la cultura occidental, así como también, por las relaciones que en estas obras guardan las sirenas con Odiseo, Orfeo, Butes, Proserpina y las musas.

La intención de este capítulo es, primeramente, exponer la información y las historias acerca de las sirenas en los mitos que han motivado esta investigación. En segundo lugar, delimitar las características y categorías sobre las sirenas y demás personajes ya

mencionados, que utilizaré a lo largo de este trabajo para estudiar tanto a estas sirenas antiguas como a quienes considero que pueden llamarse sirenas hoy.

I.1 Las sirenas en la *Odisea*

“El nombre *seirén* parece relacionarse con el de la «soga» (*seirá*) y las sirenas serían algo así como «las que atan» [...]. Pero su lazo es la voz, o el canto y la música, con la que atraen y amarran, es decir, cazan y hechizan a sus presas” (García Gual, 2014, pp. 20-21). En el texto de Homero, Odiseo y su tripulación en su regreso a Ítaca, fueron capaces de evitar ser atados por las sirenas no por su propio ingenio sino gracias a que Odiseo recibió la ayuda de la hechicera Circe, quien al despedirse del héroe le advirtió acerca del peligro de la isla de las sirenas y le dio precisas instrucciones para navegar cerca de esta y seguir su camino a salvo.

En estos versos (*Odisea* XII, 40-58) recuerda el héroe narrador cómo la diosa le advirtió benévola una salida del terrible paso. Es Circe quien le sugiere el taimado recurso para escuchar el canto de las sirenas sin caer en sus fascinantes lazos: cruzar muy bien atado al palo del barco el espacio marino donde resuenan sus voces seductoras, y así llegar a sentir el placer de sus reclamos, único oyente de las voces femeninas en medio de los curvados y sordos remeros. El curioso Odiseo podrá gracias a esos lazos marineros gozar furtivamente del hechizo y escapar de él (García Gual, 2014, p. 27).

Cuando Circe advierte a Odiseo sobre el peligro que las sirenas representan para él y su tripulación, asegura que estas *hechizan* a los hombres que se acercan a su isla; le dice también que, con su *aguda* canción, las sirenas atraen a los marineros y los dejan para siempre en sus prados, sin poder volver a su patria ni a ver nunca a sus esposas ni a sus hijos, y señala que, en la isla de las sirenas, “la playa está llena de huesos y de cuerpos marchitos con piel agostada” (Homero, 45-46).

Circe no solamente le revela a Odiseo lo que debe hacer para salir bien librado de las sirenas junto con su tripulación, sino que también, le ofrece únicamente a él, la oportunidad de *gozar* escuchando el canto de las sirenas exento del peligro de muerte que dicha escucha conlleva. Le explica que para librarse de las magas sirenas habrá de tapar los oídos de sus marineros con trozos de cera de abejas; en cuanto a él, le explica que, si así lo quiere, es el único que podrá escucharlas siempre que siga su consejo: “Que te fijen erguido con cuerdas

al palo: en tal guisa gozarás cuando dejen oír su canción las Sirenas. Y si imploras por caso a los tuyos o mandas te suelten, te atarán cada vez con más lazos. Al cabo tus hombres lograrán rebasar con la nave la playa en que viven esas magas” (Homero, 51-56).

A través de las advertencias de Circe, Homero nos describe a unas sirenas magas que hechizan con su voz, emitiendo una aguda canción que da gozo a quien la escucha. Sin embargo, el precio de este gozo es renunciar a todo para quedarse en la isla de las sirenas hasta la muerte; es decir que, como dice G. Aurelio Privitera, el canto de las sirenas no mata, sino que invita a deleitarse en él olvidándose de todo lo demás, incluso del propio sí.

El hombre que las escucha se siente invadido de un placer tan intenso que olvida todo lo demás: se olvida a sí mismo, del hambre, la sed, la familia, el retorno, el futuro, la vida. Se queda inmóvil, se consume, y muere. El canto de por sí no es mortal: no mata. Odiseo lo escucha, atado al mástil, pero no muere. Muere quien se detiene, encantado y fijo en una letal inmovilidad (Privitera, p. 183).

El episodio de las sirenas puede considerarse uno de hospitalidad y no uno bélico, pues estas invitan a Odiseo y sus acompañantes a su isla a gozar de sus cantos, siendo así el peligro de muerte, así como *el placer y el conocimiento*, consecuencias de aceptar la hospitalidad y el canto de las sirenas.

Si bien la *Odisea* no nos ofrece información acerca del origen ni del aspecto de las sirenas, sí podemos decir que es la única fuente que especifica aquello que las sirenas prometen con su canto a Odiseo; sólo Homero responde la interrogante de ¿qué cantan las sirenas? Mas, como señala García Gual, otros mitógrafos cambian, quitan o añaden distintos detalles al contar las mismas historias;

así lo hace Apolodoro en su conocida *Biblioteca mitológica (Epítome, 7, 18-19)*.

Después de haber estado con Circe, encaminado por ella se hizo (Odiseo) a la mar y costó la isla de las sirenas: estas eran: Pisínoe, Agláope y Telxiepía, hijas de Aquelóo y Melpómene, una de las Musas. Una tocaba la lira, otra cantaba y la tercera tocaba la flauta, y así persuadían a los navegantes a demorarse. Tenían forma de pájaros desde los muslos. Cuando Odiseo navegaba cerca de ellas quiso escuchar su canto y, por consejo de Circe, taponó con cera los oídos de sus compañeros y les ordenó que a él lo atasen al mástil. Oyendo la invitación de las sirenas pedía que desataran, pero ellos lo sujetaron aún más y así

continuó el viaje. Estaba predicho a las sirenas que morirían cuando una nave pasara de largo. Por eso perecieron. (Apolodoro, Epítome, 7, 18-19 en García Gual, 2014, p. 35).

A diferencia de Homero, Apolodoro especifica los nombres de las tres sirenas que menciona, atribuye su origen al dios río Aquelóo (de ahí que se les llame también aqueloides) y a la musa Melpómene; también describe su aspecto (tenían forma de pájaro desde los muslos) y aclara que usan instrumentos musicales (una toca la cítara, una canta y la otra toca la flauta). A pesar de las diferencias entre ambos relatos, tanto Homero como Apolodoro cuentan que las sirenas hubieron muerto debido a que Odiseo y sus compañeros pasaron por su isla sin ser atados con la soga de su canto, gracias a que siguieron los consejos de Circe.

I.1.1 Odiseo, el héroe tentado por el conocimiento de las sirenas

*Ya distaba la costa no más que el alcance de un grito
y la nave crucera volaba, más bien percibieron
las Sirenas su paso y alzaron su canto sonoro:
‘Llega acá, de los dánaos honor, gloriosísimo Ulises,
de tu marcha refrena el ardor para oír nuestro canto,
porque nadie en su negro bajel pasa aquí sin que atienda
a esta voz que en dulzores de miel de los labios nos fluye.
Quien la escucha contento se va conociendo mil cosas:
los trabajos sabemos que allá por la Tróade y sus campos
de los dioses impuso el poder a troyanos y argivos
y aun aquello que ocurre doquier en la tierra fecunda.*

*Tal decían exhalando dulcísima voz y en mi pecho
yo anhelaba escucharlas. Frunciendo mis cejas mandaba
a mis hombres soltar mi atadura; bogaban doblados*

*contra el remo y en pie Perimedes y Euríloco, echando
sobre mí nuevas cuerdas, forzaban cruelmente sus nudos.*

*Cuando al fin las dejamos atrás y no más se escuchaba
voz alguna o canción de Sirenas, mis fieles amigos
se sacaron la cera que yo en sus oídos había
colocado al venir y libráronme a mí de mis lazos (Homero, 181-200).*

En este pasaje de la *Odisea* podemos observar que el placer que el canto de las magas sirenas ofrece a Odiseo consiste en el conocimiento; Homero enfatiza en sus versos que el deseo de conocer, así como la adulación de las sirenas al orgullo del héroe, son el motivo de que se haya visto tentado a desamarrarse del mástil de su barco para nadar hasta la playa de las sirenas. Por lo tanto, además de hechiceras y magas de agudo y placentero canto, las sirenas de la *Odisea* son, primordialmente, poseedoras de gran conocimiento. Ellas cantan y encantan a Odiseo con lo que él más desea escuchar.

A diferencia de las musas, no inspiran a otros, sino que ejecutan su propia canción de relumbre épico, compuesta especialmente para deleite singular del viajero. [...] La trampa es sutil, pues se apoya en lo que saben que es el punto débil del héroe: el afán de saber, la curiosidad, que le ha llevado incluso hasta internarse en el Hades. Nunca tendrá Ulises otra oportunidad parecida: ellas lo saben todo y podrían contarle hazañas de Troya y noticias de su Ítaca y del mundo entero (García Gual, 2014, p. 31).

En el canto de las sirenas homéricas el placer y el conocimiento van de la mano, pero para ser alcanzados se ha de correr el riesgo de la muerte, de una muerte monstruosa, de la fascinación por el canto que lleva al olvido de sí mismo, a la inanición, la deshidratación y, finalmente, a una muerte terrible y sin sepultura.

“Al deleite supremo contribuyen la melodía y el relato sabio (y conviene recordar cuánto apreciaban los griegos el canto épico del aedo [...])” (García Gual, 2014, p. 32). Odiseo representa el modelo del hombre griego heroico que recorre el mundo en busca de victorias y conocimiento, el que ordena y civiliza según su propia medida a aquellos a los que conquista y avasalla en parte a través de la fuerza, pero, sobre todo, de argucias

ingeniosas, de tretas, de seducciones, de engaños y de persuasivas historias. Por esta razón en la *Odisea*, el regreso a Ítaca □ un viaje corto □ se demora diez años, pues de otra manera, sin todos esos años de recolectar experiencias, enfrentamientos, aventuras y victorias, el regreso de Odiseo a Ítaca no habría sido heroico.

A un romano [...] las sirenas le habrían ofrecido probablemente poder y gloria, los reinos de este mundo. Para un griego más sensual que Ulises el hechizo o la novedad de la música de su canto podrían haber sido suficiente encantamiento. Sin embargo, como Cicerón subraya, “Homero vio que la tentación apropiada para un hombre como Ulises sería la oferta de nuevo conocimiento, la promesa de que cualquiera que se parara junto a ellas llegaría más sabio a las costas de su patria, tras saciar su anhelo con las variadas noticias de las musas (*Post variis avido satiatus pectore musis/doctor ad patrias lapsus pervenerit oras*) (Stanford, W. B. 1973, p. 124). **W. B. Stanford, *The Ulysses Theme*, Ann Arbor, Michigan, 1973, p. 124.**

Así en el episodio homérico de las sirenas, la victoria de Odiseo sobre estas no consiste en haberse librado de la muerte, sino en haberlas burlado, en haberse deleitado con la escucha de su canto sin pagar el precio que esto conllevaba, en haberse servido de ellas sin retribución alguna, echando mano de un recurso tramposo que le aseguraba la victoria, fruto de haber seducido para su beneficio a otra mujer: a Circe.

I.2 Las sirenas en las *Argonáuticas* y en las *Argonáuticas órficas*

La fuente principal que se conserva acerca del viaje del héroe Jasón y los argonautas □ los tripulantes de la nave Argo □ en busca del vellocino de oro, son las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. Este texto, a pesar de ser muy posterior a la *Odisea* de Homero, narra una aventura mítica que cronológicamente habría sucedido antes que el épico viaje de Odiseo; el viaje de Jasón y los argonautas incluso es mencionado y halagado por Circe en la *Odisea*.

Una vez que Jasón y los argonautas obtuvieron con la ayuda de Medea, el objeto que buscaban, es decir, el vellocino de oro con el que Jasón podría volver a reclamar su reinado, debían emprender un heroico camino de regreso al estilo homérico de la *Odisea*. Apolonio, al igual que Homero, incluyó en su obra un episodio en el que sus héroes enfrentaron el peligro de la isla de las sirenas.

Antes de que Odiseo y sus compañeros navegaran cerca de la isla de las sirenas, la nave Argo ya había pasado cerca de ahí, y Jasón y los argonautas también habían escuchado el canto de las sirenas. En aquella ocasión, la tripulación de la Argo que retornaba con el vellocino dorado fue tentada por el canto de las sirenas a abandonar la nave y lanzarse hacia su muerte en la isla Antemóesa («florida»); fue gracias a Orfeo, el divino cantor y citaredo (hijo del rey Eagro y la musa Calíope según la versión de las *Argonáuticas* de Apolonio), que los argonautas lograron volver en sí del encantamiento, sujetar nuevamente los remos y retomar su camino alejándose de la playa mortal de las sirenas. No obstante, hubo un argonauta que se lanzó al agua para ir con las sirenas: el argonauta Butes.

Un viento bonancible llevaba la nave. Y en seguida avistaron la hermosa isla Antemóesa, donde las armoniosas Sirenas, hijas de Aqueloo, hacían perecer con el hechizo de sus dulces cantos a cualquiera que cerca echara amarras. Las había engendrado, tras compartir el lecho de Aqueloo, la bella Terpsícore, una de las Musas. Y en otro tiempo habían servido a la hija valerosa de Deo, aún virginal, acompañándola en sus juegos. Mas entonces eran por su aspecto semejantes en parte a aves y en parte a doncellas. Siempre al acecho desde una atalaya de buen puerto, ¡cuántas veces ya arrebataron a muchos el dulce regreso, consumiéndolos de languidez! Sin reparo también para éstos emitieron de sus bocas una voz de lirio. Y ellos desde la nave ya se disponían a echar las amarras sobre la orilla, si el hijo de Eagro, el tracio Orfeo, tendiendo en sus manos la lira Bistonía, no hubiera entonado la vivaz melodía de un canto ligero, a fin de que sus oídos zumbasen con la ruidosa interferencia de sus acordes. Y la lira superó su voz virginal. A un tiempo el Céfito y el sonoro oleaje, que se alzaba de popa, llevaban la nave; y aquéllas emitían un confuso rumor. (Apolonio, IV, 891-912).

A diferencia de Homero, Apolonio de Rodas no dice aquello que las sirenas prometen con su canto, pero aclara detalles como su origen y su aspecto. Afirma que eran hijas de Aqueloo y la musa Terpsícore y habían sido doncellas acompañantes de Proserpina antes de ser raptada por su tío Hades, pero, después, su aspecto había cambiado luciendo en parte como aves y en parte como doncellas (sin embargo, Apolonio no explica los motivos de esta metamorfosis). Entonces habitaban la isla Antemóesa y se dedicaban a acechar desde una atalaya a los marineros que pasaban cerca de ahí para hechizarlos con sus dulces cantos de lirio, “¡cuántas veces ya arrebataron a muchos el dulce regreso, consumiéndolos de languidez!” (Apolonio, 901-902).

Ahora bien, la versión de las *Argonáuticas órficas* contiene otras variantes. Por ejemplo, describe a las sirenas simplemente como muchachas de voz sonora mediante la cual

seducen a los hombres que las escuchan, haciéndolos así olvidarse de su regreso. Orfeo narra que, al escuchar la pernicioso voz de las sirenas, la tripulación de los minias soltó los remos y estuvo dispuesta a ir hacia ellas. Gracias a que Orfeo interfirió el canto de las sirenas tomando su forminge y entonando un canto de su madre (la musa Calíope), los marineros de la Argo volvieron a sus puestos y se libraron de la isla de las sirenas. Cabe señalar que en esta versión no se menciona el episodio de Butes arrojándose al mar.

Finalmente, la narración órfica afirma que, las sirenas, al haber sido derrotadas por el canto de Orfeo y perdido a los marineros de la Argo, a causa del asombro se lanzaron al mar perdiendo la vida.

I.2.1 Orfeo y su encuentro con las sirenas

Si bien, en las *Argonáuticas órficas*, Orfeo como miembro de la tripulación a cargo de Jasón cobra mayor protagonismo que en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, en ambas obras tiene el músico un papel crucial, al menos, en el episodio de las sirenas.

La figura de Orfeo es difícil de delimitar, tanto si se le considera meramente un personaje de la mitología y de la épica griegas, como también en su dimensión histórica de poeta. En su aspecto de poeta, se sabe que fueron varios los autores que utilizaron el nombre de Orfeo debido a su reputación, por lo tanto, es complicado ordenar con fiabilidad un corpus de las obras órficas, además de que pudo haber existido más de un poeta con ese nombre.

Por otro lado, la figura mítica de Orfeo es posiblemente más compleja; se trata de un músico divino descendiente del rey Eagro y la musa Calíope aunque, en otras versiones, es hijo del dios Apolo y de Calíope o de Apolo y Urania. Su música no solamente es irresistible y proporciona un placer inigualable a quien la escucha, sino que también proporciona curación armonizar al alma y al cuerpo generando una conjunción con la naturaleza celeste o divina. También se dice de Orfeo que fue iniciado en los misterios herméticos o en misterios divinos por medio de su madre Calíope y que, a su vez, él inició en estos misterios a Pitágoras, siendo así Orfeo una pieza fundamental de las doctrinas del pitagorismo y, en consecuencia, del platonismo, pues Platón habría sido iniciado en los misterios pitagóricos por Timeo.

Según filósofos de la antigüedad tardía como Proclo y Jámblico y el renacentista Marsilio Ficino, la transmisión iniciática de los misterios órficos fue una pieza fundamental en el desarrollo de las doctrinas pitagóricas y, también, del pensamiento de Platón. La influencia de Orfeo en estos filósofos fue tan grande que, Marsilio Ficino, incluso, organizaba reuniones con artistas e intelectuales de la época que comenzaba con la entonación de himnos órficos, y también solía entonarlos para sí mismo con la intención de curar sus enfermedades del alma y del cuerpo por medio de la armonía divina alcanzable □según Ficino□ por los conocimientos místéricos de Orfeo.

Existen, no obstante, fuentes acerca de Orfeo que lo tienen como un personaje de menor importancia y, más bien, de valía cuestionable. Por ejemplo, en el *Banquete* de Platón hay un pasaje en el que Fedro habla mal de Orfeo:

En cambio, a Orfeo, el hijo de Eagro, lo despidieron del Hades sin lograr nada, tras haberle mostrado un fantasma de su mujer, en cuya búsqueda había llegado, pero sin entregársela, ya que lo consideraban un pusilánimo, como citaredo que era, y no se atrevió a morir por amor como Alcestris, sino que se las arregló para entrar vivo en el Hades. Ésta es, pues, la razón por la que le impusieron un castigo e hicieron que su muerte fuera a manos de mujeres (Platón, 2008, 179d).

Este pasaje, por razones aún discutidas, no fue traducido ni comentado por Ficino en *De Amore*.

Otra fuente que no trata con especial aprecio a Orfeo es el poeta Angelo Poliziano, quien fue miembro de la Academia Platónica de Marsilio Ficino. Poliziano, gran conocedor de la literatura griega y latina escribió la Fábula de Orfeo, una *sacra rappresentatione* solicitada al poeta por la corte de Mantua, sin embargo, el poeta nunca se sintió orgulloso de esta obra.

Como dijimos, el Orfeo de Poliziano no posee cualidades mágicas ni divinas; a diferencia de lo que Orfeo representó para Ficino, para Poliziano no era el sustento ni el fundador de toda la teología platónica y, lejos de eso, su Orfeo es un hombre enormemente apasionado y sensible que por medio de la música transmite, exalta y magnifica sus alegrías y sus penas. [...]

Pareciera que para Poliziano, Orfeo es simplemente un músico apasionado que decide valerse de su asombroso talento para conmover a otros y así intenta, sin éxito, cambiar su triste destino, siendo su propia sensibilidad y sus pasiones también el motivo de su fracaso e, incluso, de su muerte (Durán, 2019, p. 24).

A pesar de estas concepciones negativas acerca de Orfeo □ posteriores, por cierto, a las *Argonáuticas* de este análisis □, en las *Argonáuticas* advertimos un Orfeo divino o, mínimamente, relacionado estrechamente con la divinidad por su parentesco con alguna de las musas y, posiblemente, con Apolo; Orfeo es un personaje ligado siempre a su estatuto de músico virtuoso y prodigioso, pero también, cumple un importante papel sacerdotal, curativo y adivinatorio entre los argonautas.

Este músico divino y conocedor de los misterios celestes es quien se enfrenta a las sirenas en las *Argonáuticas* y en las *Argonáuticas órficas*. En la obra de Apolonio de Rodas, triunfó sobre las sirenas acompañado de su lira Bistonía entonando “la vivaz melodía de un canto ligero, a fin de que sus oídos [de los argonautas] zumbasen con la ruidosa interferencia de sus acordes. Y la lira superó su voz virginal. A un tiempo el Céfito y el sonoro oleaje, que se alzaba de popa, llevaban la nave; y aquéllas emitían un confuso rumor” (Apolonio, 906-912).

Es notable que, en este pasaje, a diferencia de otros relacionados con competencias musicales y poéticas □ como el de las píerides contra las musas, el de las sirenas contra las musas o aquel del mismo Orfeo contra Quirón □ la música de Orfeo no se haya medido en belleza y virtud con la de las sirenas, sino que se limitó a interferir la música de las sirenas, a anular el efecto de sus voces mediante el zumbido saturado y la confusión. Y de esta forma logra salvar a los argonautas, excepto a Butes.

De modo distinto al narrado por Apolonio, en las *Argonáuticas órficas*, el contenido y la belleza del canto que Orfeo entona sí es importante. Orfeo narra en propia voz cómo, para salvar a los minias de la perniciosa voz de las sirenas, entonó una composición de su madre, Calíope. En este caso, el canto de la musa entonado por Orfeo logró sorprender a las sirenas hasta el grado de dejar de cantar y soltar sus instrumentos: una lira y una cítara. Posteriormente gimieron de tristeza ya que, con la derrota a manos de Orfeo, llegaría también su muerte.

Con sonoros gritos entonaba un canto maravilloso, que expresaba cómo, en una ocasión, disputaron por unos caballos, rápidos como la tempestad, Zeus que atrona en las alturas y el marino sacudidor de la tierra. Y el de la negra cabellera, irritándose contra el padre Zeus, golpeó con su tridente de oro la tierra lictonia y, súbitamente, la dispersó por el ponto infinito para formar islas marinas, a las que

dieron por nombre Cerdeña, Eubea y Chipre azotada por los vientos. Entonces, pues, mientras seguía tocando mi forminge, desde lo alto del nevado escollo las Sirenas se asombraron y cesaron en su canto: la una dejó caer de sus manos su lira, la otra su cítara. Gimieron terriblemente, porque el triste destino de una muerte falsa había venido. Y desde lo alto de la escarpada cima se lanzaron a las profundidades del estruendoso mar y su cuerpo y su arrogante figura se transformaron en rocas (Orfeo, 1277-1291).

Esta versión del viaje de los argonautas es contada en voz de Orfeo quien exalta su propia figura a lo largo de todo el texto, sin embargo, es particularmente en este pasaje del encuentro con las sirenas cuando Orfeo puede proclamarse salvador de toda la tripulación □ya que en esta versión no figura la pérdida de Butes□, además de que, en las *Argonáuticas órficas*, la música que Orfeo entona en contra de las sirenas no se limita simplemente a interferir su canto haciéndolo confuso y ruidoso, sino que entona una canción divina de su madre para colocarse por encima de ellas.

Orfeo es quien cuenta el certamen y quien refiere el tema de su canto, superponiendo su canto a lo que cantaban las sirenas. El certamen tiene, por ambas partes, acompañamiento musical. Tal vez se podría decir que aquí se enfrentan dos músicas: una de mortífera seducción, la de las sirenas, y la otra apolínea y portadora de salvación, la del aedo inspirado e hijo de una musa (García Gual, 2014, p. 47).

I.2.2 Butes: elegir a las sirenas

Butes es un personaje poco mencionado y con escaso desarrollo, se trata de un argonauta tanto en las *Argonáuticas* de Apolonio como en las *Argonáuticas órficas*, sin embargo, en las últimas no cobra relevancia alguna. No obstante, en la versión de Apolonio bastan sólo pocos renglones para llamar la atención sobre Butes, ya que fue el único de la tripulación que, a pesar de los esfuerzos de Orfeo por neutralizar el efecto de las sirenas, se lanzó al agua para nadar hacia la isla de las sirenas. En estas líneas Apolonio cuenta además cómo Butes fue rescatado de las aguas por la diosa Cipris (Afrodita).

Pero, aun así, el noble hijo de Teleonte, Butes, el único entre sus compañeros, se adelantó y de su pulido banco saltó al mar, fascinado en su ánimo por la armoniosa voz de las Sirenas; y nadaba entre el borbollante oleaje, para alcanzar la orilla, el desdichado. En verdad que al instante allí mismo le hubieran privado del regreso, pero compadeciéndose de él la diosa Cipris, protectora de Érice, lo

arrebató aún en medio de los torbellinos y lo salvó, acudiendo benévola, para que habitase el cabo Lilibeo.

Ellos, dominados por el dolor, las dejaron atrás, pero les aguardaban otros peligros, más destructivos para las naves, en los estrechos del mar (Apolonio, IV, 912-922).

Hablar acerca del argonauta Butes es relevante debido a que únicamente él tomó una decisión distinta; Butes eligió a las sirenas y no a Orfeo. Cuando el resto de los argonautas escucharon a Orfeo interferir la voz de las sirenas, volvieron a tomar sus remos para continuar con la empresa heroica liderada por Jasón, pero Butes, “se adelantó y de su pulido banco saltó al mar, fascinado en su ánimo por la armoniosa voz de las Sirenas” (Apolonio IV, 913-915). Es decir que, como todos, Butes tuvo dos opciones: seguir a Orfeo de vuelta al viaje con Jasón, de vuelta a casa y a la civilización conocida, o seguir el camino divergente del deseo infundido por el canto de las sirenas. A pesar de que no fue concretada, a causa de la intervención de Cipris, Butes eligió la segunda opción, haciendo de esa vía □ la de escuchar a las sirenas y no a Orfeo □ una verdadera posibilidad.

I.3 Las metamorfosis de las sirenas

Una de las cuestiones más enigmáticas y difíciles de responder en torno a las sirenas es la de su aspecto, pues este ha sido descrito de diversas maneras: desde simplemente muchachas, hasta mujeres mitad pájaro, mujeres con cola o colas de serpiente, con cola o colas de pez, en ocasiones de aspecto monstruoso, en otras de gran belleza, etc. Además de su apariencia, también es complicado definir las razones por las que han sido representadas de formas tan diversas y la manera en que estos cambios se han dado en las distintas fuentes; es decir, cómo y por qué han pasado de tener piernas humanas a tener patas y alas de ave o cola de pez o serpiente.

En las *Metamorfosis*, Ovidio nos ofrece una de las explicaciones más acabadas de cómo las sirenas llegaron a ser aquellas muchachas aladas y con pies de aves. Y acerca de su ulterior derrota y desplume, si bien, las Argonáuticas órficas lo atribuyen al triunfo de Orfeo, de haber muerto las sirenas no se habrían podido encontrar después con Odiseo. Como alternativa hay un pequeño pasaje en la obra de Pausanias (*Descripción de Grecia IX, 34, 3*) que narra cómo este desplume y caída de las sirenas se dio a manos de sus tías, las musas.

I.3.1 *Metamorfosis* de las cuidadoras de Perséfone

Según Ovidio en las *Metamorfosis*, antes de vivir en una isla y asechar a los marineros que se acercaban, las sirenas fueron doncellas acompañantes de Proserpina antes de que esta fuera raptada por su tío Plutón y llevada a gobernar con él el inframundo, de modo que pregunta “a vosotras, Aqueloides, ¿de dónde que pluma y pies de aves, cuando de virgen cara lleváis?” (Ovidio, ..., V, 552-553). Ovidio atribuye esta metamorfosis a la desesperación de las doctas sirenas («doctae Sirenes») por encontrar a Proserpina; por este motivo los dioses les concedieron un cuerpo alado capaz de buscarla también desde lo alto y en un territorio más extenso. Cabe señalar que conservaron sus rostros de doncellas y su canto “para serenar oídos nacido”, según Ovidio, y para no perder del todo el uso de la lengua («ille canor mulcendas natus ad aures tantaque dos oris linguae deperderet usum» [Ovidio, V, 561-562]).

¿Acaso porque cuando recogía Proserpina primaverales flores,
de sus acompañantes en el número, doctas Sirenas, estabais?
A la cual, después que en vano la buscasteis en todo el orbe,
a continuación, para que sintieran las superficies vuestra inquietud,
poder sobre los oleajes con los remos de vuestras alas sentaros
deseasteis, y propicios dioses tuvisteis, y las extremidades
visteis vuestras dorarse con súbitas plumas.
Aun así, para que aquel cantar, para serenar oídos nacido,
y tan grande dote de vuestra boca no perdiera del todo su uso de la lengua,
los virgíneos rostros y la voz humana permaneció (Ovidio, ..., V, 554-563).

Cuando Proserpina fue encontrada en el inframundo con Plutón, Júpiter decidió resolver la situación dividiendo el año en dos y permitiendo que Proserpina pasara el mismo número de meses gobernando el inframundo y en la superficie visitando Ceres, su madre. Aun así, la tristeza de Ceres fue muy grande y las sirenas permanecieron con su aspecto de doncellas con pies y alas de aves y no volvieron a acompañar a Proserpina.

Más, en medio del hermano suyo y de su afligida hermana,

Júpiter por igual divide el rodar del año:
ahora la diosa, numen común de los dos reinos,
con su madre está los mismo, los mismos meses con su esposo;
se torna al instante la faz, tanto de su mente como de su cara,
pues la que hace poco podía a un Dis incluso afligida parecer,
alegre de la diosa la frente es, como un sol que cubierto de acuosas
nubes antes estuvo, de esas vencidas nubes sale (Ovidio, ..., V, 564-571).

1.3.2 El desplume de las sirenas incitado por Hera

Aunque se trata de un texto menos afamado y tardío, la *Descripción de Grecia* de Pausanias cuenta un sugerente pasaje acerca de un imprudente concurso de canto entre las sirenas y sus tías, las musas, que fue incitado por la diosa Hera. “Es un episodio que solo cuenta Pausanias, el erudito autor de la guía de viajes por Grecia más acreditada del mundo antiguo, ya del siglo II de nuestra era, en sus apuntes sobre un santuario de la diosa Hera en Beocia” (García Gual, 2014, p. 48).

El mismo Pausanias cuenta que en este santuario de Hera, había una estatua de la diosa en la que podían verse unas sirenas en sus manos.

El pensador, ensayista y poeta español Ramón Andrés, en su monumental Diccionario de música, mitología, magia y religión, nos aclara lo siguiente sobre las musas:

En un admirable libro W. F. Otto dejó dicho que las musas no son en esencia cantoras, sino que se identifican con el canto mismo, con el movimiento inicial de un mundo que empieza a sonar cuando el acordado sonido lo envuelve. Fue una idea aceptada que las nueve divinas muchachas dieron nombre al arte musical (Andrés, ...).

Dicho lo anterior, podemos entender que el concurso al que la diosa incitó a las sirenas fue, sin duda, temerario e imprudente, pues, siendo las musas hijas de Zeus y guiadas por Apolo, el resultado desfavorable para las sirenas estaba anunciado de antemano. Así pues, ser derrotadas por las musas, tuvo para las sirenas consecuencias humillantemente terribles, pues fueron desplumadas por las vencedoras quienes, además, se coronaron con sus plumas.

Coronea tiene digno de mención en el ágora un altar de Hermes Epimelio y otro de los vientos. Un poco más abajo hay un santuario de Hera y una imagen antigua, obra del tebano Pitodoro, que lleva sirenas en su mano, pues dicen que las hijas de Aqueloo fueron convencidas por Hera para competir en el canto con las Musas; y dicen que, cuando las Musas vencieron, arrancaron las alas de las sirenas y se hicieron coronas con ellas (Pausanias, IX, 34, 3).

I.4 Sumario del capítulo I: las sirenas de la Antigüedad

El propósito de este sumario es asentar las categorías y conceptos relevantes para esta tesis en los mitos comentados en el capítulo I.

En la *Odisea* Homero habla de sirenas magas que hechizan con su voz; su canción es aguda y hace gozar a quien la escucha, pero quien goza de esa voz debe renunciar a todo y quedarse en la isla de las sirenas hasta morir. Es decir que el canto de las sirenas no mata, pero causa el olvido de sí y de todo lo demás; esto último □el olvido de sí y de lo otro□ es lo que lleva a la muerte.

Cuando Odiseo escucha a las sirenas la tentación que siente de arrojarse hacia ellas es causada por el deseo de conocimiento, ya que las sirenas le prometen saber todo cuando pasa en la tierra fecunda. Por eso el placer y el conocimiento en la *Odisea* están ligados.

En las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas los argonautas (con excepción de Butes) lograron escapar de los cantos de lirio de las sirenas y evitar la muerte en la isla Antemóesa (florida) gracias a Orfeo. Este no buscó superar en belleza al canto de las sirenas, sino interferir su canto con ruidosos y rápidos acordes.

Sobre el origen y el aspecto de las sirenas, Apolonio afirma que eran hijas de Aqueloo y la musa Terpsícore, que habían acompañado a Proserpina antes de su rapto y que después de este cambió su aspecto luciendo en parte como aves y en parte como doncellas.

Por su parte, la versión de las *Argonáuticas* órficas difiere en que Orfeo venció a las sirenas entonando un excelente canto que aprendió de su madre Calíope y en que las sirenas, a causa del asombro que este les causó, se arrojaron al mar perdiendo la vida; no obstante, si esto fuera así, no se habrían encontrado con Odiseo en el futuro.

Acerca de las metamorfosis de las sirenas existen varias versiones. Según Ovidio, las sirenas fueron doncellas que acompañaban a Proserpina. Desesperadas por encontrarla cuando fue raptada, los dioses les concedieron a estas *doctas* sirenas un cuerpo alado para buscarla desde lo alto. Conservaron sus rostros de doncellas y su canto “para serenar oídos nacido” y para no perder del todo el uso de la lengua (Ovidio, V, 561-562).

En la *Descripción de Grecia* escrita por Pausanias se cuenta la historia de un imprudente concurso de canto entre las sirenas y las Musas que fue incitado por la diosa Hera. En este concurso las imprudentes y temerarias sirenas fueron vencidas y, como castigo, “cuando las Musas vencieron, arrancaron las alas de las sirenas y se hicieron coronas con ellas” (Pausanias, IX, 34, 3).

Capítulo II

Dos escuchas filosóficas del sonido de las sirenas:

Platón; Pascal Quignard

La música toca mucho más que «la audición» en el cuerpo del oyente.

-Pascal Quignard

Tras haber expuesto en el capítulo anterior los mitos seleccionados sobre las sirenas, así como sus conceptos y categorías relevantes para esta tesis, en este segundo capítulo he elegido exponer dos visiones filosóficas acerca de las sirenas: la de Platón y la del filósofo, novelista, ensayista y músico francés Pascal Quignard. En las obras de Platón se encuentran cuatro menciones acerca de las sirenas; comentaré en primer lugar una en *Banquete*, en seguida otra en *Fedro*, en tercer lugar, otra en *República* y, por último, la cuarta en *Crátilo*. Si bien, en cuanto a cantidad son pocas menciones, arrojan abundante luz a esta investigación, pues ponen de manifiesto a la sabiduría como uno de los atributos fundamentales que rondan a estas criaturas acompañantes de Perséfone.

Por otro lado, las obras de Pascal Quignard, *Butes* y *El odio a la música*, plantean ingeniosas y sugerentes lecturas acerca de las sirenas de las *Argonáuticas* y de las de la *Odisea*. En *Butes*, en sus comentarios inspirados en la obra de Apolonio de Rodas, Quignard se centra en disertar en torno a lo que las sirenas habrían ofrecido con su canto al argonauta Butes, de modo que fueron capaces de atarlo y convencerlo de lanzarse a su encuentro, pues Butes fue el único de los argonautas que decidió ignorar a Orfeo prefiriendo seguir las voces de las magas sirenas. En *El odio a la música*, el filósofo y escritor francés analiza aspectos musicales mediante la idea de que el pasaje de las sirenas en la *Odisea* es una inversión de los señuelos en la cacería.

Al hacer esta revisión de las ideas de Platón y de Quignard en torno a las sirenas, espero abonar a la tarea propuesta en esta tesis, tomando a ambos filósofos como maestros y como ejemplos de lo que significa hacer una reflexión filosófica en torno a los mitos y cantos de las sirenas. A la par, me propongo tomar diversos elementos presentes en sus reflexiones

para impulsar y fortalecer la construcción de la reflexión en torno a la voz que esta tesis aspira a ser.

En primer lugar, haré una revisión de las ideas de Platón acerca de las sirenas en los cuatro textos mencionados y señalaré la importancia que tiene cada una de sus ideas para mi propia reflexión sobre la voz y las sirenas. En seguida, expondré la peculiar interpretación de los mitos de Homero y Apolonio de Rodas realizada por Pascal Quignard, destacando algunas de las ideas que han inspirado la realización de esta tesis.

II.1 Platón: comentarios sobre las sirenas

Las sirenas no son un tema recurrente ni están presentes en la mayoría de las obras de Platón, no obstante, las cuatro menciones que les dedica son suficientemente relevantes y significativas para los fines de esta tesis. Dos de estas menciones □las que se encuentran en el *Banquete* y en el *Fedro*□ son breves y aluden al hechizo que las sirenas ejercen sobre quienes las escuchan, haciéndolos quedar atados a ellas y a sus cantos. Por su parte, la mención a las sirenas en la *República* se halla inscrita en la narración socrática del mito de Er y se trata de unas sirenas celestes que cantan juntas una única armonía en conjunto con las Parcas. Por último, la mención que se encuentra en el *Crátilo* habla de unas sirenas acompañantes de la diosa Perséfone, que se encuentran por deseo propio en el Inframundo hechizadas por la belleza de los relatos que allí cuenta el dios Plutón.

Acerca de esto el neoplatónico Proclo sostiene que en la obra de Platón se pueden distinguir tres tipos de sirenas: las celestiales de Zeús (las del mito de Er en *República X*), las de la Odisea que actúan en este mundo de Poseidón (*Banquete* y *Fedro*) y las subterráneas que, irónicamente, están encantadas por Plutón (en el *Crátilo*). “He aquí que Sócrates, las cigarras y el dios de los muertos son asimilados irónicamente, con las sabias cantoras que quisieron hechizar a Ulises” (García Gual, 2014, p. 56). El neoplatónico afirma que los tres tipos de sirenas contribuyen a la armonía de lo corpóreo, mientras que sus tías, las musas, contribuyen a la de lo intelectual; por lo anterior, el triunfo de las musas sobre las sirenas constituye una sumisión de las virtudes sirénicas a la inteligencia propia de las musas.

En el *Banquete* las sirenas son mencionadas cuando Alcibiades, haciendo un discurso de elogio a Sócrates por medio de imágenes, compara a Sócrates con las sirenas, pues sostiene que para no quedar preso por sus discursos debe huir como huiría del hechizo de las sirenas. Ahora bien, ¿por qué Alcibiades huye de Sócrates? Por vergüenza.

Alcibiades dice que Sócrates tiene razón en sus discursos y en lo que ordena, sin embargo, reconoce que no sigue estrictamente sus preceptos y por ello se avergüenza y prefiere huir de Sócrates.

A la fuerza, pues, me tapo los oídos y salgo huyendo de él como de las sirenas, para no envejecer sentado aquí a su lado. Sólo ante él de entre todos los hombres he sentido lo que no se creería que hay en mí: el avergonzarme ante alguien. Yo me avergüenzo únicamente ante él, pues sé perfectamente que, si bien no puedo negarlo que no se debe hacer lo que ordena, sin embargo, cuando me aparto de su lado, me dejo vencer por el honor que me dispensa la multitud. Por consiguiente, me escapo de él y huyo, y cada vez que le veo me avergüenzo de lo que he reconocido (*Banquete*, 216 a-c).

Según lo anterior, es probable que, si Alcibiades obedeciera los preceptos de Sócrates en lugar de rendirse ante el deseo de honores, no tendría miedo de envejecer a lado de Sócrates y no huiría de sus hechizantes discursos de sirena.

De manera semejante en el *Fedro*, Platón compara el goce de escuchar el sonido de las cigarras con el del encanto de las sirenas. Sin embargo, en este diálogo Sócrates insta a Fedro a seguir dialogando con él al mediodía en lugar de ceder al sonido de las cigarras que incitan a la pereza de tomar una siesta. Menciona también que, si los venciera el sueño como a la mayoría, las cigarras los verían como esclavos y como ovejas y se burlarían de ellos, pero si, por el contrario, continuaran dialogando, posiblemente las cigarras les otorgarían el don que los dioses les han concedido.

SÓC. □ [...] Pero si acaso nos ven [las cigarras] dialogando y sorteándolas como a sirenas, sin prestar oídos a sus encantos, el don que han recibido de los dioses para dárselo a los hombres, tal vez nos lo otorgasen complacidas.

FED. □ ¿Y cuál es ese don que han recibido? [...]

SÓC. □ [...] recibieron de las Musas ese don de no necesitar alimento alguno desde que nacen y, sin comer ni beber, no dejan de cantar hasta que mueren, y, después de esto, el de ir a las Musas a anunciarles quién de los de aquí abajo honra a cada una de ellas. (*Fedro*, 259 a-d).

Así como en el *Banquete* Alcibiades compara los discursos de Sócrates con el canto de las sirenas, en *Fedro*, Sócrates compara el canto de las cigarras con el de las sirenas. En el primero podemos entender que el canto de Sócrates (semejante al de las sirenas) no es malo en sí mismo, sino que causa vergüenza y, por ende, rechazo a quien, sabiendo que lo mejor es seguir dicho canto, rehúye a él en favor de los falsos bienes y placeres de la vanidad y del cuerpo; por lo tanto, si Alcibiades fuera capaz de seguir a cabalidad las enseñanzas de Sócrates entonces tendría la virtud suficiente para escuchar sin vergüenza sus cantos de sirena.

Sin embargo, en *Fedro*, los cantos de las cigarras y de las sirenas no son buenos ni malos en sí mismos, pero, la capacidad de no dejarse adormecer por estos y, mejor, dedicarse a dialogar, según Sócrates podría ser acreedora a un premio de los dioses o las Musas.

Dicho lo anterior, no encuentro un juicio común acerca de las sirenas en el *Banquete* y en *Fedro*, salvo la cualidad hechizante de su canto que ata a quien lo escucha (pues en el *Banquete* los discursos de Sócrates hechizan como sirenas y en *Fedro* el canto de las cigarras atrapa como el de las sirenas). No obstante, a pesar de que la figura de las sirenas es utilizada de manera distinta en estos dos diálogos, escuchar el canto de las sirenas no es algo esencialmente malo en ninguno de los dos.

Ahora bien, en la *República* se encuentran las sirenas celestes de las que habla Proclo. Platón utiliza a estas criaturas en el libro X de este diálogo en su descripción del universo contenida en el mito de Er; en este, habitando junto a los cuerpos celestes, las sirenas se encargan de armonizar el universo con sus cantos y lo hacen en compañía de las tres Parcas, hijas de la Necesidad y, juntas, sirenas y Parcas, dan armonía a las cosas pasadas, a las cosas presentes y, asimismo, a las futuras.

En cuanto al huso mismo, giraba sobre las rodillas de la Necesidad; en lo alto de cada uno de los círculos estaba una sirena que giraba junto con el círculo y emitía un solo sonido de un solo tono, de manera que todas las voces, que eran ocho, concordaban en una armonía única. Y había tres mujeres sentadas en círculo a intervalos iguales, cada una en su trono: eran las Parcas hijas de la Necesidad, vestidas de blanco y con guirnaldas en la cabeza, a saber, Láquesis, Cloto y Atropo, y cantaban en armonía con las sirenas: Láquesis las cosas pasadas, Cloto las presentes y Atropo las futuras (*República* X, 617 b-c).

En esta tercera mención de las sirenas en los textos de Platón, el canto de las sirenas tampoco es malo ni temible; más bien, según el mito de Er el canto de estas sirenas celestes es necesario para dar armonía al pasado, presente y futuro del universo; por lo tanto, estas sirenas celestes no proporcionan males a quien las escucha, sino que tienen la sabiduría de la armonía celeste y conocen la armonía de las cosas presentes, las pasadas y las futuras, así como las sirenas de Homero, que tentaron a Odiseo prometiéndole conocimiento acerca de todo cuanto ocurre.

Por último, está el comentario sobre las sirenas que Platón hace en el *Crátilo* en boca de Sócrates, aquellas llamadas por Proclo subterráneas.

Para comprender la naturaleza de estas sirenas es necesario analizar los comentarios de Sócrates acerca del dios Plutón y de la diosa Perséfone a su interlocutor Hermógenes. Después de haber detallado acerca del significado del nombre de Poseidón, Sócrates comienza a explicarle a Hermógenes las confusiones de la gente con respecto al dios Plutón, así como el verdadero significado de su nombre: las personas, dice Sócrates, temen a Plutón porque temen a permanecer en el Hades para siempre después de la muerte en contra de su voluntad; sin embargo, Sócrates afirma que las almas permanecen en el Hades tanto por obra del dios como por voluntad propia.

También señala que el dios tiene ese nombre porque es el donador de la riqueza que sale de debajo de la tierra y que tiene el nombre de Hades por ser invisible.

SÓC. □ [...] En cuanto al de *Ploutōn*, fue llamado así por su donación de la «riqueza» (*ploutos*), dado que la riqueza sale de debajo de la tierra. En cuanto al de *Haidēs*, la mayoría parece suponer que añade a este nombre su carácter de invisible (*aeidēs*) y le llaman *Ploutōn* por temor.

HERM. □ ¿Y a ti qué te parece, Sócrates?

SÓC. □ A mí, desde luego, me parece que los hombres se equivocan de cabo a rabo sobre la virtud de este dios y que le tienen miedo sin razón. Y es que temen que, cuando muere uno de nosotros, permanece allí para siempre. También albergan el temor de que el alma, despojada del cuerpo, vaya a parar junto a aquél. Pero es mi opinión que todo confluye en lo mismo, tanto el poder del dios como el del hombre.

[...]

SÓC. □ Luego, según parece, los encadena con deseo □ y no con la necesidad □, si es que los encadena con la mayor traba.

[...]

SÓC. □ ¿Y hay un deseo mayor que cuando uno convive con alguien y espera convertirse en un hombre mejor por causa de este?

HERM. □ ¡Por Zeus, Sócrates, de ninguna manera! (*Crátilo*, 403 a-d).

Según el fragmento anterior, Sócrates afirma que Plutón, lejos de ser un dios aterrador y perjudicial para las personas, dona riquezas y retiene con él a las almas debido al deseo de estas de ser mejores, pues conviviendo con el dios aspiran a obtener alguna parte de su excelencia. En otras palabras, según Sócrates, las almas que llegan a la presencia de Plutón no son forzadas a permanecer con él por necesidad, sino que permanecen voluntariamente en su presencia deseando aprender de su sabiduría y participar de esta para ser mejores y más excelentes. Incluso las sirenas, dice Sócrates, desean permanecer a su lado por su sabiduría y por la belleza de sus relatos, es decir, que las sirenas desean quedarse con Plutón para poder ser más sabias y gozar de la excelencia del dios. Según Sócrates, incluso la diosa Perséfone, de quien las sirenas son acompañantes, permanece con Hades porque es sabia, aunque la gente por ser ignorante teme tanto a la diosa, por asociarla con una muerte terrible, como a las sirenas, por su relación con la diosa y porque habitualmente se les representaba en las tumbas. De modo que, siguiendo la narración del *Crátilo*, los dioses Plutón y Perséfone, así como sus acompañantes, las sirenas, no se encuentran en el inframundo por maldad ni causan daños ni tormentos eternos a las almas, sino que disfrutan su mutua compañía compartiendo sabiduría, y las almas que ahí habitan, desean quedarse con ellos eternamente pues, despojadas del cuerpo en el que residen los afectos vulgares y las enfermedades, prevalece en ellas el deseo de sabiduría y de ser mejores.²

² Platón. (2008). *Crátilo*, 403 d-404 e. Madrid: Gredos.

SÓC. □ Diremos entonces, Hermógenes, que nadie de los de allí desea regresar acá por esta razón, ni siquiera las Sirenas, sino que tanto éstas como todos los demás están hechizados. ¡Tan hermosos son, según parece, los relatos que sabe contar Hades! Y de acuerdo, al menos, con este razonamiento, este dios es un cumplido sofista y un gran bienhechor de quienes con él están. ¡Él, que tantos bienes envía a los de aquí: tan numerosos son los que le sobran allí! Conque, en razón de esto, recibió el nombre de *Ploutōn*. Al mismo tiempo, el no desear convivir con los hombres mientras tienen cuerpo; el convivir cuando el alma se halla purificada de todos los males y apetitos del cuerpo ¿no te parece que es propio de un filósofo y de quien tiene bien pensado que, de esta forma, podrá retenerlos encadenándolos con el deseo de virtud, pero que, mientras

Así bien, por cuarta vez se puede advertir que en los fragmentos de relacionados con las sirenas (incluidos todos los tipos señalados por Proclo: las sirenas celestes de Zeus, las terrestres de Poseidón y las subterráneas de Hades), ni ellas ni sus cantos tienen aspectos en sí mismo negativos y, por el contrario, son necesarios para armonizar el universo y tienen sabiduría y un deseo de virtud.

II.2 Pascal Quignard: *Butes* y *El odio a la música*

“Hay en toda música una llamada que yergue, una conminación temporal, un dinamismo que agita, que empuja a desplazarse, a levantarse y dirigirse hacia la fuente sonora” (Quignard, 2011, p. 11).

Filósofo formado en Nanterre, escritor, apasionado por la música barroca, Pascal Quignard cuenta entre sus variadas obras □ varias de ellas en torno a la música □ con dos libros, *Butes* (2011) y *El odio a la música* (2012), en los que reflexiona acerca de las sirenas de Apolonio de Rodas y de Homero. Las observaciones, analogías, metáforas y conceptos que ensaya en ambos textos dejan ver una gran creatividad literaria y, también, agudas y sugerentes interpretaciones filosóficas de los mitos de las *Argonáuticas* y de la *Odisea*.

En *Butes*, Quignard discurre acerca de las sirenas en las *Argonáuticas* de Apolonio interesándose especialmente en el argonauta Butes, quien decide arrojarse al mar para nadar hasta la isla de las sirenas, pero, en el camino, es rescatado por la diosa Cipris (Afrodita) con quien engendra a su hijo Érice. Cipris, la Nacida de la mar y Butes, el Muerto en la mar. A

tengas el aturdimiento y locura del cuerpo, ni siquiera Cronos, su padre, podría retenerlos atándolos con las ligaduras que le atribuye la leyenda?

HERM. □ Es posible que digas algo serio, Sócrates.

SÓC. □ Conque el nombre de *Háidēs*, Hermógenes, no lo ha recibido, ni mucho menos, a partir de lo «invisible» (*aidoûs*). Antes bien, por el hecho de «conocer» (*eidénai*) todo lo bello, fue llamado *Háidēs* por el legislador.

[...]

SÓC. □ En cuanto a *Pherréphatta*, muchos sienten temor de este nombre, así como del de *Apóllōn*, por ignorancia de la exactitud de los nombres, según parece. Así que lo transforman y lo contemplan como *Phersephónē*, y les parece terrible. Más éste significa que la diosa es sabia, pues dado que las cosas se mueven, lo que las toca, las palpa y puede acompañarlas sería sabiduría. Así pues, la diosa sería llamada con exactitud *Phérépapha*, en virtud de su sabiduría y su «contacto con lo que se mueve» (*epaphén tou pheroménu*) o algo por el estilo (razón por la cual convive con ella Hades, que es sabio). Sin embargo, ahora alteran su nombre teniendo en más la eufonía que la verdad, de forma que la llaman *Pherréphatta*.

lo largo de *Butes* rondan dos ideas centrales: la del canto de las sirenas como un canto acrítico que constituye el retorno a una animalidad arcaica, y la de una dicotomía entre lo femenino del canto de las sirenas y lo masculino del sonido del plectro con el que Orfeo hace que los argonautas, excepto Butes, retomen los remos.

Sobre la primera idea, la de la voz acrítica «ἄκριον ἀόδην» de las sirenas, remarca que en Apolonio se trata de un canto continuo que ata y despierta un deseo, “un deseo desconocido más vasto que el sexual que es la pasión exclusiva de Afrodita. Su deseo es más vasto que la reproducción social. [...] Su búsqueda es periférica y claramente solitaria” (Quignard, 2011, p. 12). Es por ese deseo que Butes se levanta sin temor a ser el único del barco en saltar y sin miedo a abandonar la seguridad de los remos y el orden de la reproducción social, aun cuando, claramente, se trata de una elección imprudente. Por eso Pascal Quignard menciona “[el] impulso de Butes hacia la animalidad anterior.

La imprudencia de Butes.

La imprudencia irresistible del anonadamiento no finito, a-crítico, a-mórfico, a-órístico, in-humana, in-finita (Quignard, 2011, p. 23).

Se trata de una imprudencia que, a diferencia de la música órfica, del pensamiento filosófico y del lenguaje, no conoce el miedo; no tiene miedo a perderse, a abandonar el grupo, no tiene miedo a morir y, por eso, se zambulle como dice Quignard, hasta el fondo de la tristeza y del dolor. La música, “no re-presenta nada: re-siente” (Quignard, 2011, p. 17); el canto acrítico no se protege temeroso en la orilla o en la cubierta de un barco, sino que brota de la profundidad misma de la mar.

Además de enfatizar la continuidad de la voz acrítica de las sirenas, señala que esta es, según Apolonio, aguda. Según Quignard, el canto acrítico es siempre soprano porque es del mundo femenino (el primer mundo) en el que la vida se desarrolla. “Apolonio opone al viejo registro oral akritos soprano del primer mundo el ritmo rápido y ruidoso del plectro que golpea las cuerdas muy tensas de un instrumento que va marcando la cadencia a un grupo compuesto únicamente por hombres que reman, que reman, que reman” (Quignard, 2011, p. 15).

Ahora bien, con este señalamiento del antagonismo entre la voz acrítica de las sirenas y el ruidoso ritmo del plectro órfico, Pascal Quignard construye su idea de una dicotomía entre lo *femenino* y lo *masculino*³, entre lo húmedo y lo seco, entre la animalidad anterior y la reproducción social. El canto acrítico de las sirenas, continuo, indeterminado y agudo, ata infundiendo un deseo, el deseo de zambullirse sin miedo en la tristeza y el dolor de la animalidad anterior, el deseo de re-sentir, el deseo de perderse y de apartarse del grupo para re-sentir el palpito del alma más arcaica. “Allí donde el pensamiento tiene miedo, la música piensa” (Quignard, 2011, p. 16). Pero el rápido e intenso ritmo que Orfeo entona por el miedo a perderse, así como la osadía de Ulises que se hace atar al mástil del orden social por miedo a ser atado por el deseo de la sabiduría animal anterior, rechazan y violentan a ese canto acrítico.

El pensamiento de Apolonio es claro. Para él, existen dos músicas. La una es de perdición (definida admirablemente al decir que *arrebata el retorno*), la otra órfica, salvífica, articulada, colectiva, es la que procura su unanimidad y que por ello asegura la rapidez a los remos de los remeros. Exclusivamente humana, ordenada, ordenante, ella *ordena el regreso*. Apolonio escribe que Orfeo *ebiesato* □se apodera por la fuerza del canto que anonada□. [...] Si se sigue el griego palabra por palabra: La cítara *violó* el canto de las vírgenes. Violando el anonadamiento, Orfeo viola lo femenino que está marcado por su voz. En pocas palabras, Orfeo opone una violencia *exclusivamente viril* al canto acrítico (Quignard, 2011, p. 15).

Para Pascal Quignard esta dicotomía también se puede ver entre la audición de la música y la de un pensamiento articulado en una lengua adquirida. Señala que, si bien, la lengua y la música no son contenidos de pensamiento contrarios, sí son *anti-páticos*; uno tiene miedo y el otro se arroja con imprudencia. “El uno parte del puente del navío, el otro proviene de alta mar” (Quignard, 2011, p. 25).

No obstante, a pesar de esta dicotomía y *anti-patía* declarada por Quignard entre el pensamiento musical y el pensamiento discursivo, entre lo húmedo y lo seco, entre lo acrítico y lo crítico, entre lo continuo y lo ordenado, entre lo solitario y lo social, entre lo imprudente y lo temeroso, entre lo femenino y lo masculino, hay un punto de posible unión, una región que puede participar de cualquiera de los dos; este borde es el cuerpo.

³ Entiendo lo femenino y lo masculino en Quignard, no como géneros, sino como fuerzas y funciones distintas y complementarias del cuerpo, del pensamiento y, en general, de la vida.

Se trata de dos medios de los que el cuerpo humano maduro y genital es la pobre y extraña y frágil y solitaria y mortal orilla.

Vida acuática y vida atmosférica se desunen durante el nacimiento. Vida de larva □ casi un pez □ y vida de mariposa □ casi un pájaro.

Casi un pez, casi un pájaro: éstas son también las figuras de Butes y de las Sirenas (Quignard, 2011, p. 25).

De este modo, el cuerpo de Butes, casi un pez, y los cuerpos de las sirenas, casi pájaros, son cuerpos que dejan la orilla y que transitan sin miedo entre lo húmedo y lo seco, entre lo acrítico y lo crítico, entre lo continuo y lo ordenado. Los cuerpos de Butes y las sirenas participan de la vida acuática y de la vida atmosférica y aceptan encarnar las fuerzas femenina y masculina, el mundo femenino en el que la vida se desarrolla y el mundo masculino en el que el mundo se ordena. Con *Butes*, Quignard invita a ser *disidentes*, desentarse, a saltar y bailar como Butes, a darle la espalda al «ruido del plectro» y, en su lugar, a buscar a las sirenas.

Ahora bien, en *El odio a la música*, Pascal Quignard reflexiona en torno a las sirenas de la *Odisea*. En este libro prevalece la idea antes expresada en *Butes*, de que la voz de las sirenas evoca y llama hacia una animalidad anterior, hacia un pulso vital, un palpito arcaico y poderoso. Señala que la voz de las sirenas en Homero es a la vez canto (*aoide*) y grito (*phthoggos*); se trata de un canto agudo y penetrante que sólo Ulises pudo escuchar sin morir.

Según *El odio a la música*, el origen de la música está en la cacería, en el uso de señuelos sonoros para atraer a las presas, y sugiere que el episodio de Ulises y las sirenas en la *Odisea* puede leerse como una inversión de estas escenas de cacería de pájaros; afirma que mediante un canto artificial usado como señuelo los pájaros se convierten en víctimas de su propio canto y que, de manera inversa, las sirenas son la revancha de los pájaros.

Entonces la conjetura puede articularse así: el texto de Homero retoma, mediante un episodio invertido, un relato prototípico sobre el origen de la música, según el cual la primera música fue la de los silbatos-señuelos de la caza. Los secretos de la cacería (las voces de los animales, es decir los gritos que emiten y que los atraen) se enseñan durante la iniciación. Kirké es el Gavilán. Así como los buitres y los halcones, las águilas y las lechuzas poco a poco se “deificaron” debido a su estatuto de celestes □ y los cazadores les dejaban una parte de las presas que habían matado en el instante ritual del sacrificio (del despojo de la piel, del troceo de los miembros y del reparto de los órganos y las carnes) □,

y los señuelos que los atraían se “teologizaron” poco a poco. Así, en un segundo momento, la música se convirtió en un canto que atrae a los dioses hacia los hombres, luego de atraer a los pájaros hacia los cazadores. Se trata de un segundo momento, pero es la misma función (Quignard, 2012, p. 107).

La primera vez que aparece en un texto griego el término “análisis” es en la *Odisea*, cuando Eurilocos y Perimedes *anelysan* (desatan) las cuerdas que sujetan a Ulises al mástil del navío una vez que logró evadir las ataduras de las sirenas. En otras palabras, si la voz acrítica de las sirenas ata, el análisis □ el discurso, la lengua □ desata.

En este sentido la música que proviene de la cacería es, pues, una reproducción controlada de lo animal para la depredación y, ulteriormente, para la domesticación. La música de los cazadores, así como la de Orfeo, es la música analizada para la domesticación, para la deificación y para la civilización. La música que se desata del mástil como Ulises, la música ordenada, controlada, técnica, funcional, es la que rechaza y resiste a la voz continua, aguda, penetrante, profunda, arcaica y atrayente de las sirenas. Ulises, dice Quignard, es quien somete a las sirenas vengadoras de los pájaros; es él quien, con la ayuda divina de Kirké

exorciza la venganza de los pájaros que el señuelo hizo venir hacia el canto. El relato exorciza hasta las cuerdas de las redes (que encierran a Ulises). Hasta la cera (que taponan las orejas de los compañeros del héroe).

Hasta ese tórax (*kithara*) cubierto de cuerdas que es Ulises ante el pájaro (Quignard 2012, p 111).

II.3 Sumario del capítulo II: la sabiduría de las sirenas

Para concluir este segundo capítulo presento aquí un compendio breve y concreto de las ideas de Platón y Quignard aquí expuestas, y que serán relevantes para los argumentos de la tesis.

En primer lugar, Platón utiliza la cualidad de atraer y atar de la voz de las sirenas y la utiliza en *Banquete* y en *Fedro* para compararla respectivamente con lo atractivo de los discursos de Sócrates y de los sonidos de las cigarras. Platón no atribuye una valoración negativa a lo atrayente de la voz de las sirenas en ninguno de los dos diálogos.

En segundo lugar, las voces de las sirenas que Platón menciona en el mito de Er en *República X* tampoco son malas, y son más bien necesarias ya que armonizan al universo y, junto con las Parcas, conocen y dan armonía a las cosas pasadas, presentes y futuras.

Por último, las sirenas que aparecen en el *Crátilo* son sirenas sabias que acompañan a Perséfone y permanecen en presencia de Plutón debido a su deseo de sabiduría. Estas sirenas tampoco causan mal alguno.

Sobre las obras de Quignard, en *Butes* hay dos ideas centrales anudadas por una tercera. La primera es la del canto de sirenas como una voz acrítica, animal y atrayente y la segunda es la de una dicotomía entre valores *femeninos* y *masculinos*, es decir, entre lo continuo, agudo, imprudente, y lo rítmico, delimitado, temeroso. La tercera idea que articula las anteriores es la del cuerpo humano como la orilla entre dicha dicotomía, pues tiene la potencia de participar de ambas fuerzas.

Finalmente, en *El odio a la música* Quignard plantea que las sirenas de la *Odisea* son la revancha de los pájaros cazados por medio de señuelos sonoros (la imitación de sus cantos). Según su interpretación, la música que surge de la caza es música analizada y domesticada, es una reproducción intencional del sonido animal; esta música delimitada correspondería a la música de Orfeo que llama al orden, a la lengua, al discurso, al temor y a la reproducción social.

Capítulo III

La voz, el placer y el conocimiento en los cantos de las sirenas

Allí donde el pensamiento tiene miedo, la música piensa.

-Pascal Quignard

En los anteriores capítulos se han revisado tanto los mitos antiguos de sirenas (capítulo I) como interpretaciones y aportes de filósofos –Platón y Quignard– acerca de estas sirenas de la Antigüedad griega (capítulo II). En los mitos mismos, así como en los comentarios filosóficos analizados, he identificado y seleccionado elementos que abonan a estudiar y reflexionar sobre las relaciones entre las categorías que competen a esta investigación: la voz, el placer y el conocimiento.

Ahora bien, el objetivo del capítulo tercero es desarrollar un aparato teórico que permita pensar las relaciones entre dichos tres elementos (la voz de las sirenas, el placer que esta provoca y el conocimiento que genera). Para esto haré una recapitulación y selección de los elementos centrales y más pertinentes expuestos en los capítulos I y II y, posteriormente, expondré temáticamente algunas ideas de Martha Nussbaum y Eugenio Trías, mediante las cuales fundamentaré la pertinencia de hablar acerca de una íntima relación entre la voz de las sirenas, el placer y el conocimiento.

Con lo anterior espero llegar a contribuir a la comprensión de los medios del conocimiento con una reflexión en torno a la estrecha relación que puede tener con la voz y el placer, abordándolos desde una perspectiva amplia, profunda y alejada de los más recurrentes reduccionismos, tales como la limitada concepción del uso de la voz como una función del cuerpo dirigida meramente por las pasiones, o como considerar que hay conocimiento en la voz únicamente cuando ésta articula un lenguaje discursivo o cuando entona música apegada a consideraciones melódicas, armónicas o matemáticas canónicas de la cultura occidental hegemónica.

Así pues, el objetivo de este capítulo y, en general, de esta tesis, se centra en tejer un aparato teórico que muestre que, en el caso de las sirenas, la unión de la voz y el placer forma

una triada con el conocimiento que rebasa las formas de placer y conocimiento que son admitidas por la cultura hegemónica y sus normas sociales. En otras palabras, esta investigación es la construcción de un aparato teórico para pensar voz, placer y conocimiento juntos, a partir de los mitos de las sirenas.

III.1 Consideraciones previas: recapitulación de los capítulos I y II

En el capítulo I encontramos que el canto de las sirenas ofrece placer; este placer no mata a quien escucha, pero le provoca el olvido de sí, llevándolo al descuido de sí y de todo lo demás y, en consecuencia, a la muerte. Por otro lado, Orfeo desea el placer del canto de las sirenas, es decir, un placer que consiste en la obtención de conocimiento; por lo anterior, en la *Odisea*, voz, placer y conocimiento están ligados.

En cuanto al pasaje de Orfeo en las *Argonáuticas*, llama la atención que el semidiós no intentó derrotar en belleza al canto de las sirenas cuando ellas cautivaron con su voz a los argonautas, sino que interfirió su canto con gritos y acordes rápidos y ruidosos, pero, también, rítmicos, ordenadores, viriles y civilizatorios, pues su objetivo era hacer a los argonautas volver a tomar los remos y remar con un mismo ritmo, obediente y ordenadamente hacia su objetivo de conquista. Sin embargo, el objetivo de Orfeo no fue cumplido del todo, pues el argonauta Butes decidió lanzarse al placer de la voz de las sirenas aun después de haber escuchado los ritmos regulares y viriles de Orfeo.

Por su parte, Ovidio llama la atención sobre la erudición de las sirenas llamándolas *doctas sirenas*. Según él en las *Metamorfosis* y Apolonio de Rodas en las *Argonáuticas*, las sirenas eran doncellas que acompañaban Proserpina y, posteriormente al rapto de esta diosa, el aspecto que tenían las sirenas cambió y obtuvieron sus alas para poder buscarla desde lo alto. Según se cuenta en las *Metamorfosis*, a pesar de su cambio físico, las sirenas conservaron sus rostros de doncellas y su canto “para serenar oídos nacido” y para poder conservar el uso de la lengua (Ovidio, V, 561-562).

En la *Historia de Grecia* recopilada por Pausanias, se cuenta que en una ocasión la diosa Hera incitó a las sirenas a enfrentar a sus tías, las Musas, en un concurso de canto. Ya que el triunfo de las Musas era inminente, en castigo por su osadía e imprudencia, “cuando

las Musas vencieron, arrancaron las alas de las sirenas y se hicieron coronas con ellas” (Pausanias, IX, 34, 3).

Por otro lado, en el capítulo II se encuentran las ideas principales de Platón y de Quignard acerca de las sirenas. Platón, por su parte, considera los mitos previos de las sirenas, pero también las incluye y las reinterpreta en sus propios mitos como en el de Er y en sus reflexiones sobre el Hades. Quignard, por otro lado, analiza a las sirenas de las *Argonáuticas* y de la *Odisea*, desarrollando así distintas reflexiones.

Para Platón (*Banquete*, *Fedro*, *República* y *Crátilo*), las sirenas y sus cantos no representan algo malo, o al menos, no por sí mismos; aunque mantiene la suposición de que sus cantos atraen y atan a quien los escucha, al igual que los discursos de Sócrates según el *Banquete* y que el canto de las cigarras según el *Fedro*. En el pasaje del *Crátilo*, estos cantos conllevan un deseo de virtud y sabiduría, ya que las sirenas son voluntariamente retenidas en el Inframundo por el dios Plutón a causa de su deseo de igualarlo en virtud y conocimiento, al igual que la diosa Proserpina. Además, según el mito de Er en la *República*, los cantos de las sirenas son necesarios para dar armonía al universo y, junto con las Parcas, las sirenas conocen y armonizan la sabiduría del pasado, del presente y del futuro.

En cuanto al análisis en *Butes* de Pascal Quignard, se encuentran desarrollados tres temas centrales: 1) el canto de las sirenas entendido como una voz *acrítica*, es decir, animal o bestial que atrae a sus escuchas desde una especie de impulso somático. 2) Explicita la suposición de que existe una dicotomía entre valores femeninos (lo continuo, lo agudo, lo imprudente, lo natural) y masculinos (lo rítmico, lo delimitado, lo temeroso, lo racional). 3) Por último, postula que cuando se relaciona con esas voces *acríticas*, el cuerpo humano constituye la orilla entre las dicotomías de lo masculino y lo femenino y, así, puede ser capaz de participar de ambas fuerzas.

Ahora bien, en *El odio a la música*, Quignard diserta en torno a los sonidos y la música para la caza, a la que considera surgida de manera racional y calculada con el objetivo de atraer y someter a los animales engañados. Esta música, según Quignard, se encuentra en relación de correspondencia con la música de Orfeo en las *Argonáuticas*, ya que se trata de música para llamar al orden, a la lengua, al discurso, al temor y a la reproducción social; por lo tanto, es una música que se contrapone a la voz *acrítica* y continua de las sirenas.

III.2 La expresión de placer y conocimiento en la voz

A lo largo de los capítulos I y II se observa constantemente la presencia de dos elementos atribuidos a las cualidades vocales de las sirenas, a saber, la del placer y la del conocimiento.

Por una parte, las sirenas de la *Odisea* tientan a Ulises con sus cantos porque prometen sabiduría y conocimiento, y las de las *Argonáuticas* atraen a los argonautas, especialmente a Butes, mediante un intenso placer producido por su canto; también, en las *Metamorfosis* Ovidio las califica como doctas y aclara que al transformarse conservaron sus rostros de mujer para no perder el lenguaje y para poder seguir entonando sus bellos cantos, y Pausanias, en la *Historia de Grecia*, narra el único concurso de canto en el que las sirenas fueron vencidas; en esta competición no perdieron ante cualquiera sino frente a sus tías, las Musas, pues solamente alguien como las Musas, con tan alto grado de sabiduría y belleza divinas, habría sido capaz de derrotar a las sirenas.

También Platón, por su parte, en sus pocas menciones de las sirenas les atribuye a sus cantos las cualidades de sabiduría, conocimiento y dadores de placer. En el *Banquete* alude a lo placentero de su canto al compararlo con el placer que escuchar los discursos de Sócrates provoca, además de afirmar que quien huye de Sócrates lo hace por vergüenza, debido a que no es capaz de actuar conforme al conocimiento y sabiduría que Sócrates enseña; en el *Fedro* señala una semejanza entre lo placentero del sonido de las cigarras y de los cantos de las sirenas; en el *Crátilo* afirma que las sirenas son retenidas en el inframundo por su deseo de igualar al dios Hades en conocimiento, en sabiduría y en lo placentero de sus discursos, igual que la diosa Proserpina; y en la *República* las presenta como responsables de dar armonía al mundo por medio de sus cantos y, también, de conocer y armonizar el presente, pasado y futuro junto con las Parcas.

Por último, para Pascal Quignard el conocimiento y el placer también son cualidades que se expresan en los cantos de las sirenas, pero en una forma *acrítica* (que prescinde de lenguaje verbal y es, en cambio, un llamado vital, arcaico y continuo) y distinta de la manera en que se expresa en los cantos órficos, a saber, no racional sino corporal, no ordenadora sino continua, no temerosa sino temeraria, no civilizatoria sino vital.

Pues bien, como ya había mostrado, continuamente en la voz de las sirenas y en sus cantos se encuentra la triada de voz, placer y conocimiento como elementos casi indisociables. Partiendo de esta aseveración fundamentada en los capítulos I y II, lo que este capítulo intentará hacer es construir un aparato teórico que sustente la relación entre voz, placer y conocimiento, guiada siempre por las voces de las sirenas, esperando que en el futuro este sustento teórico pueda ser el cimiento para otras reflexiones a partir de las sirenas de los mitos, así como un elemento para pensar la labor de las sirenas de hoy.

III.2.1 Componentes no lingüísticos en las emociones y en el conocimiento (Martha Nussbaum)

En el texto “Teoría de las emociones; las emociones en la música: *Paisajes del pensamiento*” (apéndice a *Las emociones políticas ¿Por qué el amor es importante para la justicia?*), Martha Nussbaum diserta en torno al problema de la expresión de emociones en la música y los elementos cognitivos y no cognitivos que estas contienen más allá de las expresiones lingüísticas. Mi propuesta para este apartado es expandir el alcance de las reflexiones de este estudio de Martha Nussbaum de modo que podamos hablar de una expresión de emociones y de conocimiento en la música que no dependa del lenguaje y, más concretamente, de una expresión de emoción y de conocimiento en la voz; particularmente, en la voz de las sirenas que es objeto de esta tesis.

Nussbaum afirma que las emociones se dirigen intencionalmente a un objeto, es decir, que conllevan un pensamiento o percepción intencional, además de que implican una dimensión valorativa. También que en ellas se encuentran presentes componentes no cognitivos, tales como las sensaciones y los estados físicos corporales. Sin embargo, la filósofa aclara que, si bien, estos componentes no cognitivos suelen estar presentes en las emociones, no se encuentran en ellas de manera regular; es decir, que una sensación o manifestación corporal concreta no puede atribuirse a una emoción particular.

Sostengo entonces que, aunque algunos de esos elementos están presentes en la mayor parte de nuestra experiencia emocional, y aunque, de hecho, todas las emociones tienen algún tipo de manifestación física o corporal, esos elementos no cognitivos no exhiben la constancia ni la regularidad

en su asociación con el tipo de emoción en cuestión necesarias para incluirlos en la definición de una emoción de una clase particular (Nussbaum, 2014, p. 482).

En otras palabras, Nussbaum señala que, aunque toda emoción está infundida de elementos no cognitivos, no se sigue que una emoción vaya siempre acompañada de la misma sensación o de la misma manifestación corporal; incluso podemos tener muchas veces la misma emoción y verla acompañada en cada ocasión por elementos no cognitivos distintos entre sí. Del mismo modo que en las emociones, puede haber en el conocimiento elementos no cognitivos, y estos se presentan en relación con los conocimientos con la misma irregularidad que muestran con las emociones; un nuevo conocimiento puede afectar y modificar las sensaciones corporales o el estado físico con respecto a un objeto, por ejemplo, los conocimientos que se adquieren mediante el entrenamiento físico o la práctica de una habilidad corporal o, incluso, la experiencia con respecto a algún alimento u objeto del día a día. Es decir, los conocimientos también se acompañan de elementos no cognitivos (manifestaciones físicas o corporales, por ejemplo), pero no es posible asociar directamente cierta manifestación de tipo no cognitivo a un conocimiento específico. En el caso del canto de las sirenas, quien lo escucha accede a nuevos conocimientos acompañados de emociones, sensaciones y manifestaciones en el cuerpo (es decir, elementos no cognitivos del conocimiento); así como Ulises o Butes que dispusieron sus oídos y sus cuerpos al placer y al conocimiento ofrecidos por los cantos de las sirenas.

Ahora bien, aunque Nussbaum sostiene que hay elementos no cognitivos que acompañan a las emociones, señala que la dimensión cognitiva tampoco está separada de las mismas; esto lo ejemplifica explicando que el dolor desgarrador por la pérdida de alguien querido es distinto al de un virus estomacal, dado que la primera atenta contra el afecto, la esperanza y la expectativa que se tenía con respecto a esa persona. En otras palabras, aclara que en las emociones hay una dimensión cognitiva que se acompaña de elementos no cognitivos como las sensaciones y manifestaciones físicas o corporales; no obstante, estos elementos cognitivos –así como los no cognitivos– no pueden asignarse de forma concreta a emociones particulares.

Ahora bien, es preciso señalar que, si entendemos al conocimiento como un atributo u objeto sólido, fijo y completo, no se podría hablar de emociones, elementos no cognitivos

ni cognitivos variables en el conocimiento; y tampoco, si consideráramos al conocimiento como algo exclusivamente lingüístico. Pero para Martha Nussbaum está claro que el contenido cognitivo de las emociones no requiere ni depende de las limitaciones del lenguaje.

No deberíamos interpretar el contenido cognitivo de las emociones como si supusiera en todos los casos algo parecido a la aceptación de una proposición susceptible de ser formulada por la vía lingüística. Muchas emociones humanas y no humanas no implican más que una forma altamente evaluativa de interpretación o de «ver como», por la que una criatura *ve* un objeto *como* algo relevante para su propio bienestar (Nussbaum, 2014, p. 483).

En otras palabras, la formulación lingüística del contenido cognitivo de las emociones puede ser prescindible. Del mismo modo, en relación con el conocimiento, es posible concebir formas de conocimiento no lingüístico o no del todo lingüístico; es decir, podemos hablar de la generación, transmisión y recepción de conocimientos no lingüísticos, de un “ver como” de sí mismo, de las emociones, del conocimiento mismo y del mundo.

Martha Nussbaum indica que, en las sociedades humanas, las circunstancias sociales concretas tienen un papel crucial al momento de modelar e influenciar las emociones y el conocimiento humanos; son estas normas sociales, así como los rasgos compartidos de la vida en sociedad los que, incluso, generan sutiles diferencias entre sociedades en la manera de sentir alegría, tristeza, ira, miedo, etc.

La sabiduría, el conocimiento, el deseo, las emociones, las sensaciones y, también, las formas vocales y musicales de expresarlos están igualmente modelados por las normas y las circunstancias sociales concretas. Las sirenas –las antiguas y las de hoy– aunque también se encuentre ligadas a las circunstancias sociales y reciban esta influencia cultural, con sus voces desbordan y trascienden esas normas y circunstancias sociales concretas abriendo la puerta a formas diferentes y marginales de sabiduría, conocimiento, deseo, emoción y sensación.

Más adelante Nussbaum agrega consideraciones de lo que ella denomina «carácter psicológico evolutivo» sobre las emociones:

concretamente, el hecho de que nuestras experiencias emocionales más tempranas daten de un momento en el que no podemos usar el lenguaje verbal y en el que somos incapaces incluso de identificar bien los objetos y de diferenciarlos individualmente entre sí. Esos patrones arcaicos suelen

persistir en la vida adulta bajo la a menudo sofisticada estructura del amor y la tristeza adultos (Nussbaum, 2014, p. 484).

También Pascal Quignard ha disertado en torno a patrones *arcaicos* que suelen persistir tanto en las emociones como en los pensamientos de la vida adulta; *tarabust* el concepto con el que denomina esta huella arcaica de la vida fetal y se refiere a un peculiar terror y a la vez confort producido por los ruidos del corazón y demás órganos de la madre, percibidos por el bebé en formación como una sucesión incesante de golpes y ruidos. Para Quignard, *tarabust* es el llamado al medio acuático primigenio del *sentipensar*, de lo sublime, de lo siniestro, de lo monstruoso, de lo más profundo de las emociones, pero también de lo que atrae y conforta; este *tarabust* es también el llamado de lo líquido en el canto de las sirenas, un llamado irresistible para Butes de placer y de conocimiento.

Eugenio Trías, por su parte, también habla en *La imaginación sonora* acerca de la formación de un oído arcaico en el interior del útero materno y una relación directa con la voz de la madre. “Esa voz sugiere al recién nacido una conexión viva con el micromundo en que vivía protegido. [...] Allí, en ese ámbito prenatal, se fue gestando ese oído musical en sus más arcaicos orígenes” (Trías, ... Imaginación, pp. 569-570).

El oído arcaico mencionado por Trías funge a la vez como un filtro ligado a los parámetros socioculturales, que comienza a distinguir los sonidos aceptables y como un protojuicio que señala los no aceptables, dando cabida entonces a la formación de un tipo de gnosis sensorial por medio de los sonidos, pero, principalmente, mediante el reconocimiento de la voz materna (mayormente moldeada por la cultura). Es decir, que tanto el oído como las sensaciones, emociones y conocimientos primarios o arcaicos del bebé, estarían originados por una serie de ruidos y vibraciones, en parte vitales y fisiológicos y, en parte, filtrados por la cultura.

Volviendo al apéndice de *Las emociones políticas*, después de considerar la presencia de dichos patrones arcaicos, Martha Nussbaum busca explicar el hecho de que la música exprese emociones y las encarne. Señala que, ciertamente, es común atribuir estas cualidades emocionales a la música y difícilmente se cuestionan afirmaciones como que una obra expresa alegría o que un pasaje es profundamente nostálgico o triste, pues ciertamente la mayoría de las veces podemos convenir en que una pieza musical evoca o expresa cierto tipo

de emoción y no otro; señala incluso que en la sola música (independientemente del texto) podemos distinguir entre diferentes formas de la misma emoción, por ejemplo, los distintos tipos de amor expresados en el «Liebestod» del *Tristan und Isolde* de Wagner y en el «Voi che sapete» del Cherubino de Mozart, y opina que la distinción de propiedades expresivas tan específicas como estas son llevadas a cabo por la experiencia del «oyente implícito», concepto que Nussbaum toma de Wayne Booth, “es decir, el oyente que sigue con los conocimientos, la atención y la propiedad necesarios la experiencia musical trazada de antemano en la obra musical” (Nussbaum, 2014, p. 484).

Cabe apuntar que, en este texto, Nussbaum no atribuye carácter lingüístico alguno a dichos conocimientos, atención y propiedad características del «oyente implícito» de Booth. En cambio, señala que el error que han cometido los filósofos a lo largo de la historia al intentar dar razón de por qué la música puede encarnar emociones o algo semejante a estas, es el supuesto de que los pensamientos son necesariamente lingüísticos.

Explica que algunos teóricos (por ejemplo, Eduard Hanslick) consideran –con razón, según Nussbaum– que las emociones conllevan un pensamiento evaluativo “pero no han sido capaces de captar cómo la música, por su carácter no lingüístico, puede encarnar tal forma de pensamiento, por lo que han negado que la música en sí pueda encarnar emociones” (Nussbaum, p. 484). Y que otros teóricos (desde Schopenhauer hasta Susanne Langer) han observado fácticamente que la música encarna emociones, concluyendo, no obstante, que esas emociones no pueden involucrar pensamiento; “por consiguiente, deben ser entendidas como movimientos internos que nos remueven la sangre, pero sin otra intencionalidad ni contenido cognitivo” (Nussbaum, p. 485), así pues, en realidad coinciden con Hanslick en considerar que todo pensamiento es lingüístico en esencia.

Tanto los animales no humanos como los niños pequeños tienen múltiples emociones no lingüísticas que implican percepciones de lo que es relevante o destacado para el bienestar del propio individuo. Lo que conviene añadir ahora es la idea de que esas experiencias no lingüísticas no tienen por qué ser arcaicas o primitivas; la sofisticación cognitiva no es una propiedad privativa del lenguaje verbal (Nussbaum, 2014, p. 485).

Con la comprensión de lo anterior, a saber, que «una forma no lingüística de representación auditiva o visual puede contener un conjunto tan rico de posibilidades como el lenguaje verbal», podemos entonces entender que el medio musical, sonoro y, por ende, la

voz en sí misma (sin articulación lingüística alguna), es capaz de contener y transmitir prolíficamente la sofisticación cognitiva de las emociones y el pensamiento, lo que hace posible para el medio sonoro y, concretamente, para la voz, ser por sí misma un medio de conocimiento.

Encuentro entonces, partiendo del texto de Nussbaum, que tanto los sonidos musicales como la expresión lingüística contienen elementos cognitivos y no cognitivos, sin embargo, difieren de manera significativa en que la música “no es el gastado medio de nuestras comunicaciones utilitarias cotidianas y, por lo tanto, puede darnos a menudo la impresión de poseer un poder superior para iluminar las honduras de la personalidad” (Nussbaum, 2014, p. 485).

Aun así, recalco el señalamiento de Nussbaum de que incluso en la música, las emociones que expresa y, yo agrego, los conocimientos que transmite también están modelados por un contexto cultural particular, por normas sociales concretas y por formas más o menos específicas de arte y composición musical. El ya mencionado «oyente implícito» requiere familiaridad y comprensión de la tradición musical e, incluso, de la manera propia de expresión musical de los compositores. Siguiendo esto, el *tarabust* de Quignard y también el papel de la voz materna que señala Trías, al tiempo que conforman lo arcaico, lo primitivo, lo orgánico y lo siniestro, son también la puerta de entrada al orden social y, con ello, a las mencionadas familiaridad y comprensión de la tradición; por lo tanto, si bien he afirmado que la voz de las sirenas constituye una disrupción y una transgresión de la norma, tiene también, al mismo tiempo, a la norma misma como su punto de partida.

Podemos afirmar entonces que la música encarna emociones, y que estas emociones pueden tener tanto elementos cognitivos como no cognitivos y, también, que conllevan pensamientos evaluativos (pues hay que recordar que el pensamiento no sucede de modo exclusivo en el lenguaje verbal). Como Nussbaum sostiene: “Sólo cuando entendemos que una forma no lingüística de representación (auditiva o visual) puede contener un conjunto tan rico de posibilidades como el lenguaje verbal, estamos preparados para comenzar a reflexionar seriamente sobre las emociones en la música” (Nussbaum, 2014, p. 485). E igualmente, para comenzar a reflexionar sobre las formas de cognición, pensamiento y conocimiento en la música.

III.2.2 El conocimiento en la música y el sonido y las exclusiones sonoras de la cultura (Eugenio Trías)

En la “Coda filosófica” que Eugenio Trías escribió para *La imaginación sonora* (2010), el filósofo español parece tener claro que la música es capaz de proporcionar conocimiento e, incluso, que es capaz de hacerlo con cierto valor añadido, y lo expresa con la pregunta: “¿en qué estriba la plusvalía de sentido, de emoción, de conocimiento que la música proporciona, teniendo siempre por sustento la materia fónica siempre en movimiento, siempre en el tiempo?” (Trías, 2010, p. 561).

Además de esta interrogante, plantea una serie de preguntas en torno al arte de los sonidos. Se cuestiona entre otras cosas si la música

¿sólo despierta emociones, sentimientos y afectos, como es lugar común desde el Romanticismo hasta Wagner? ¿O apela también a nuestra inteligencia, al pensamiento, a la razón? [...] ¿Es una forma de gnosis sensorial, como se afirmó en *El canto de las sirenas* [Trías, 2018] ¿Proporciona algo más relevante que emoción, sentimiento y placer, o «placeres de la inteligencia» (como se afirma en el *Filebo* platónico)? ¿Enriquece nuestro conocimiento (de nosotros, del mundo), y lo hace sin recurso a lenguaje, a palabras, a discursos? (Trías, 2010, pp. 561, 562).

En torno a estas preguntas, Trías, en *El canto de las sirenas* (2018), hace una revisión desde la tradición musical pitagórica y su concepción de la “vida filosófica”, pasando por las ideas de Platón sobre la música, hasta el estudio de Aristóteles acerca de la tragedia, y resalta el estrecho vínculo entre la música, el conocimiento y las emociones que estos tres filósofos presentan de diversas maneras. Por ejemplo, para la tradición pitagórica, el centro de la “vida filosófica” consistía en la especulación matemático-musical. “Ésta hacía posible alcanzar lo más deseable: el reconocimiento del rango divino, inmortal de la propia alma, y la emancipación del recorrido del alma por los diferentes cuerpos [...]. La iniciación musical corría pareja con la orientación –filosófica– hacia la sabiduría” (Trías, 2018, p. 809).

Trías señala que en Pitágoras y, especialmente, en Platón, el estrecho vínculo de la música con la sabiduría se relaciona con la reminiscencia, pues ayudaba al alma a recordar todo lo olvidado tras caer en un cuerpo material. Por su parte, Aristóteles interpretó la tragedia como una forma de catarsis y de purificación de las pasiones, de manera semejante

a la locura divina expuesta por Platón en el *Fedro*: la *manía telésica*. Los poseídos por esta manía primero se muestran descontrolados y enloquecidos (*infirmitas*), pero, después, mediante el rito ceremonial, esta locura se convierte en una liberación catártica, así como la que siente el espectador de la tragedia tras haberse infundido en su alma aquellas pasiones tristes con el fin de purificarlas.

Sin posesión erótica, sin entusiasmo amoroso, la filosofía y la música no consiguen su finalidad. La salud mental, la felicidad, la *eudaimonía*, exigen el concurso de ambas orientaciones, mimética y catártica, apolínea y dionisíaca, armoniosa y orgiástica, dirigidas hacia el cántico, a través de la lira, o inductorias de la danza –con su frenesí específico– mediante la flauta. La ironía socrática respecto a la locura divina y a los fenómenos de posesión convive con una auténtica exigencia de esos estados, sin los cuales no puede realizarse plenamente el objetivo que a través de música y filosofía se persigue (Trías, 2018, p. 814).

Así pues, en los tres encontramos que para realizar “el objetivo que a través de música y filosofía se persigue”, es necesaria la presencia de las emociones, de la catarsis, de la posesión erótica, de la locura divina. De esta manera es la música quien puede devolverle la memoria al alma y producir el estado de reminiscencia, de vuelta al placer del oído acuático en el útero materno, al hábitat anterior a los embates del medio aéreo. Las sirenas invitan, precisamente, a volver a habitar en medio del agua, a regocijarse una vez más en ese placer del oído marino.

Ahora bien, en *La imaginación sonora*, esa especie de vida anterior o de mundo previo a la vida material que –para Platón– la música ayuda a recordar, para Trías se trata de la vida uterina primigenia compartida únicamente por la madre y el feto o, como él lo nombra, el *homúnculo*. Según Trías, si existe un momento compartido, es el de la madre y el homúnculo en su útero, y este momento de unidad es, a su vez, la fuente y origen de la intersubjetividad para el homúnculo. “Ambos forman una unidad sustancial de cuerpo y alma, y a la vez un comienzo de diferenciación radical” (Trías, 2010, p. 563). En otras palabras, si bien la madre y el homúnculo se encuentran unidos en un mismo cuerpo y en una misma vida, precisamente esta unión dará origen a la individualidad del homúnculo una vez que este nazca y sea arrojado al medio aéreo del exterior. Se trata, por lo tanto, de un ser vivo que no es pura naturaleza, pues, según Trías, la humanización y, con esta, la culturización de ese homúnculo se construye desde el útero por medio de la madre.

El homúnculo asume, en el medio de transmisión acuática, una condición anfibia que es augurio de futuras metamorfosis. Se produce, con el nacimiento, la lenta y complicada transformación del medio líquido en un medio de transmisión de ondas y de vibraciones sonoras de naturaleza aérea y atmosférica. [...]

El registro auditivo, que se esparce y se combina con las impresiones táctiles, y que inicialmente se halla habituado a la transmisión del sonido por vía acuática, sufre una importante modificación. Debe adaptarse a un medio diferente, el medio aéreo, en el que se producirá a partir de entonces la audición, la escucha y la transmisión del sonido (Trías, 2010, pp. 565-566).

Este tránsito del medio acuático en el útero al medio aéreo atmosférico y del homúnculo «parásito» de la madre al individuo *homo loquens* u *homo symbolicus* coloca al humano en el límite entre ambos ámbitos, en donde alcanza una «forma fronteriza –humana–» “un ser antes del ser que se manifiesta en la vida intrauterina, antes de que se establezca la adecuación del existente a su mundo” (Trías, 2010, p. 566). Este trayecto del homúnculo uterino al individuo atmosférico es inverso al de las sirenas, que pasaron de ser doncellas y mujeres pájaro en el medio seco de la superficie a convertirse en mujeres pez o serpiente marina y habitar el medio continuo acuático; ambos, el homúnculo y la sirena, han habitado el límite y han sido esa frontera, aunque en caminos contrarios: el oído del homúnculo deja de ser acuático para llegar a ser aéreo y la voz de las sirenas deja el medio aéreo para vibrar a través del agua. Otra vez, las sirenas llaman de vuelta a lo húmedo y al oído continuo acuático.

Mientras el feto sigue en el medio líquido del útero su modo arcaico de percepción es –dice Trías– primordialmente auditivo; el útero es “un microcosmos que no es isla sino cápsula abierta a vibraciones” (Trías, 2010, p. 568). Y en ese microcosmos líquido el feto percibe su primera concepción del mundo.

Allí el perceptor auditivo instala sus antenas, o se provee de auriculares imaginarios, anticipándose a toda percepción visual. El habitante dispone de un protohogar en el que las ondas sonoras, con sus flujos y reflujos, se acomodan al medio elástico del agua, medio primero de la transmisión del sonido y de la escucha (Trías, 2010, p. 568).

De este modo, el homúnculo comienza a introducirse en la cultura paulatinamente desde que habita el útero, y no de manera abrupta y repentina a partir del nacimiento o de la adquisición de lenguaje. Por medio de la madre, quien ya ha ingresado plenamente en la

cultura, el feto empieza a recibir la influencia del medio externo mediante resonancias y vibraciones, pues ya en ese medio elástico del agua se transmiten sonidos y se desarrolla la escucha.

La percepción de la escucha se adelanta a otras percepciones: se origina en plena ceguera, o en el magma confuso de los primeros conatos de impresión visual (de caóticas manchas; de luminosidad iridiscente).

[...]

El personaje, en nada indiferente al repertorio materno de señales que delatan su presencia, deja de ser «pura naturaleza». Se halla contaminado y contagiado, aunque sea de modo tenue y ambiguo, por la asistencia y cuidado de ese sujeto fronterizo perteneciente al mundo de la cultura, de la humanización, del lenguaje (Trías, 2010, p. 570).

Es decir que aun la vida del homúnculo en el continuum sonoro acuático del útero se encuentra ya en contacto con el mundo social del exterior y su cultura; en el oído acuático del homúnculo ya resuenan el lenguaje y los sonidos culturales. Y por la vía inversa, cuando las sirenas cayeron al medio acuático y, también, cuando invitan con sus voces a volver a este, hay resonancias y vibraciones culturales que llevan consigo.

Es precisamente por esta influencia de resonancias y vibraciones que el homúnculo comienza también a diferenciar y discriminar en función de lo que su cultura considera un sonido agradable y lo que califica como ruido. En el útero el oído del homúnculo comienza a filtrar las resonancias y a distinguirlas en aceptables y no aceptables; empieza a reconocer lo que se permite en la cultura y lo que se rechaza. Sin embargo, hay que señalar que lo que transgrede, excede o trasciende esas normas culturales, también está definido por la misma cultura, al menos por la vía negativa de la exclusión y el rechazo, siendo el caso del “ruido” en contraposición con el “sonido” y “la buena música”, o los gritos, balbuceos, gruñidos y todo el mundo de posibilidades vocales no permitidas y/o mal vistas, que se consideran antagónicos del lenguaje y la “correcta” comunicación verbal.

A través del filtraje son bien admitidas las gamas medias del espectro, las vibraciones agudas debilitadas, o las medias e inferiores atenuadas. Se las recibe de modo hospitalario en la escucha, diferenciándolas del *noise*, del *bruit*, del ruido chirriante y nauseabundo, demasiado agudo, o demasiado grave y bajo.

Se incorpora –hasta crear hábitos sonoros– ese sonido con vocación *cantabile*, o con tendencia hacia una escucha musical (Trías, 2010, p. 573).

En este protojuicio queda excluido todo sonido que no pueda considerarse lenguaje o buena música a la luz juiciosa de la norma cultural en turno; se excluye así a la voz de las sirenas, consideradas monstruosas por quedar fuera de lo que es aceptable para la norma social.

A continuación, en el apartado sobre “Imaginación sonora” Trías desarrolla una definición de la música y la distingue del lenguaje verbal; del último explica que conlleva una doble articulación, a diferencia de la primera que es una articulación un *continuum* de materia fónica, y expone la idea de que la música tiene sentido musical y que este habla a los sentidos y a las emociones y, también, a la inteligencia y a la razón, llegando también a ser una forma de conocimiento.

Este apartado comienza distinguiendo al lenguaje de la música; si bien, ambos tienen sustento sonoro, cada uno implica un tratamiento muy distinto de este. Explica que la lengua, en su primera articulación, desglosa el sonido en unidades mínimas sin significado “según formas binarias de composición y tratamiento, a partir de rasgos fisiológicos que se destacan como filtros del sonido: dentales, labiodentales, labiales, guturales, etcétera [...] (b/p; d/t; g/k...)” (Trías, 2010, p. 574). A estas unidades mínimas, resultado de la primera articulación, el lenguaje las vuelve a articular (doble articulación) para formar monemas o unidades mínimas de carácter semántico, que servirán para formar palabras, frases, etc.

La música, por su parte, también articula a este sustento de materia fónica, pero de un modo muy distinto, pues no elimina el *continuum* sonoro fragmentándolo, sino que modifica su organización y decide de qué manera jerarquizar y entretejer las propiedades del sonido. Por su parte, la doble articulación del lenguaje posibilita producir significación mediante nombres, verbos, sustantivos, etc.

En música, sin embargo, el *ápeiron* sonoro exige también una determinación formal. Pero ésta dimana de las propias características físicas del sonido. Podemos llamar a éstas las dimensiones sonoras. Y podemos desglosarlas en propiedades que derivan de la naturaleza física (del sonido): las alturas, la duración, la intensidad, la dinámica, las formas de ataque, la distribución del sonido en el espacio, el timbre de las fuentes emisoras del sonido. [...]

Hay, ante todo, un *continuum* sonoro siempre en movimiento, circulando en el tiempo, en continua vibración según frecuencias y longitudes de onda, con sus armónicos regulares e irregulares. El arte musical consigue dar determinación y límite, *péras*, a ese *ápeiron* a través de la organización de las dimensiones que en ese medio material se advierten, dimensiones que pueden ser especificadas en parámetros (Trías, 2010, p. 575).

Trías continúa explicando que la materia sonora en la música, gracias a la organización que esta única articulación musical le da por medio de las dimensiones del sonido, adquiere una significación y un sentido particular: un sentido musical. “Y que no requiere, con el fin de significar, o de abrirse al sentido, la mediación lingüística” (Trías, 2010, p. 577).

De entre todas las facultades del cuerpo humano, la voz, tanto en su uso lingüístico como en todas sus demás formas posibles es exclusivamente materia sonora. Culturalmente, el uso que más damos a la voz dentro de la sociedad, y el que es menos censurado, es el de la doble articulación lingüística; no obstante, siendo por entero materia fónica, la voz organiza las dimensiones de su propio sonido tanto en el uso del lenguaje como fuera de él. De la manera en que la voz ordena y delimita su materia fónica deriva una significación y un sentido; por eso podemos reconocer en la voz de un hablante características como la geografía, la clase social, el estado de ánimo, incluso el uso de la ironía o la mentira, etc. Así también, en los usos no lingüístico verbales de la voz, producimos/percibimos una significación y un sentido sonoro, vocal, a veces musical, que no depende ni requiere de la mediación lingüística. Por eso, aunque no tengamos referencias de lo que decían las sirenas en sus cantos, salvo por el pasaje de la Odisea, considero que se puede afirmar que las voces de las sirenas tienen sentido y significado y que, incluso, pueden ser una forma de conocimiento.

En seguida Trías señala que, para su definición de la música, lo esencial consiste en que es materia siempre en movimiento, siempre en el tiempo. Se compone tanto de materia (fónica) como de forma, pero al tratarse de una materia en movimiento, la forma no puede ser fija sino que debe hacerse una y otra vez; necesita recrearse en el tiempo y esta recreación a decir de Trías, constituye una adición que enriquece el sentido de manera distinta a la significación lingüística y a la de la imagen.

La recreación añade una plusvalía de sentido al concepto tradicional, repensándolo de manera crítica y restituyéndolo en una dirección hermenéutica nada convencional. Esa plusvalía de sentido es quizá más firme y fértil que la supresión del legado filosófico tradicional, o su desconstrucción, como ya se ha señalado. El sujeto deviene sujeto fronterizo, la materia se transforma en materia sonora, la forma en forma-en-el-tiempo, la imaginación (sonora) se vacía de su excesivo apego a imágenes, iconos y percepciones visuales, los símbolos (sonoros) repiensen el concepto medianero de símbolo en forma verbal, como *sym-baléin*, simbolizar. Y se vacía de excesos imaginarios e icónicos con el fin de sustentarse en la materia fónica siempre en movimiento, y en sus dimensiones específicas (Trías, 2010, pp. 577-578).

Con lo anterior, Trías está hablando de una manera elástica, más libre y continua de concebir lo simbólico, despojado de la fijeza y las delimitaciones de la imagen y el lenguaje. La imaginación sonora como Trías la presenta es móvil en el tiempo y comparte la continuidad y la elasticidad con el medio líquido en el que vive el homúnculo, y no necesita ni depende de medios que la inmovilicen como la imagen o el lenguaje para significar o crear sentido y conocimiento. De esta manera, gracias a la continuidad y a la elasticidad de la imaginación sonora, la música produce un acercamiento de vuelta al medio líquido, pues apela al oído acuático y arcaico del homúnculo y no al oído aéreo y delimitado del mundo cultural en el que ingresamos al nacer.

Siguiendo a Trías, la música, por ser materia en movimiento y forma que se recrea en el tiempo, tiene la capacidad de significar y crear sentido y, sobre todo, un sentido que se dirige a los sentidos y las emociones, como es sabido y aceptado, pues la mayoría conviene en reconocer que una música es triste, o alegre, o nostálgica, etc., pero que también se dirige a la razón y a la inteligencia. Es decir que, así como se afirma que una música o sucesión de sonidos pueden encarnar emociones, también se puede afirmar que generan conocimiento.

La música significa la posible transformación de esa masa elástica en vibración en sentido (sensorial, emotivo, intelectual). Esa materia vibrante propaga ondas sonoras de variable longitud y frecuencia, y al acogerse en la escucha puede suscitar un sentido que es, o puede ser, a la vez sensorial e intelectual, emotivo y referido a la inteligencia (y a las ideas que ésta propone).

La imaginación sonora es el recurso subjetivo que promueve esa mediación entre sensibilidad e inteligencia. Es también lo que unifica ambas, de manera que derivan y brotan de ella como de su fuente manantial. La imaginación sonora facilita la conversión del registro sensible, sensorial y emotivo de la escucha en una formación que apela a la inteligencia, a la razón, al conocimiento (Trías, 2010, p. 580).

Asimismo, la atracción que la voz de las sirenas despierta en sus escuchas llama de vuelta al medio elástico acuático mediante el oído arcaico, llamando de vuelta al placer del *continuum* sonoro y, también, llamando a la inteligencia con su propio sentido sonoro vocal; un sentido que no es el de la música aceptada por las normas sociales y culturales, sino un sentido excluido y rechazado por estas y que abre otras formas de conocimiento y otras formas de placer que, si bien parten de las normas sociales, lo hacen para trascenderlas.

Los otros sonidos y las otras posibilidades de la voz, tal como las voces de las sirenas, son sonidos excluidos, pero también son susceptibles de significar, crear sentido y producir conocimiento; pero un conocimiento diferente al que las normas culturales admiten, un conocimiento al que estas normas se cierran y rechazan mediante la exclusión y la censura (muchas veces violenta) de las voces que no quieren escuchar.

III.3 Sumario del capítulo III: una forma de placer y conocimiento a través de la voz de las sirenas

En este capítulo tercero, además de reunir los elementos más relevantes para esta tesis presentados en los capítulos anteriores (a saber, todos aquellos pasajes de la *Odisea*, las *Argonáuticas*, las *Argonáuticas órficas*, las *Metamorfosis*, la *Historia de Grecia* y los pasajes analizados de Platón y de Pascal Quignard que señalan relaciones entre la voz de las sirenas, el placer y el conocimiento), intenté con ayuda de obras de Martha Nussbaum y de Eugenio Trías dar una fundamentación teórica a los dos problemas angulares de la tesis: la relación del placer y el conocimiento con la voz de las sirenas; y el problema de la voz de las sirenas entendida como sonidos vocales excluidos por la cultura y sus normas sociales, con cuya exclusión se rechaza o se margina también a sus formas de placer y de conocimiento.

En primer lugar, debo llamar la atención sobre la valoración positiva que encontré en varios pasajes acerca de las sirenas y su canto, especialmente en los textos aquí comentados de Platón, pues a pesar de la común interpretación negativa sobre la peligrosidad y monstruosidad de las sirenas, presenté aquí textos donde se les considera sabias y dadoras de armonía, además de proveedoras de gran placer y belleza por medio de sus cantos.

El estudio de Martha Nussbaum fue de ayuda para explicar cómo las emociones y conocimiento en la música contienen tanto elementos cognitivos como no cognitivos y conllevan una intencionalidad, así como una dimensión valorativa. Aquí Nussbaum fundamenta que la música sí expresa y encarna emociones y, en mi opinión, da elementos para agregar que la música también expresa y encarna conocimientos sin requerir de la mediación del lenguaje. Estos elementos, los cognitivos y los no cognitivos, se encuentran en las emociones y en el conocimiento expresados por la música de manera variable, es decir, por ejemplo, que no corresponde siempre la misma sensación corporal a una emoción o la misma manifestación física a un conocimiento, y que estos elementos no se presentan siempre de la misma manera, tanto en el conocimiento como en las emociones. Por su parte, para Martha Nussbaum, el contenido cognitivo en las emociones y en el conocimiento no depende ni requiere de las limitaciones del lenguaje para darse, e incluso afirma que muchos filósofos han cometido el error de suponer que los pensamientos son necesariamente lingüísticos; por el contrario, apunta que “la sofisticación cognitiva no es una propiedad privativa del lenguaje verbal” (Nussbaum, 2014, p. 485).

Nussbaum también se detiene a señalar la importante influencia que las normas culturales y las circunstancias sociales concretas ejercen sobre las emociones, las sensaciones, la sabiduría y el conocimiento, a lo que agrego además que los usos de la voz, las formas vocales y las formas musicales también se encuentran reguladas por la cultura y sus normas sociales y, esta delimitación, es trascendida y desbordada por las sirenas y sus voces; por eso son llamadas temibles y monstruosas.

Sin embargo, cabe aclarar que estas emociones, sensaciones, sabiduría y conocimientos de las voces de las sirenas que exceden los límites de las normas socioculturales, no surgen fuera del mundo de la cultura, sino que, desde este mismo mundo, lo transgrede y abre puertas hacia otras posibles formas de placer y conocimiento que, ciertamente, pueden prescindir de toda forma lingüística de representación.

Por otro lado, analicé en el texto de Eugenio Trías (*La imaginación sonora*, 2010) la manera en que la música y, yo agrego a la voz en su calidad de materia fónica en movimiento y en el tiempo, son capaces de formar conocimiento y, en palabras de Trías, proporcionar una “plusvalía de sentido, de emoción, de conocimiento” (Trías, 2010, p. 561) con respecto

al conocimiento de los símbolos fijos, como el lenguaje y las imágenes. Dicho valor agregado de emoción, placer, significado, sentido y conocimiento estriba según Trías en que, la música y el sonido, al ser siempre materia en movimiento y forma en el tiempo, no es estática, sino que necesita recrearse, siendo esta recreación en el tiempo, aquello que le agrega valor cada vez.

Reflexioné también acerca de cómo la cultura y la sociedad modelan y delimitan (es decir, excluyen y castigan) la escucha y la producción de sonido y, por lo tanto, los usos de la voz, partiendo de las ideas de Trías en torno a cómo el oído del feto (homúnculo) es acuático y continuo cuando se encuentra en el útero de la madre, tratándose en sus palabras de un oído arcaico que comienza a familiarizarse con el sonido placentero de la voz materna pero también inicia a relacionarse con una especie de protoescucha y un protojuicio de los sonidos externos, comenzando así a distinguir entre sonidos aceptables y no aceptables bajo la influencia de la madre que ya ha entrado plenamente en la cultura.

Una vez fuera del útero el oído se vuelve aéreo y la escucha se ordena de manera más pronunciada en función de los límites culturales. Debido a este proceso, Trías indica que el humano alcanza una forma fronteriza, es decir, que se coloca como la frontera entre un medio acuático y continuo en el útero sin un trazo preciso de lo culturalmente permitido y lo excluido, y un medio aéreo limitado por las normas sociales, que restringen entre otras cosas a las formas de escucha y de producción sonora, entre estas a los usos de la voz, excluyendo también con esto a posibles formas de sensibilidad y emoción pero, también, de sentido, inteligencia y conocimiento.

Es en este panorama es donde las voces de las sirenas llaman de vuelta a lo acuático a quienes las escuchan, pues estas trascienden y transgreden las limitaciones culturales de los sonidos en el medio aéreo; pues con voces de sirenas me refiero a sonidos rechazados por la cultura y considerados monstruosos y peligrosos para los límites impuestos por las normas sociales. Como claro ejemplo tenemos el pasaje de las Argonáuticas, donde el objetivo de Orfeo era retornar a los argonautas a sus asientos y asimismo al orden cultural, yendo así en contra de los cantos de las sirenas que los llamaban hacia afuera de esas normas sociales para recrearse en otro tipo de placeres, y también el pasaje del *Crátilo* de Platón, donde las sirenas prefieren abandonar la superficie terrena y el limitado mundo cultural, para quedarse en el

inframundo escuchando al dios Hades, también culturalmente temido y considerado monstruoso y peligroso pero poseedor y dador de otra sabiduría y otros conocimientos, por los que Proserpina y las sirenas deseaban permanecer a su lado.

En resumen, este tercer capítulo ha sido en primer lugar, una revisión de las relaciones entre el placer, el conocimiento y las voces de las sirenas a través de los textos presentados en los capítulos I y II. En segundo lugar, una exploración y fundamentación teórica de estas relaciones guiada por ideas de Martha Nussbaum y Eugenio Trías, cuyos resultados son los siguientes: 1) La música, el sonido y la voz son capaces de encarnar emociones y formar sentido y conocimiento, prescindiendo del lenguaje verbal, dado que el pensamiento no es exclusiva ni necesariamente lingüístico. 2) La cultura y las normas sociales moldean e imponen límites a la escucha, a la producción sonora y, en consecuencia, al uso de la voz, excluyendo y rechazando así a una gran cantidad de sonidos y expresiones vocales posibles, junto con sus formas posibles de placer y conocimiento. 3) Las voces de las sirenas son aquellas que transgreden y desbordan los límites de la cultura y las normas sociales llamando al placer y al conocimiento del medio líquido arcaico (Trías), donde se borra la exclusión de las voces censuradas, llamadas monstruosas y prohibidas por la cultura, abriendo así la puerta a una riqueza de conocimientos y placeres que se crean y se recrean al margen de la sociedad.

Conclusiones

Lo que presento en esta tesis son apenas los primeros aleteos de un largo vuelo de conocimiento que se sumerge en el placer del mar, y como primeros aleteos, constituyen una preparación y, acaso, un inicial despegue. Comenzando con un recorrido por los mitos de las sirenas –de «las que atan» con la voz–, planeando después sobre los comentarios de Platón y Quignard acerca de ellas y de sus voces y, finalmente, trazando con la ayuda de Nussbaum y Trías un mapa de la travesía, presento aquí un posible punto de partida para dialogar y pensar con las sirenas contemporáneas, poseedoras de voces temidas, excluidas, marginadas y censuradas; voces que transgreden y desbordan las normas culturales pero que ofrecen otras formas de conocimiento y de placer.

En el primer capítulo puede verse que en los mitos clásicos de las sirenas se expresa una actitud general de miedo hacia ellas y hacia sus cantos ya que, según dicen, estos son tan bellos y placenteros que atan a los marineros, se pierden escuchándolos y se olvidan de todo y de sí mismos y que, además, despiertan también un inmenso deseo por el gran conocimiento que pueden brindar. Debido a ese miedo a las sirenas, los poetas ensalzaron a aquellxs que las desafiaron, castigaron y vencieron, teniendo por héroes a los personajes masculinos que lo hicieron (Orfeo, Odiseo) y calificando como buenas a mejores a los personajes femeninos que contribuyeron a burlarlas, castigarlas (Circe, Calíope) y hasta a derrotarlas y desplumarlas (las musas).

Como primera reflexión final encuentro aquí una clara valoración negativa y vilipendio hacia las sirenas como personajes prototípicamente femeninos que no se someten a los personajes masculinos ni los favorecen, a diferencia de las figuras femeninas que cuidan de ellos, les proporcionan beneficios, se ponen a su servicio e, incluso castigan y destruyen a las sirenas-mujeres que no entregan sin obtener nada a cambio sus placeres y conocimientos a los marineros-hombres. Además, se valora como héroes a aquellos hombres que lograron maltratarlas, acallarlas, burlarlas e, incluso, provocarles la muerte.

No obstante, para Platón (capítulo II), las sirenas no tuvieron esta connotación temible ni las trató con desprecio; para él los cantos de las sirenas fueron dignos de compararse con

la belleza y sabiduría de los discursos de Sócrates; también la armonía de sus cantos fue responsable de la armonía presente, pasada y futura del universo y su sabiduría y deleite en el conocimiento fue aquello que las unió a Proserpina y a Plutón. Es decir, belleza y sabiduría, placer y conocimiento, son en Platón propios de los cantos de sirenas, y estas no atemorizan ni destruyen, sino que armonizan y guían con inteligencia al universo.

Quignard, por su parte, nos hace mirar a Butes; aunque brevemente nombrado, constituye una excepción al tipo de personajes masculinos que se acercaron a las sirenas. Él fue a su encuentro a pesar de Orfeo y los argonautas y no intentó vencerlas ni resistirse; eligió arrojarle al canto *continuo*, al placer marino y al conocimiento de las sirenas aun renunciando a su cultura y a los valores de su sociedad que le pedían volver con Jasón siendo un héroe. Al sacarlo Cipris (Afrodita) del mar, es allá quien rechaza y desafía a las sirenas y no Butes. Él, a diferencia de Orfeo y de Odiseo, no teme ni odia a las sirenas, ni teme perderse en sus cantos renunciando para siempre al mundo masculino de la cultura y las leyes sociales. Además, Quignard enfatiza la cualidad de seres femeninos atribuida a las sirenas y afirma que su canto *acrítico* es agudo, soprano y del mundo femenino que es el primer mundo; en esto último, encuentro una consonancia con Eugenio Trías cuando habla del primer momento de la vida y el único compartido que es el del homúnculo con la madre en el medio acuático, continuo y elástico del útero.

En el capítulo III, una vez asentado por los capítulos anteriores que en la voz de las sirenas hay placer y conocimiento, propuse mediante textos de Martha Nussbaum y Eugenio Trías, un aparato teórico para fundamentar la manera en que estos tres elementos (voz de sirenas, placer y conocimiento) se relacionan. Dicho aparato teórico resultó de la siguiente manera:

Con ayuda del texto de Nussbaum, en el que afirma, entre otras cosas, que los pensamientos no son exclusivamente lingüísticos, encontré que la música es capaz de encarnar conocimientos y emociones sin necesidad alguna del lenguaje verbal. Asimismo, que las formas musicales y los usos de la voz, al igual que los conocimientos y las emociones que encarnan, suelen estar influenciadas y reguladas por la cultura y sus normas sociales, pero voces transgresoras como las de las sirenas pueden exceder esas limitaciones y ofrecer a sus escuchas otras formas de placer y de conocimiento.

Para abonar a esta última idea agrego la reflexión de Trías pues afirma que la materia fónica en la música (incluyendo, por ende, a la voz), en movimiento en el tiempo, puede crear una plusvalía de sentido, de emoción y de conocimiento, sin necesidad de lenguaje verbal ni de imágenes.

Por otro lado, Trías también reflexiona acerca de cómo la cultura y la sociedad forman y delimitan al oído aceptando e incorporando algunos sonidos y excluyendo y censurando otros. Aclara que esto sucede desde el útero, cuando la madre ya ha ingresado plenamente en la cultura, influyendo de esa manera la protoescucha y el protojuicio del feto-homúnculo que lleva en su interior. Al salir del útero acuático, el feto ingresa en el medio aéreo, pasa de un oído húmedo y elástico a uno aéreo y delimitado por las normas sociales. Ante estas determinaciones de la escucha y de la propia emisión sonora, las voces de las sirenas ofrecen una posibilidad de retornar al oído acuático y de encontrar ahí otras recreaciones sonoras y, con ellas, otros conocimientos y otros placeres.

Así pues, con Nussbaum y Trías he concluido que el arte de los sonidos y de la voz son capaces de crear emociones como el placer y, también, conocimientos, y para esto no requieren la intervención del lenguaje verbal. Por otro lado, que la cultura y la sociedad dicta normas que determinan los usos aceptables y los censurados de la voz que, a su vez, producen sujetos y grupos usuarios de la voz que son aceptables, pero también, sujetos y grupos como las sirenas que por sus voces son censurados, excluidos, reprimidos y discriminados. Sin embargo, el abrir nuestra escucha a las voces de estas sirenas puede permitirnos, al menos en ciertas condiciones, desprendernos de las rígidas limitaciones socioculturales y encontrar prolíficas y diversas formas de conocimiento y de placer.

Apéndice

El proyecto de investigación que precedió a la presente tesis nació del encuentro con el mito del semidiós Orfeo enfrentando a las sirenas en las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. Mi perplejidad de entonces surgió de notar que siendo ambxs reconocidxs en la cultura por sus excepcionales dotes musicales, uno, el hombre Orfeo, es alabado por los poetas y tenido por héroe; las otras, mujeres pájaro o pez, son temidas y despreciadas, además de castigadas por héroes como Orfeo, como Odiseo y otros tantos, o en la literatura posterior, engañadas y/o abandonadas por otros hombres.

En otras palabras, mi pregunta inicial fue muy simple: ¿por qué ellas (las sirenas) son malas y ellos (los hombres que las dañan) son buenos?

Por otro lado, en mi tesis de licenciatura analicé cómo es que la música de Orfeo podía afectar de una manera casi mágica a todx aquel que la escuchara. Encontré respuestas entre en los pitagóricos, en Platón y los platónicos como Proclo, Jámblico y, especialmente, en Marsilio Ficino. Ellos, dicho de manera simple, atribuyeron la maestría musical de Orfeo a que esta no le hablaba a las emociones ni a las pasiones que ellos tanto despreciaban, sino que apelaba específica y únicamente a la razón divina (y la única digna de ser llamada razón, según estos filósofos).

Pero en esta tesis encontré que el encanto de la voz de las sirenas es de otra naturaleza; apela sin duda a la inteligencia y puede constituir una forma de conocimiento, además de llamar también a las emociones y al placer y, además, los conocimientos y los placeres que son capaces de brindar no están cercados por los límites normativos de la sociedad. No propongo caer en la ingenuidad de pensar que esta transgresión de los límites culturales sea siempre segura, inofensiva y lo más deseable; sin embargo, es posible que, en contextos específicos y propicios, quizá en el de las prácticas artísticas, aceptar el llamado de estas sirenas nos pueda guiar a sentir y conocer más allá de lo que la norma social acepta darnos y, también, reconocer, tolerar, aceptar y abrazar a aquello y aquellxs que por sus diferencias han sido culturalmente excluidxs.

Discutir y reflexionar de manera más profunda y rigurosa acerca de varias de estas inquietudes ha quedado fuera de las posibilidades de esta tesis; como mencioné, aquí pude poner solamente el suelo para cimentar aquellas otras discusiones que, de momento quedan pendientes. Pero queda sobre todo en el tintero, la posibilidad de disertar en torno a, dialogar con y pensar con lxs sirenxs contemporáneas: personas que, con sus voces, sus cuerpos y sus sonidos, nos llaman de vuelta al medio acuático y a las posibilidades diversas de placer y conocimiento que la normatividad social excluye.

Para cerrar mencionaré a algunxs sirenas contemporáneas con quienes me gustaría seguir pensando en el futuro y cuyos trabajos han sido fundamentales para mi trabajo de investigación y reflexión de esta tesis: Lía García “La Novia Sirena”, pedagoga de la ternura, escritora y activista trans de la Ciudad de México; “Aptera”, banda de metal-doom-heavy-stoner con base en Berlín conformada por Sara Neirdorf (Estados Unidos), Michela Albizzati (Italia), Celia Paul (Bélgica) y Renata Helm (Brasil); Sarmen Almond, artista sonora, compositora, performer vocal y pedagoga de la voz de la Ciudad de México, creadora del concepto de alquimia vocal; Carmina Escobar, vocalista extrema, improvisadora y artista sonora e intermedia de la Ciudad de México.

Bibliografía

Principal:

Andrés, R. (2012). *Diccionario de música, mitología, magia y religión*. Barcelona: Acantilado.

Argonáuticas órficas. (1987). En *Vida de Pitágoras; Argonáuticas órficas; Himnos órficos*. Intr., trad. y notas de Miguel Perriago Lorente. Madrid: Gredos.

De Rodas, A. (2016). *Argonáuticas*. Intr., trad. y notas de Mariano Valverde Sánchez Madrid: RBA.

García Castilla, Jorge David. *El rugido de la sirena. El performance vocal como espacio de transformación subjetiva*.

García Gual, C. (2014). *Sirenas. Seducciones y metamorfosis*. Madrid, Turner.

Homero (2014). *Odisea*. Trad. José Manuel Pablón. Madrid: Gredos.

Nussbaum, M. (2014). *Las emociones políticas. ¿Por qué el amor es importante para la justicia?* Trad. de Santos Mosquera, A. Barcelona: Paidós.

----- (2008). *Paisajes del pensamiento: La inteligencia de las emociones*. Trad. Araceli Maira. Barcelona: Paidós.

Ovidio. (2016). *Metamorfosis*. Intr., trad. y notas de Antonio Ramírez de Verger, trad. Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín. Madrid: Alianza.

Platón (2008). *Banquete*, Diálogos, vol. III. Trad., intr. y notas García Gual, C. Madrid: Gredos.

----- (2008). *Crátilo*, Diálogos, vol. II. Trad., intr. y notas J. L. Calvo. Madrid: Gredos.

----- (2008). *Fedro*, Diálogos, vol. III. Trad. intr. y notas E. Lledó Íñigo. Madrid: Gredos.

----- (2008). *República.*, Diálogos, vol. IV. Intr., trad. y notas C. Eggers Lan. Madrid: Gredos.

Quignard, P. (2011). *Butes*. Trad. Carmen Pardo y Miguel Morey. Madrid: Sexto Piso.

----- (2012). *El odio a la música*. Trad. Margarita Martínez. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Trías, E. (2012). *El canto de las Sirenas: Argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

----- (2010). *La imaginación sonora: Argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Secundaria:

Amorós, C. (1992). “Notas para una teoría nominalista del patriarcado”. En *Asparkía*, Castellón: Universitat Jaume I.

Butler, Judith. (2017). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.

Cassirer, E. (2016). *Antropología filosófica: introducción a una filosofía de la cultura*. Trad. de Ímaz, E. México: FCE.

----- (1968). *El mito del Estado*. Trad. Eduardo Nicol. México: FCE.

----- (2017). *Filosofía de las formas simbólicas, II. El pensamiento mítico*. [Edición en formato electrónico]. México: FCE.

Elster, J. (1997). *Ulises y las Sirenas. Estudios sobre racionalidad e irracionalidad*. Trad. Juan José Utrilla. México: FCE.

Ficino, M. (1994). *De Amore: comentario a “El Banquete” de Platón*. Trad. y estudio preliminar Rocío de Villa Ardura. Madrid: Tecnos.

----- (1998). *Three Book son Life*. Intr. and notes by Carol V. Kaske and John R. Clark. Medieval and Renaissance Texts and Studies, Tempe Arizona: The Renaissance Society of America.

García Gual, C.; Hernández de la Fuente, D. (2015) *El mito de Orfeo. Estudio y tradición poética*. Madrid: FCE.

Mladen, D. (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial.

Molino, J. (1990). “El hecho musical y la semiología de la música”. En *Reflexiones sobre semiología musical*. (2011). Coordinadores González Aktories, S. y Camacho Díaz, G. México: UNAM.

Nagel, I. (2006). *Autonomía y gracia. Sobre las óperas de Mozart*. Trad. Silvia Villegas. Buenos Aires: Katz.

Nattiez, J. (1997). “De la semiología general a la semiología musical. El modelo tripartito ejemplificado en La Cathédrale engloutie de Debussy”. En *Reflexiones sobre*

- semiología musical*. (2011). Coordinadores González Aktories, S. y Camacho Díaz, G. México: UNAM.
- Nietzsche, F. (2012). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Puleo, A. (1995). “Patriarcado”. En *10 palabras clave sobre MUJER*. Directora Amorós, C. Madrid: Editorial Verbo Divino.
- Sáenz, A. (2020). “El grupo juramentado y la violencia contra lo femenino”. En *Resiliencias versus violencias en la educación. Estrategias y reflexiones sobre los sujetos universitarios*. Coordinadora Salmerón García, H. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- (2020). “La racionalidad patriarcal un discurso y una ideología. Una lectura desde la teoría crítica”. México: UMSNH.
- Serres, M. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Trad. Goldstein, V. Buenos Aires: FCE.
- Tomlinson, G. (2001). *Canto metafísico*. Barcelona: Idea Books.
- Trías, E. (2001). *Lo bello y lo siniestro*. Editorial Ariel.
- Weidman, A. (2014). *Anthropology and voice*. Annual Review of Anthropology, Vol. 43. Annual Reviews.
- Wittig, Monique. (1992/2006). El pensamiento heterosexual en *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. (Javier Sáenz y Pco Vidarte, trad.). Madrid: Ediciones EGALES.