

LAS VOCES DE ULISES. SOBRE EL ORIGEN DE LA DIFERENCIA ENTRE FILOSOFÍA Y POESÍA*

*The Voices of Ulysses. On the Origin of the Difference
between Philosophy and Poetry*

José Manuel CUESTA ABAD
Universidad Autónoma de Madrid
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3770-1674>

Recibido: 23 de abril de 2023
Aceptado: 20 de mayo de 2023

RESUMEN

Este artículo aborda el antiguo problema de la diferencia entre filosofía y poesía partiendo de una interpretación del arte narrativo personificado por Ulises en la *Odisea*. Una lectura del episodio de las Sirenas permite reconstruir la trama de voces diversas que compone el relato homérico y comprender la significación de esta estructura polifónica en el imaginario odiseico. Frente a la neta oposición entre autofonía y alofonía que propone la filosofía platónica, la poesía homérica implica una idea de *heterofonía* que apunta más allá de una lógica binaria y sugiere la irreductibilidad de la voz poética a un juego entre extremos contrarios. La heterofonía consiste más bien en una *voz figural* que crea la «lógica difusa» del mundo ficcional mediante la neutralización de las diferencias entre sujetos enunciativos.

Palabras clave: Filosofía y poesía; Odisea; Platón; Derrida; Voz figural; Autofonía, alofonía y heterofonía.

*. Un primer esbozo de este trabajo apareció en *Colóquio / Letras* (Lisboa, Fundación Calouste Gulbenkian, n° 209, 2022, pp. 11-24) bajo el título «Heterofonia: sobre a origem invocativa do poema».

ABSTRACT

This paper addresses the ancient problem of the difference between philosophy and poetry starting from an interpretation of the narrative art personified by Ulysses in the *Odyssey*. A reading of the episode of the Sirens allows us to reconstruct the web of diverse voices that constitutes the Homeric narrative, as well as to understand the significance of this polyphonic structure in the Odyssean imaginary. In contrast to the clear opposition between autophony and allophony proposed by Platonic philosophy, Homeric poetry implies an idea of *heterophony* that goes beyond a binary logic, and suggests the irreducibility of the poetic voice to a play between opposite extremes. Heterophony consists rather in a *figural voice* that creates the «fuzzy logic» of fictional world by neutralizing the differences between enunciative subjects.

Keywords: Philosophy and poetry; Odyssey; Plato; Derrida; Figural Voice; Autophony, allophony, and heterophony.

Nadie ha escuchado la voz de las Sirenas: de su canto sólo queda el relato de Ulises; de su voz inaudita es resto fantasmal la de un oscuro aedo cuyas palabras se confunden a veces con las del héroe que habla en el poema. Sabido es que en el mito, al igual que en los sueños, todo puede desdoblarse en su contrario, de modo que las Sirenas proyectan la sombra invertida de las Musas. Si estas colman de placer y extasían con su canto de excelsa belleza, aquellas encantan y atraen funestamente hacia la perdición que depara la pérfida dulzura de su voz; así como unas conocen todo cuanto fue, es y será, las otras se dicen omniscientes y seducen con su mentido don de profecía; mientras que las diosas heliconias otorgan la gloria inmortal, preservan la sagrada memoria y desvelan la verdad, las fatídicas encantadoras recurren a la más astuta adulación, hunden en el olvido a quien les presta oídos y paralizan letalmente valiéndose del simulacro, la falsedad, el engaño. Atado al mástil, los oídos alerta, la mirada perdida en la quieta oscuridad del mar, Ulises trata de resistirse al poder de las Sirenas fingiendo anticipar la parálisis que produce el canto de esos seres monstruosos. Parada y derrota temerarias, dado que la escucha lleva consigo la inacción, la no-aventura y, en suma, la desventura que torna imposible toda hazaña. Un interrogante surgirá de la escucha a la que el héroe desea arriesgarse. ¿Y si lo atrayente de aquel canto no fuera sino la propia historia de Ulises, el relato fascinante de sus gestas extrañas, contadas interminablemente, hasta malograr el *nostos* y hacer olvidar el regreso a Ítaca?

Entre los Feacios, Ulises tendrá que reivindicar su identidad heroica exhibiendo sus dotes de narrador excepcional. Laodamante, hijo del rey Alcínoo, le reta a competir en los juegos atléticos, pero él declina el desafío y se lamenta humillado de las penas indecibles y los muchos quebrantos que ha sufrido durante largos años. Euríalo le ofende con palabras de desprecio por no aceptar el reto, y sólo entonces Ulises responde furioso lanzando un pesado disco más lejos que nadie para demostrar su fuerza y probar su coraje. Alcínoo interviene de pronto con la intención de zanjar la disputa, y admite que los Feacios «no somos impecables como púgiles y luchadores». En Esqueria el arte y la belleza reinan: bella en extremo es Nausícaa, bello y exquisitamente suntuoso el palacio de Alcínoo, muy bellos son los cantos que entona el divino aedo Demódoco, y no menos bellos los juegos deportivos y artísticos a los que se entregan los jóvenes. Sin embargo, nada de heroico tiene toda esta belleza en un sentido *iliádico*. Los Feacios no dominan el arco y la aljaba –informa Nausícaa a Ulises–, pero sí las velas y los remos de las naves, las más veloces de cuantas surcan los mares, rápidas como los hombres que las gobiernan, corredores imbatibles en los certámenes. Si el palacio de Alcínoo evidencia la maestría en la construcción más refinada, la destreza de las mujeres con el telar produce las labores más hermosas. Carlo Diano ha hecho notar certeramente que la estancia de Ulises entre los Feacios supone la contraposición, calculada por el poeta homérico, de dos ideales de vida: «el de las aristocracias guerreras, que tienen su espejo en la *Iliada*, y el de una civilización marítima que, fundada en la técnica, aborrece la guerra y hace de la paz su fin»¹.

La isla de Esqueria atrae a Ulises con una fuerza casi invencible, tal vez mayor que la de Calipso o Circe. Es la seducción de un mundo donde triunfa el arte del relato. Los tres cantos que ejecuta el aedo Demódoco (*Odisea* VIII) marcan otros tantos momentos prefiguradores de la narración de Ulises, que se extenderá a lo largo de los cuatro cantos siguientes (IX-XII). En el primero y el tercero de esos cantos el personaje se reconoce gloriosamente reflejado en su pasado heroico, y en todos ellos admira una excelencia en el arte de narrar de la que él mismo participa también en el más alto grado. Ahora bien, un *héroe de la narración* no es ya un héroe iliádico. Aquiles tañe la lira y canta a los héroes a la orilla del mar (*Il.* IX), pero entre sus virtudes no se cuentan desde luego las del aedo o el rapsoda. En cambio, la habilidad narrativa constituye una de las cualidades odiseicas más señaladas. Para recobrar su identidad heroica Ulises tiene que reconocerse primero narrado por Demódoco y después narrar sus propias aventuras: «Soy Odiseo Laertiada,

1. Carlo Diano, «La poetica dei Feaci» (2022, 497). La traducción es mía.

famoso entre los hombres por la astucia, y mi fama llega al cielo». Alcínoo y los Feacios parecen menos impresionados por la fama legendaria que precede a Ulises que por su extraordinario talento como narrador. El rey le pide que prolongue durante toda la noche sus historias y les cuente las prodigiosas hazañas que él y sus compañeros realizaron. Terminado el relato, el poema continúa de este modo: «Así dijo, y todos permanecieron quietos y en silencio, / prendados por el encanto en la sala ensombrecida» (*Od.* XIII, 1-2; cf. XI, 334)². En estos versos la palabra empleada para significar «el encanto» tiene la misma raíz que el verbo *kēlēō*, «encantar» o «hechizar», mucho menos usual en el vocabulario homérico que *thēlgō*, el término épico para el encantamiento (mágico, musical, poético) que cautiva la mente y rapta los sentidos. El silencio y la quietud en que los oyentes permanecen sumidos indican el efecto seductor y paralizante que el largo relato de Ulises ha tenido sobre los Feacios. El encantamiento (*thelxis*) que suscita la voz odiseica atrae hacia sí con un poder que arrebatada e inmoviliza al auditorio. Porque la voz incantatoria del relato atrapa al oyente con una fuerza tal, que detiene todo otro acontecer que no sea el del relato mismo. La audición –como después la lectura– puede transportar al oyente y llevarlo a un espacio secreto e intermedio, ni fuera ni dentro del mundo, espacio en cierto modo atópico donde tiene lugar el encuentro imaginario con los fantasmas y las ficciones que la voz del narrador invoca. Una historia puede engañar, convencer o divertir, quizá tenga consecuencias prácticas previsibles o inesperadas, pero el poder mítico primordial de la narración o, si se prefiere, el efecto perlocutivo que vincula atávicamente el arte de narrar a la magia y al conjuro estriba en la suspensión de cualquier otra acción, en una especie de petrificación medusea que parece detener el devenir externo y anular todo movimiento. Tal es el peligro al que Ulises se expone y al que expone a los demás con su relato.

Narrar es una práctica fantasmal (fantasma de la *praxis*), acción paradójica que presupone y requiere la inacción. El relato es eso que pasa justo cuando no pasa nada. Es lo que pasa para que algo pase cuando nada pasa realmente³. Si el acontecer del relato exige que no suceda nada (nada más que

2. La edición bilingüe de la *Odisea* consultada –por su rigor filológico y su *aggiornamento* crítico– es la *Odisea* (2003) publicada por la Fondazione Lorenzo Valla, en traducción de Giuseppe Aurelio Privitera y con una introducción general a cargo de Alfred Heubeck y Stephanie West. Para la traducción de los versos homéricos he seguido, aunque muy libremente, la excelente versión española de la *Odisea* de Carlos García Gual (2004).

3. Recordemos que las aventuras de Ulises componen un «relato enmarcado» (*frame story*) y «pasan» cuando no pasa nada más que el propio relato, como es el caso de muchas otras obras literarias en las que el acto de narrar es pretextado en una situación

el propio relato), la narración presupone cierta cancelación de todo evento efectivo, dado que los hechos referidos han pasado ya o jamás han pasado y, en todo caso, no pasan sino imaginariamente. Lo acontecido y lo imaginado sólo pueden convertirse en objeto de un relato en la medida en que, aquí y ahora, no hay más que *impasse*, ya no pasa nada, a no ser la sola evocación mediante las palabras de algo sucedido o fantaseado que se cierne sobre el presente como un acontecimiento actual pero irreal. Incluso la acción misma de narrar carece de realidad plena, de presencia viva e inmediata. Pertenece a la acción narrativa su posible repetición, de manera que, debido a esta su iterabilidad, nunca llega a constituirse en un acto singular puramente presente, pues siempre puede implicar la ocurrencia anterior y la reproducción posterior de otros actos idénticos o similares. «¿Qué más puedo contar? / Ya te lo conté ayer en casa / a ti y a tu noble esposa: me es penoso / contar otra vez cosas ya dichas por extenso» (*Od.* XII, 450-53), le dice Ulises a Alcínoo tras dar por terminado su relato. La voz odiseica ostenta una pericia análoga (si no idéntica) a la del narrador homérico, pero la voz de éste, en la medida en que se asemeja a la de Ulises, poco o nada tiene que ver ya con la voz de la Musa que inspira la *Iliada*. La fascinación paralizante que provoca el relato de Ulises parece estar mucho más cerca del efecto causado por el canto de las Sirenas que del éxtasis placentero que procuran las Musas. ¿De cuál de las dos proviene entonces ese poder cautivador sobre el oyente que ejerce la voz odiseica?

Las diferencias entre Musas y Sirenas tienden a atenuarse en el episodio del canto XII de la *Odisea*, no por azar situado justo en medio de los veinticuatro cantos que integran la epopeya, cuando Ulises está a punto de concluir el relato que él mismo ha hecho de sus pasadas aventuras ante Alcínoo y los Feacios. Tres planos desiguales de enunciación se intersecan en aquel episodio. La primera y más remota instancia enunciativa es la del poeta homérico, la voz que al principio invoca a la Musa y relata la *Odisea* entera introduciendo en su discurso las voces de los personajes a los que va cediendo la palabra. La segunda es la del propio Ulises –engarzada con la del narrador homérico– mientras refiere en primera persona a los Feacios sus peripecias y aventuras. La tercera es la voz de las Sirenas, intercalada en el relato odiseico en la forma de un discurso directo que supuestamente reproduce entre comi-

inactiva u ociosa y se refleja especularmente en la narración misma: *Panchatantra*, *Alf layla wa-layla* (*Mil y una noches*), *Canterbury Tales*, *Decameron*, *El conde Lucanor*, etc., etc. Entre estos ejemplos resulta especialmente significativa la narración de Scheherazade, cuyo efecto apotropaico consiste en «congelar» la acción exterior al relato y evitar el *suceso* (= muerte) que motiva prolépticamente el acto mismo de narrar.

llas las palabras que aquellos seres míticos dirigieron al héroe. En sólo ocho versos evoca Ulises el sortilegio literal que las Sirenas entonaron a su paso:

«Ven, acércate, muy famoso Odiseo, gran gloria de los Aqueos,
 detén tu nave para que puedas escuchar nuestra voz.
 Nadie ha pasado jamás por aquí con negra nave
 sin escuchar de nuestra boca la voz de dulce son,
 sino que ése, colmado de placer, navega luego más sabio.
 Pues sabemos todo cuanto en la vasta Troya
 penaron Argivos y Troyanos por voluntad de los dioses.
 Sabemos cuanto ocurre en la pródiga tierra».

«δεῦρ' ἄγ' ἰών, πολύαιν' Ὀδυσσεῦ, μέγα κῦδος Ἀχαιῶν,
 νῆα κατάστησον, ἵνα νωιτέρην ὅπ' ἀκούσῃς.
 οὐ γὰρ πώ τις τῆδε παρήλασε νηὶ μελαίνῃ,
 πρὶν γ' ἡμέων μελίγηρυν ἀπὸ στομάτων ὅπ' ἀκούσαι,
 ἀλλ' ὅ γε τερψάμενος νεῖται καὶ πλείονα εἰδώς.
 ἴδμεν γὰρ τοι πάνθ' ὅσ' ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ
 Ἀργεῖοι Τρώες τε θεῶν ἰότητι μόγησαν,
 ἴδμεν δ' ὅσα γένηται ἐπὶ χθονὶ πουλυβοτείρῃ».
 (Od. XII, 184-191)

He aquí todo lo que cuenta Homero que contó Ulises que oyó decir a las Sirenas. De ellas tenemos ya alguna noticia por las advertencias que, versos atrás (XII, 39-54), le ha hecho Circe al héroe: su canto cautivador hechiza a los hombres hasta el punto de que éstos olvidan el regreso –como transformados en lotófagos– y llegan a perecer engrosando los montones de restos humanos putrefactos esparcidos por la pradera desde la que esos seres nefastos emiten su reclamo letal. Circe, ella misma hechicera, utiliza un verbo aplicable a su propio poder mágico de seducción (*thélgein*, referido también al aedo Femio en I, 337) para describir la fuerza irresistible de encantamiento que posee la voz cristalina de las Sirenas. A su regreso a Ítaca, Ulises contará a Penélope «cómo escuchó la voz de las incesantes Sirenas» (XXXIII, 326). Voz que en este caso es designada con el término, empleado también por Circe, *phthongos*, «sonido», emisión vocal, musical tal vez, pero voz inarticulada, próxima al canto de los pájaros y a otras formas de grito natural. En el breve fragmento citado, las Sirenas se atribuyen una voz significada mediante la palabra *ops* –cuya raíz aparece en el griego *epos* y en el latín *vox*–, es decir, una voz humana bella y melodiosa que fascina como el canto armonioso de un poeta. No es indiferente que la fórmula *óp'akoûsai* aparezca una sola vez en la *Odisea* para significar la escucha de la voz de las Sirenas. El encanto de

éstas consiste ciertamente en un poder oral y aural, depende de una voz que es canto (*aoidē*, XII, 44, 183, 198) límpido (*ligyrē*) y melifluo (*meligērys*), capaz de suscitar la *térpsis* (cf. *terpsámenos*, «colmado de placer», XII, 188), el gozo pleno que suele ir ligado al canto del aedo y a la escucha extasiada en la tradición épica⁴. La voz inexorable de las Sirenas viene pues cualificada como una sonoridad vocal extraordinaria, sobre- o inhumana. En Homero la *phōné* no es en absoluto privativa de los humanos, sino que puede ser atribuida igualmente a los dioses o a los animales, y aun a fenómenos naturales inanimados. La *phōné* homérica es fluida, alada y metamórfica, poli-óptica, atributo transferible a múltiples seres, permite reconocer a veces a alguien o algo, pero no expresa la interioridad subjetiva ni la identidad singular de una persona. Un individuo puede adoptar la voz de otro sin que ello suponga por fuerza algo negativo o despreciable, de suerte que los dioses mismos llegan a tomar prestadas las voces de los hombres (*Il.* XVII, 555). Los compañeros de Ulises que Circe convierte en cerdos tienen la *phōné* de tales animales (*Od.* X, 239); un monstruo como Escila también está dotado de voz, y hasta el crepitar del fuego y el ulular del viento emiten una especie de *phōné* (*Il.* XIV, 400). Estos usos no son necesariamente tropológicos, dado que en Homero la palabra voz implica una variedad fenoménica y una extensión semántica que esa misma palabra tiende a perder después en el vocabulario de Platón y Aristóteles (quien reserva en el tratado *De anima* la voz para los seres vivos que respiran y, por ende, pueden proferir sonidos).

La posibilidad del poema consiste en el carácter proteiforme de la *phōné*. La separación entre poesía y filosofía reconduce a la vieja oposición entre *epos* (*mythos*) y *logos*: el discurso narrativo, que refiere el devenir particular

4. Sobre la magia y el poder del canto en la poesía homérica, con especial atención a la idea de *terpsis*, véanse las glosas de Giuliana Lanata en *Poetica pre-platonica* (1963, 8-19). Un documentado estudio filológico y antropológico de la «voz» se encuentra en el libro de Corrado Bologna, *Flatus vocis* (2000), en particular pág. 73 y ss.; sobre la «voz-ops» en Homero puede leerse el artículo de Gilda Tentorio, «Dal grido di Cassandra al canto delle Sirene: contributo a uno studio di acustica omerica (*ópa*)» (2007); para la diferencia entre placer alienante (*thelxis*) y gozo extasiante (*terpsis*), provocados ambos por el canto poético, puede leerse el texto de Sylvie Perceau «Expérience esthétique et ravissement dans l'épopée homérique: plaisir d'admiration (*terpsis*) ou de possession (*thelxis*)?» (2014). Los rétores antiguos atribuían a la composición de las palabras (*synthesis*, *compositio*) la fuerza de encantamiento con que una melodía es capaz de arrebatar y extasiar a los oyentes. Del sentimiento o el instinto irracional del oído, *álogon tēs akoēs pathos*, habla Dionisio de Halicarnaso a propósito del efecto musical que tiene una perfecta combinación de las palabras en el discurso (*De compositione verborum*, 23, 184); *vid.* Antos Ardizzoni, ΠΟΙΗΜΑ. *Ricerche sulla teoria del linguaggio poetico nell'Antichità* (1953, 83).

de hechos y acontecimientos, y el discurso enunciativo, que declara el ser de las cosas mediante la función del lenguaje que Aristotéles llamará apofántica. La filosofía comienza allí donde terminan las historias que cada cual cuenta a su manera apelando a estas o aquellas musas para que le infundan la opinión más persuasiva (*mythón tina hékastos... diēgeisthaî*, cf. *Sofista* 242 c-d). La pluralidad de voces queda así ligada a la mitofilia y opuesta diametralmente al discurso univocal de la filosofía. «La voz emitida por la boca de todos y cada uno de nosotros es una sola, y a la vez, ilimitada en diversidad», observa Sócrates en unas líneas del *Filebo* (17b). La antigua discordia, *palaià diaphorà*, entre la filosofía y la poesía de la que habla Platón en un muy conocido pasaje del diálogo *República* (X 607 b) se determina, fonológicamente, en la contraposición de dos regímenes de la voz humana. De una parte, existe la *phōné* que es expresión veraz de un sí-mismo autónomo, idéntico y coherente, voz unívoca de una psique genuina que, al tener en sí su principio, es «lo que de por sí se mueve a sí mismo», *tò autò heautò kinoûn*, dicho sea según una fórmula del *Fedro* (245 c-e) que contiene dos gestos gramaticales característicos del esencialismo platónico: el artículo *tò* usado para sustantivizar y, por tanto, ontologizar aquellas formas verbales a las que se añade, y la reduplicación de los pronombres reflexivos con el fin de hipostasiar la identidad o la mis-midad esencial del concepto al que acompañan. De otra parte, existe también la *phōné* que imita o parasita otras *phōnai*, incluso ruidos y sonidos bestiales e infrahumanos, voz falaz y plurívoca dominada por la multiplicidad y la dispersión de la mimesis, objeto de una severa interdicción en el libro III de *República* (393-397), habida cuenta de que la práctica mimética termina por infectar el cuerpo, el lenguaje y hasta el pensamiento de quien la frecuenta. Este doble régimen fonológico de la psique queda drásticamente diferenciado en un fragmento del diálogo *Protágoras* donde, tras una discusión entre los interlocutores sobre un poema de Simónides, se lee esta reflexión socrática:

En realidad, me parece que dialogar sobre poesía se asemeja mucho a los simposios de los hombres de baja estofa y vulgares (*phaulôn kai agoraïôn anthrōpôn*); pues éstos, debido a su falta de instrucción, no pueden comunicarse entre sí por sí mismos con su voz y sus propias palabras mientras beben, y hacen valer a las tocadoras de *aulós* alquilando por un alto precio una voz ajena (*allotría phōné*), la de los flautistas, y por medio de esa voz se comunican unos con otros. Pero donde se reúnan a beber personas de alma noble (*kaloî kagathoî*) no encontrarás tocadores de aulós, ni bailarinas ni tañedores de harpa, sino que ellos mismos se bastan por sí mismos para conversar, sin esas necedades pueriles, con su propia voz (*dià tēs heautôn phōnés*), hablando y escuchando cada uno en su turno, aunque beban más de la cuenta. Así también, en una reunión como ésta, siempre que haya varones (*andrōn*) como la mayoría de

nosotros dice ser, en absoluto se necesita voz alguna, ni poetas, a los que no es posible preguntar acerca de lo que dicen, y cuando son citados, unos dicen que el poeta piensa esto, otros que aquello, disputando en torno a asuntos que resulta imposible demostrar (347 c-e).

Durante el período comprendido entre el *logos* de Heráclito y la *epiméleia* o cuidado del alma socrático-platónico ha situado Eric Havelock el triunfo de la filosofía sobre la vieja *paideia* poética, del que se sigue la invención de una psique capaz de conocerse a sí misma sin mediación oracular. Tal autoconocimiento necesitaba liberarse tanto del automatismo y los efectos hipnóticos ligados al placer poético-musical de la transmisión oral, cuanto de una memorización que, infundida por la voz del cantor que repite los poemas, venía siempre de *otro-que-uno-mismo*⁵. Contra esta heteronomía atávica de la voz se vuelve el fragmento del *Protágoras*, donde Platón establece una tajante oposición ética y política, léxicamente marcada, entre hombres vulgares e inferiores (*anthrōpoi, phauloi*) y varones distinguidos y nobles (*andres, kaloi kagathoi*). Los primeros personifican algo así como un fallo humano de alcance ontológico cifrado en la *phōné*: no logran ser «ellos-mismos» y, sometidos a un régimen de *alofonía*, se ven obligados a comprar y poner a su servicio la voz de otro, reducida a esa especie de prostitución vocal que ejercen algunas mujeres, los esclavos y los sofistas. Los segundos, por el contrario, sujetos a un régimen ideal de *autofonía*, encarnan la perfecta figura humana y la virtud cívica de quienes hablan ellos mismos por sí mismos

5. Eric A. Havelock, *Preface to Plato* (1963, 88 y ss). Sobre el descubrimiento (y la «invención») del alma en la Grecia antigua puede leerse el libro ya clásico de Bruno Snell, *Die Entdeckung des Geistes* (2011). Está en lo cierto Snell cuando observa que «el espíritu no es sólo “inventado”» (*der Geist wird nicht nur «erfinden»*), como lo es un instrumento o un método para resolver un problema. Con todo, no es inexacto hablar de una «invención del espíritu», dado que, por un lado, *invenire* significa encontrar y descubrir algo en parte ya existente y, por otro, el descubrimiento de que habla Snell estriba en «la conciencia de sí», susceptible de muy diversas creaciones inventivas (el héroe trágico, el filósofo socrático, el hombre interior cristiano, etc.). Fue Heráclito el precursor de un cambio en virtud del cual la palabra *psychē* fue perdiendo sus primitivas acepciones orgánico-somáticas para significar más bien una facultad del espíritu: «es propio del alma un *logos* que se acrecienta a sí mismo» (Diels-Kranz 115). La palabra crucial es aquí el pronombre reflexivo de tercera persona: *heautoû*, «sí mismo». Este término parasita el uso que hace Platón de *psychē* elevando a niveles hasta entonces desconocidos de abstracción y universalidad la apelación socrática al cuidado de sí mismo (*epiméleia heautoû*), ligado a la consecución suprema de la virtud y la verdad. Para un desmontaje filosófico de la conexión entre psicología, fonología y ontología es obligado remitir a Jacques Derrida, *La voix et le phénomène* (1967a).

mediante su propia voz, dueños de sus palabras y pensamientos, libres de la dependencia vocal y la abyección fonética que envilece a los otros. El mismo argumento –con el añadido del criterio mimético– encontramos en *República* (III, 396 c-e), cuando Platón caracteriza el discurso autológico que define –y debe educar– al hombre virtuoso y al ciudadano cabal⁶. El filósofo tiene que luchar desde el principio contra la alofonía porque esta conducta es cómplice inseparable de la mimesis y, por ende, supone la degradación de toda realidad esencial. Pero si los poetas son individuos alófonos, si carecen de la autonomía que distingue al «hombre de bien», sus obras no pueden ser productos de un sí-mismo ni pueden poseer mismidad o esencia alguna (de ahí que, como objetos de disputa, los poemas sean más bien «asuntos que resulta imposible demostrar»). La razón última de la condena platónica de la poesía, y en particular de los poemas homéricos en otro tiempo venerados, estriba en la condición indefectiblemente alofónica de la voz poética. Condición de la que sin duda ofrece un paradigma máximo el episodio de las Sirenas.

*

Vengamos pues a lo que cuenta Homero que contó Ulises que le dijeron las Sirenas. Italo Calvino imaginó que el canto de éstas no refería sino el mismo poema que escuchamos o leemos: «¿Qué cantan las Sirenas? Una hipótesis posible es la de que su canto no sea sino la *Odisea*. La tentación de englobarse a sí mismo, de reflejarse como en un espejo, se presenta varias veces en el poema, especialmente en los banquetes en que cantan los aedos; y ¿quién mejor que las Sirenas podría dar a su propio canto esta función de espejo mágico?»⁷. La conjetura de Calvino *casi* acierta en el blanco, sobre

6. En efecto, el tratamiento de la *phōné* es en Platón inseparable de una «Política fonológica», como muestra una brillante monografía de Marco V. García Quintela (2009) centrada en el diálogo *Protágoras*. En *Laut, Stimme und Sprache* (1986), Wolfram Ax expone una interpretación detallada de la *phōné* como noción capital de la teoría del lenguaje antigua. Indispensable para una aproximación desde perspectivas semióticas al problema de la voz y la oralidad literaria como «performance» es la *Introducción a la poesía oral* (1991) de Paul Zumthor.

7. Italo Calvino, «Los niveles de la realidad en la literatura» (2013, 376). Calvino recuerda, pertinentemente, la *mise en abyme* de André Gide, las metaficciones de Jorge Luis Borges y *Le récit spéculaire* de Lucien Dällenbach. Un ensayo esclarecedor sobre la reflexividad especular en el episodio homérico es el de Françoise Létoublon, «Le miroir et la boucle» (1983). Piero Boitani ha recorrido la larga fortuna literaria de la figura de Ulises en *L'ombra d'Ulisse*, donde dedica unas páginas a la muy larga fortuna literaria de las Sirenas (1992, 193 y ss.).

todo en lo que atañe a las palabras que las Sirenas lanzan a Ulises. En ellas no se canta propiamente la *Odisea*, pero sí, en cierto modo, la *Iliada*. Se debe a Pietro Pucci haber demostrado que los ocho hexámetros de *Odisea* XII en los que Ulises reproduce, palabra por palabra, lo que oyó decir a las Sirenas imitan paródicamente, hasta en los pormenores más sutiles, el estilo de la musa iliádica⁸. Casi todos los términos y sintagmas que encierran esas líneas aparecen varias veces en la *Iliada*, mientras que en la *Odisea* las mismas expresiones constituyen *hápax* u ocurrencias únicas. Las Musas son siempre invocadas, mientras que las Sirenas son invocadoras, y el primer epíteto con el que éstas adulan al héroe es *polyainos*, «muy famoso» o «muy renombrado», un término que cabe encontrar dos veces en la *Iliada* (IX, 673; X, 544) en referencia a hechos gloriosos de Ulises. Este renombre extraordinario deviene reforzado de inmediato por el segundo epíteto, *méga kydos Achaiōn*, «gran gloria de los Aqueos», que encarece el insuperable heroísmo de Ulises y enaltece su fama entre los hombres, *kleos*, elevándola a la altura de una gloria inmortal únicamente otorgada por los dioses⁹. Pero, además, tal como sucede con el epíteto odiseico por excelencia, *polytropos* –que significa errante, vagabundo y versátil, polifacético–, *polyainos* es un adjetivo compuesto que califica tanto al individuo de gran fama como a aquel que es sumamente hábil y astuto narrando historias de mil formas en beneficio propio, es decir, *el cuentista* («skillfull in telling stories», traduce Pucci; «polyai-

8. Pietro Pucci, *The Song of the Sirens* (1998). Las observaciones que aquí se harán sobre el estilo homérico del pasaje deben mucho a este iluminador trabajo de Pucci. Sobre el posible sentido irónico del episodio de las Sirenas puede leerse el artículo de Charles Segal, «*Kleos and its Ironies in the Odyssey*» (1983). Desde una perspectiva psicoanalítica, Géza Róheim estudió en su artículo «The Song of Sirens» la figura de las Sirenas en relación con el arquetipo de los espíritus del agua que en distintas culturas y tradiciones folclóricas seducen con su belleza e inducen a una regresión al seno materno o al fondo indiferenciado de la materia tras la muerte (*regresión talásica* de Ferenczi, *sentimiento oceánico* de Freud). Erguido en el mástil y asediado por el vuelo siniestro de las Sirenas, Ulises estaría representando una escena sexual de *coitus inversus* que en los sueños simboliza pesadillescamente la pasividad del sujeto, su relación fálica con la madre, etc. (Róheim 1948).

9. «Soy Ulises Laertiada..., y mi fama (*kleos*) llega al cielo», dice el personaje en *Od.* IX, 19. «*Kudos* est la gloire qui illumine le vainqueur; c'est une sorte de grâce divine, instantané. Les dieux l'accordent à l'un et la refusent à l'autre. Au contraire, *Kleos* est la gloire telle qu'elle se développe de bouche en bouche, de génération en génération. Si le *Kudos* vient des dieux, le *Kleos* monte jusqu'à eux», Marcel Detienne, *Les Maîtres de Verité dans la Grèce archaïque* (2006, 74).

nos, polymythos, der Mann der “vielen Reden”», glosa Uvo Hölscher¹⁰). Las Sirenas no sólo apelan a la fama legendaria y a la gloria guerrera de Ulises, sino que tratan de seducirlo exaltando una de sus mejores destrezas y de sus mayores debilidades: contar y oír contar historias (sobre todo de sí mismo). Destreza y debilidad que convienen igualmente al narrador homérico, pues, como se ha insistido tantas veces, el poema de Ulises no es sino un relato hecho de relatos, el personaje enhebra un cuento tras otro, y el poeta de la *Odisea* se distingue por ese exceso de locuacidad narrativa al que es proclive la vejez, según advirtiera ya sagazmente el autor del tratado *Sobre lo sublime* (IX, 13). Ahora bien, ¿cómo entender que no haya una sola línea del discurso de las Sirenas que no contenga –al decir de Pucci– «fórmulas o expresiones conspicuas de procedencia exclusiva o casi exclusivamente iliádica»? Cabe aventurar una doble función de esta hábil parodia del viejo estilo épico implícita en el discurso de las Sirenas.

En primer lugar, la función retórico-persuasiva. Las Sirenas emulan el estilo iliádico para que Ulises pueda reconocerse glorificado en el espejo épico de su pasado heroico y verse atraído ineluctablemente por un canto que promete encumbrar sus ya viejas hazañas¹¹, como hiciera antes el canto del aedo Demódoco. Los huesos putrefactos amontonados en la isla de las Sirenas simbolizan quizá ese pasado muerto que corrompe la vitalidad de quien se detiene a recordarlo y llega a olvidar el deseo del retorno. Pero –otra vuelta de tuerca– dado que es Ulises (o/y Homero) quien relata en estilo directo las palabras que le dirigieron, ¿no estará él mismo suplantando astutamente a las Sirenas para encarecer ante quienes le escuchan su gloria y aun sobrepujarla

10. Uvo Hölscher (1988, 32). Del canto IX al XII Ulises refiere sus propias aventuras, convertido él mismo en «aedo divino», aventuras que incluyen sucesos fabulosos, como tomados de leyendas muy antiguas, en las que predominan hechos y personajes fantásticos o maravillosos. Para Karl Reinhardt el relato de Ulises en primera persona permite la incorporación en el texto épico de todas esas historias de tradición folclórica, entre las que se cuenta el episodio de las Sirenas. Conviene subrayar que la narración autobiográfica es de tendencia antiépica, por cuanto desvirtúa el tono heroico transformándolo en un *romance* (relato fabuloso de aventuras) bajo la perspectiva novelesca de un yo fabulador con frecuencia irónico. Desde el principio de la *Odisea*, en la invocación que prelude el relato en su totalidad, el yo «homérico» cobra un protagonismo narrativo que se extiende después al «odiseico» y al de otras figuras *filodiegéticas* del poema; *vid.* Karl Reinhardt, «Die Abenteuer der Odyssee» (1948).

11. «Odisseo si confronta con un canto sovrumano e si confronta con la propria stessa storia. Si trova dinanzi a uno specchio. Anche Narciso s'era guardato in una fonte ed era annegato ammirando la sua bella immagine nell'acqua. Invece Odisseo fugge. E mentre fugge, le Sirene lo salutano e lo celebrano come uno dei più gloriosi guerrieri iliadici», G. Aurelio Privitera, *Il ritorno del guerriero* (2005, 183).

contando cómo logró soltar el lastre nostálgico de su pasado heroico? Voces que anudan un quiasmo tal vez insoluble, las Sirenas hablan de Ulises a través de él mismo y Ulises habla de él mismo a través de las Sirenas. Trasladada paródicamente a la *Odisea*, la sublime retórica de la *Iliada* aún glorifica el heroísmo de Ulises, sí, pero sobre todo en la medida en que pierde ante él su antigua fuerza persuasiva. De ser plausible esta interpretación, el fracaso de las Sirenas vendría a desacreditar subrepticamente, a través de un *agón* intertextual sutil y abismático, la vigencia y la superioridad de la musa iliádica en favor de la originalidad triunfal de la nueva musa odiseica.

En segundo lugar, la función crítico-irónica. El poeta de la *Odisea*, al parodiar el viejo estilo épico, estaría transformando a la musa de la *Iliada* en las Sirenas, o al menos asignando a éstas un estatus análogo al de la diosa que antaño inspirara la epopeya de la Guerra de Troya (Pucci 1998, 6). El saber y la más seductora dulzura de la voz son los dos atractivos mosaicos que las Sirenas se adjudican a sí mismas: «Sabemos.../ sabemos» (*ídmén.../ ídmén*, vv. 189, 191), repiten empleando un verbo en anáfora que recuerda dos conocidos versos de Hesíodo en los que las Musas proclaman: «Sabemos decir muchas mentiras semejantes a verdades, / sabemos, cuando queremos, proclamar la verdad» (*Teogonía* 27-28). Entre las musas hesiódicas, Calíope, «Bella-Voz», inspira palabras dulces como la miel y persuasivas como una sentencia justa¹². Luego las Sirenas *son* las Musas, y la ironía homérico-odiseica implica que estas nuevas voces mosaicas son finalmente del todo indiscernibles de las del poeta y el héroe. La posibilidad no sólo de la poesía, sino de la *literatura* en general, comienza precisamente con este juego de dudosas identidades y diferencias, de interferencias y difracciones entre autor, narrador y personaje. Hay que distinguir, en efecto, entre la voz homérica que narra la *Odisea*, la voz odiseica que relata en primera persona sus propias aventuras y la voz sirenaica que interpela a Ulises en aquel episodio. Pero si tenemos en cuenta las transiciones y las implicaciones enunciativas, los posibles juegos alusivos e intertextuales y los endiablados efectos irónicos que de

12. Sobre las ambigüedades y ambivalencias de las Musas en Hesíodo y el lenguaje poético como verdadero y falso *en sentido extramoral* (Nietzsche *dixit*) véase otro excelente libro de Pietro Pucci, *Hesiod and the Language of Poetry* (1977, 8-44). La relación entre las Musas y las Sirenas fue señalada por Walter F. Otto en un libro donde destaca también el parentesco entre las Musas y las Ninfas, por lo general espíritus acuáticos femeninos que pueden encantar y llevar a la demencia (*nympholepsia* o rapto de las ninfas). «También cantoras semifantasmales como las Sirenas, que se acercan a la muerte y la traen, las “que entonan los cantos del Hades” (Sófocles, fr. 861), están emparentadas con las Musas»; Walter F. Otto, *Las Musas* (2005, 56).

todo ello se desprenden, ¿cómo separar terminantemente la voz de Homero de la de Ulises, y la de éstos de la voz de las Sirenas?

El *paso* de las Sirenas es el pasaje alofónico por excelencia, allí donde se pasa de una voz a otra que al fin es de todos y es de nadie: *Outis* (*Od.* IX, 366). Paso –no– más allá, que diría Maurice Blanchot, porque en él se vislumbra el trasmundo silencioso de las Musas y al mismo tiempo se cuestiona su dimensión trascendente. Cuando llegues a aquella isla, «pasa rápido» (*parèx eláan*, XII, 47), le advierte Circe, y en cierto modo eso mismo hacen el poeta homérico y el propio Ulises al narrar en unos cuantos versos –como apremiados por el peligro que en ellos acecha–, uno de los pasajes más audaces y fascinantes de la *Odisea*. La alofonía entraña virtualmente polifonía (*pace* Bajtín) y este concierto de voces algo tiene a menudo de sinfonía. Pero interpretar la alofonía como síntoma mimético y patológico, «el parecer otro de quien no es él mismo», supone entender la *phōné* en los términos rígidamente ontológicos que aduce Platón para discriminarla de la autofonía ideal. No existe, sin embargo, una voz poética autófona. La cuestión difícil e inquietante que se plantea en el episodio homérico no es ya la de una fusión o concatenación de tres o más voces en el mismo texto, pues la idea misma de mimesis siempre puede dar cuenta de esa proliferación enunciativa, sino más bien el problema del sentido *neutroferente*¹³ de la voz poética, de acuerdo con la revelación de la nueva «musa odiseica». Llamemos *voz figural* al origen enunciativo neutro (*voz-ni-de-uno-ni-de-otro*) al que remiten las voces diferenciadas del relato como a un punto de fuga del que todas ellas surgen o en el que convergen.

Conviene recordar cómo marca el tono personalizado del poema entero la invocación del inicio: «Háblame, Musa, del hombre...»: *Andra moi énnepé, Moûsa*,... En las primeras palabras de la *Odisea* está contenido el principio del poema, la *archē* inaparente a partir de la cual se despliega tanto el canto como el cuento. El imperativo *énnepé* es una forma arcaizante del verbo *enépein*, que comparte raíz etimológica con *ops* y *epos* y significa la acción de decir

13. Por *neutroferencia* (*ne uter*: «ni lo uno ni lo otro») se entiende aquí la remisión de la voz poética *ni* a una voz autófona *ni* a una voz alófona, doble exclusión que ciertamente requiere presuponer tanto la autofonía como la alofonía. Según veremos, cabe caracterizar como neutroferente la heterofonía del poema, voz-otra que no es identificable con las voces que enuncian y que son enunciadas, aunque mantiene con ellas una relación de complicación y explicación, por analogía con la *complicatio* y *explicatio* de Nicolás de Cusa: Dios o lo Uno comprende y abarca Todo (*complicatio*) y al mismo tiempo se despliega y exterioriza en lo Múltiple (*explicatio*). Desde una perspectiva retórica, el efecto de sentido de la heterofonía no está lejos –en el plano de la enunciación– de figuras como la paradoja y el oxímoron.

o comunicar algo narrativamente, de modo que este «háblame» implica un cierto rebajamiento de tono con respecto al más solemne «canta, diosa,...» (*áeide theà*) de la invocación que abre la *Iliada*¹⁴. Pero importa sobre todo subrayar que el verbo en imperativo de la *Odisea* va precedido de un dativo, *moi*, en el que irrumpe la primera persona del poeta o del aedo reclamando la palabra a la Musa mediante un vocativo: «Hábla-me, Musa,...». Es este gesto imperativo-dativo-vocativo, fijado en el sintagma *eipè moi*, el que se repite con una insistencia ritual y una inflexión asaz dramática en no pocos momentos del relato, cuando Alcínoo va pidiendo *in crescendo* al desconocido huésped que diga quién es, de dónde viene y cuál es su historia, o cuando en el umbral del Hades ruega Ulises al triste fantasma de su madre Anticlea que le hable y le despeje finalmente su destino, o cuando el héroe recién llegado a Ítaca disfruta intercambiando historias con el porquero Eumeo¹⁵. Más allá de señalar la figura anónima del aedo o el rapsoda, la primera persona del verso inicial de la *Odisea* no identifica a nadie, así como el nombre propio que Ulises pronuncia con orgullo (*eim' Odysseus*) para presentarse ante el rey de los Feacios sólo identifica a un personaje legendario, tan famoso en el canto como desconocido en la realidad para sus huéspedes¹⁶. En este sentido, tampoco es casual que los versos proemiales de la *Odisea* no mencionen al protagonista por su nombre, sino a través del epíteto *polytropos* referido tan sólo a un genérico «el hombre»; y quizá no sea demasiado arriesgado

14. El proemio termina con un «háblanos», *eipè hēmîn* (*Od.* I, 10) que retoma el yo inicial y de algún modo lo universaliza. No olvidemos que en *Los trabajos y los días* aparece el mismo verbo, en imperativo plural, que encontramos en la *Odisea*: «Musas Piérides, que con cantos otorgáis la gloria, / hablad (*ennépete*) aquí de Zeus,...» (*Erga*, 1-2). Irene de Jong ha destacado que, después del proemio, la Musa ya no volverá a ser invocada, al contrario de lo que sucede en la *Iliada*. Además, el poeta odiseico comparece en primera persona, es más «autorreflexivo», se ve reflejado en los dos aedos legendarios Femio o Demódoco y tiene perfecta conciencia de su arte como narrador (De Jong 2001, 6-7).

15. Cf. *Od.* VIII, 550, 555, 572, 577; IX, 170, 174, 177, 370, 374, 494; XIV, 118; XV, 183.

16. Pietro Pucci ha reparado en el juego tropológico y en la incierta identidad que implica la expresión «Soy Odiseo»: «His name is significant –the “hated one”, as the narrative will later explain– and accordingly the name “Odysseus” in the phrase: “I am Odysseus” is an epithet and a metonymy of “I”: “I am the hated one”; “I, the hated one”; “the hated one is a figurative way of saying I”. This implies that the name does not really identify anything and that, in order to know who Odysseus is, one has to know that he is really the very person that the legend about him speaks of. Accordingly Odysseus would be the Odysseus of the legend, but how can he prove that he is that one?», Pucci, «Odysseus Narrator: The End of the Heroic Race» (1998, 136).

sugerir que este anonimato preliminar de Ulises –que tendrá un rendimiento argumental considerable en distintos episodios–, junto con el propio carácter polifacético que define al personaje, conviene también a la polifonía del texto y a la voz plural de la que el héroe y el poeta odiseico hacen gala, insinuando en el fondo la perfecta complicidad entre narrador y personaje.

Dime, háblame, cuéntame...: *dame la voz*. La voz que invoca a la Musa desde el arranque de la *Odisea* es receptiva y dativa al mismo tiempo, responde a otra voz anterior y ajena que da ocasión al canto. El relato comienza así con una invocación por ser, todo él, evocación múltiple de otra voz. *Evocare* significa llamar a la voz de otro, citar otra voz que, en su alteridad irreductible, inasimilable, es siempre espectral, originariamente, y sólo deviene audible en esta voz de *uno* que la recibe y le da la réplica. La voz invocada en el canto permanece como tal silenciosa, es fuente de lo inaudito que se repite como un acontecimiento en cada evocación: el poema. Si la *phōné* inspirada puede presentarse de algún modo como una repetición de la voz nunca oída de la Musa, es porque el poema tiene lugar –lugar *atópico*– en tanto que suceso cada vez único y singular, acontecimiento que siempre «difiere de sí», necesariamente, del que no puede predicarse en rigor la mismidad ni la idealidad ni la esencia, pues en aquello que se presenta como aconteciendo realmente sólo adviene la *repetición de lo irrepitable*. La invocación poética sería en cada caso la evocación de un advenimiento tan singular como paradójico: sólo-una-vez-ya-siempre. A propósito de las invocaciones homéricas, Michel Foucault llamaba la atención lúcidamente sobre el «juego que desdobra el discurso mezclando en una misma melodía el canto de dos voces distintas», de manera que la voz que inspira el canto de la cólera de Aquiles o de las aventuras de Ulises «se borra ante el rumor que ella misma suscita». A lo que añade una observación iluminadora que merece ser citada por extenso:

Apenas ha empezado a hablar, el recitador abandona la iniciativa que ha tomado; no articula sus primeras palabras más que para callarse, para hacer reinar el silencio a su alrededor, para dejar a otra voz hablar en su lugar: ella mejor que él sabrá recoger el tiempo disperso; no hablo, dice el recitador, más que para imponer a todas las voces de aquí un silencio respetuoso e invitar a los que me rodean a formar un círculo en torno a este otro discurso que va a ser ahora cantado; escúcheselo, pues oculta tesoros que nadie más podría conocer; pero como él mismo es inaudible, tomará prestado su timbre, sus acentos y su ritmo de esta voz que, precisamente, estáis oyendo. Voz que me pertenece, a mí, que estoy en medio de vosotros; pero sin que nada cambie en su sonoridad –salvo, quizá, que ganará más brillo– una segunda voz (a decir verdad, voz primera) va a mezclarse con ella, habitarla, comunicar su soplo, dominarla, reducirla al silencio al que vosotros os expondríais si no os advirtiera desde ahora que no

lo tengáis en cuenta; pues, en cierto sentido, voy a callarme; pero mi garganta, mi lengua, mis labios seguirán siendo los instrumentos dóciles, dispuestos, de esa voz sin voz de la que ya en el momento presente empezáis quizá a percibir, a través de los sonidos que pronuncio, las notas iniciales. A lo largo de mi relato y casi en cada una de las frases que voy a articular, escucharéis estos dos discursos entrelazados. El mío no dirá nada que no le sea inspirado (*soufflé*); el otro no dará nada a entender sino por mediación del mío. En cuanto a este poema al que vais a prestar oído como si se manifestara él mismo, no es sin duda más que el intersticio (*l'entre-deux*) incierto que separa y une un discurso que lo repite sin inventarlo y otro que, sin pronunciarlo él mismo nunca, lo posee absolutamente, con pleno derecho y en silencio¹⁷.

Texto de una densidad extraordinaria en el que, sin embargo, brillan dos ideas: el silencio que inspira el canto y la duplicación espectral de la voz. La lección homérica de la *Odisea*, según la cual las Sirenas *son* las nuevas Musas, y su canto nunca oído, la verdadera fuente de inspiración, ha prevalecido en toda la literatura moderna. De ahí que en la breve fábula de Kafka el arma más temible de las Sirenas no sea otra que su silencio, de cuyo poder es imposible escapar. En un poema de Rilke el silencio de aquellas «sopla a los oídos / como si su otro lado fuera / el canto al que nadie se resiste». Para Adorno y Horkheimer a partir del fallido encuentro de Ulises con las Sirenas todos los cantos han quedado heridos y adolecen de aquel fallo que, no obstante, ha impulsado la creación posterior de la música occidental. En Blanchot el canto de las Sirenas es poderoso debido precisamente a su defecto, del que surgen el relato odiseico y toda la interminable fabulación literaria que desde entonces él mismo inaugura¹⁸. Lo sirenaico(–musaico) es la atracción que provoca en el poema el eco de una voz nunca oída, o tal vez perdida, voz en todo caso espectral cuyo silencio resuena modificado y corpóreo en los ritmos del canto. Pascal Quignard ha observado que la literatura y el amor a las letras, al igual que la pasión musical, tienen que ver con una voz desaparecida, voz fantasmática de la infancia a la que la muda, en los varones, ha infligido una privación natural, pérdida definitiva de la emoción vocal y la afectividad matriz,

17. Michel Foucault, «Homère, les récits, l'éducation, le discours» (2016, 119). La traducción es mía. Se trata de unas páginas inéditas, redactadas para una versión intermedia de *L'archéologie du savoir*, que el filósofo descartó en la edición de 1969.

18. Franz Kafka, «El silencio de las Sirenas [Das Schweigen der Sirenen]» (1917); Rainer Maria Rilke, «La isla de las Sirenas [Der Insel der Sirenen]» (1908); Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración* (1994, 111); Maurice Blanchot, *El libro por venir* (2005, 25).

carencia a la que está desde entonces íntimamente ligada la pulsión «viril» a recobrar la voz primera del canto¹⁹.

Sea como fuere, el silencio de las Sirenas irrumpe ya en la duplicación que es inmanente a la oralidad del propio acto invocador. El intersticio incierto del que habla Foucault, *l'entre-deux* que separa desde el inicio a la voz inaudible invocada de la voz audible invocadora, uniendo a ambas en esta separación, es marca de lo que aquí cabe llamar la *diéresis* de la *phōné*, la cesura divisoria que media entre la voz que da la palabra y la que la recibe replicándola en la forma del poema. La voz silenciosa y preinicial que da la palabra al poeta, voz dativa que se dirige en cada caso «a mí» (*moi*) cuando se la invoca (*énnepe*), nada tiene de alófona, en el sentido de que no remite a otra voz que pueda ser identificada, o cuando menos determinada modal y cualitativamente. Esa voz muda es radicalmente *heterófona*. En la medida en que está basada en la oposición entre autofonía y alofonía, la discordia platónica entre filosofía y poesía obedece a una lógica eidética que hace prevalecer la forma unitaria sobre el devenir múltiple de los fenómenos²⁰. La filosofía de Platón postula una idealidad mono-fono-psíquica distributiva: Que haya una sola forma de voz para (cada) una sola forma de alma. Esta mismidad monádica de la psique prepara el camino hacia la moderna concepción del yo como sujeto sustancial. Pero la heterofonía poética responde más bien a una *lógica figural*, en función de la cual las voces concretas aparecen como eventos diferenciales y transferenciales en el decurso temporal de un acontecer narrativo. La lógica del *epos-mythos* no conoce la oposición terminante entre autofonía y alofonía ni entre, pongamos, la voz musaica, la voz homérica, la voz odiseica y la voz sirenaica. En dicha lógica las posiciones «vocales» o enunciativas no cesan de compenetrarse y diversificarse como figuras de una heterofonía originaria

19. Escribe Pascal Quignard en *La leçon de musique*: «Toute musique est du narratif vide» (2002, 62), y el relato musical arquetípico no sería otro que *en busca de la voz perdida*.

20. Aunque no coinciden del todo con los argumentos aquí expuestos, ni cubren exactamente la diferencia platónica entre filosofía y poesía, conviene recordar las ideas de Carlo Diano sobre *forma y evento* como las dos experiencias primordiales del pensamiento griego. Para Diano el héroe de la *Iliada* es un héroe de la forma. Unido por completo a su acción y a la fuerza que comporta la naturaleza inmediable de la forma, sólo puede contrastar con otras formas y luchar con ellas o tomar una actitud contemplativa. Sin embargo, el de la *Odisea* es un héroe del evento o acontecimiento, y en su modo de ser destaca la inteligencia, *metis*, un saber-hacer activo que propicia las mediaciones y adopta múltiples facetas para afrontar la diversidad del devenir; *vid.* Diano, «Forma ed evento» (2022, 78-82).

inaparente y en sí no figurable. Voz-Otra infigurable precisamente porque se ignora qué esencia tiene o cuál podría ser su identidad.

En unas líneas de *Las leyes* Platón alude a «las variaciones y complejidades de la lira», *heterophōnía kai poikilía tēs lyras* (VII 812 d), y desaconseja abordar su estudio en las etapas iniciales de la educación musical. La heterofonía platónica designa la diferencia entre la melodía versátil de la lira y la del cantor, y el término suele utilizarse actualmente en musicología (desde Carl Stumpf) para denominar una modalidad peculiar de polifonía improvisada, típica de algunas tradiciones orientales, en la que dos o más intérpretes –por lo general vocalista e instrumentista– emplean múltiples versiones de una misma melodía. Es sintomático que Platón recurra al lexema *poikilía* para enfatizar el sonido demasiado variable y voluble de la lira, pues se trata de una palabra cargada de connotaciones míticas y épicas. *Poikilos* se decía del dibujo abigarrado de un tejido, de la piel moteada de un animal y del fulgor de un color tornasolado, iridiscente; *poikilómētis*, «de muchas tretas» o «multiastituto», es otro de los epítetos de Ulises. En el léxico platónico la *poikilía* es la cualidad mudable –y en general desdeñable– asociada a todo aquello que no permanece nunca igual o semejante a sí mismo²¹. Heterófona (o *poikilófona*) es entonces la voz no enunciada ni tematizable ni identificable de las Musas-Sirenas, voz originaria que está ya siempre por venir al poema como acontecimiento incoativo del canto y el relato. Con respecto a esa alteridad inapropiable de la voz invocada, el poema se presenta tenazmente diverso y cambiante, *poikilo-morfo*, deviene en cada ejecución otro-que-él-mismo, de una otredad que nada tiene de sustantiva o esencial, pues «ella misma» no consiste más que en el acaecer verbal de una voz que, aun aparentando repetirse, altera o contradice a cada paso su aparente mismidad. Invocar es recibir y dar la voz que es ya *don* antes incluso de decir nada, es provocar que la palabra –clinamen deíctico– acontezca como un acto de habla anterior a la lógica de un sujeto y exterior a su voluntad, pura querencia de dicción y de escucha que señala hacia el espacio primordial e inexplorado de todo lo decible. Si es cierto que la voz, al invocar, pide la inspiración, también lo es que esta petición encierra ya una *re-petición*. En este sentido, la inspiración viene a ser como el soplo que abre en la *phōné* el hueco de la diéresis y da lugar a toda suerte de duplicaciones alofónicas. Soplo venido de una y otra voz, *souffle* o respiración alterna desde la que Jacques Derrida interpretaba la agonía de Antonin Artaud frente a un *impoder* que, lejos de reducirse a la

21. Véase Marcel Detienne y Jean-Pierre Vernant (2018, 33-36). Sobre la *poikilía* de Ulises puede leerse el espléndido libro de Pietro Citati *Ulises y la Odisea. El pensamiento iridiscente* (2006).

esterilidad del *nada que decir* o a la crisis de inspiración, constituye «la inspiración misma: fuerza de un vacío, torbellino del soplo de un apuntador que aspira hacia sí y me roba eso mismo que deja venir a mí y que yo he creído poder decir en *mi nombre*»²².

Somos hablados por la lengua que hablamos. Hablar es en general repetir palabras que otros ya dijeron y que, al ser oídas, otros harán suyas de algún modo, sin que podamos remontarnos a un origen en el que lo dicho sea o haya sido un hecho no repetido. Es éste sin duda el estigma de la palabra como secundariedad, el del significante y el significado como diferencia, y también el de la diéresis de la voz desdoblada en la alofonía. Derrida tiene en parte buenas razones para interpretar como evento furtivo, robo o sustracción el acto «inspirado» por el que uno se apropia inevitablemente de la voz de otro y detrae así algo que le está siendo sustraído al mismo tiempo por la acción misma de hurtar: «la sustracción se produce como el *enigma* originario, es decir, como una palabra o una historia (*ainos*) que oculta su origen y su sentido, sin decir jamás de dónde viene ni adónde va, ante todo porque no lo sabe, y porque esta ignorancia, a saber, la ausencia de su *sujeto* propio, no le sobreviene sino que la constituye» (Derrida 1967b, 265). Las sombras tutelares de Hermes, Edipo y Ulises se perfilan en estas líneas que hablan de robo, de enigma y de historias errantes que nadie parece saber de dónde vienen ni quién las cuenta realmente. Pero la insistencia derridiana en el robo, en la desapropiación e impropiedad y en la repetibilidad de la voz delata cierta fidelidad –por *destructiva* que se nos antoje– al paradigma mimético, cierta nostalgia de la ontología platónica y su modo de concebir la alofonía. La voz de las Sirenas sigue siendo factor diferencial del poema, pero de un modo muy otro que el de la palabra *soplada* o la voz alofónica regida por un orden mimetológico. En éste lo que se repite «imita» una realidad anterior, una figura previa o un significado preconstituido a lo largo de una serie retrógrada de ocurrencias que puede extenderse y derivar *ad infinitum*.

El pasado heroico que las Sirenas dicen conocer y poder cantar cifra esa repetición en la que la memoria (y la palabra) no se distingue de un eterno retorno de lo mismo paralizante y hasta letárgico. Sin embargo, la voz de

22. Jacques Derrida, «La parole soufflée» (1967b, 263). La traducción es mía. Reparemos en que *soufflé* significa aquí «soplado», «apuntado» y también «robado» (poco más o menos como en español). *Impouvoir* es una expresión que Artaud utiliza en *Le Pèse-Nerfs*. Sobre la otredad originaria e inasimilable de la *phôné* véase Jean-Luc Nancy, *Le partage des voix* (1982); y en torno a la voz como querer-decir vacío y preinicial que anticipa la simple potencialidad del lenguaje, constituyendo la apertura (heideggeriana) al Ser y la Nada, pueden leerse las perspicaces reflexiones de Giorgio Agamben en *El lenguaje y la muerte* (2003, 139-40).

las Sirenas-Musas no se agota en el canto del pasado iliádico, ni se limita en absoluto a una forma y un contenido reiterables. Ulises menciona por última vez a las Sirenas cuando relata a Penélope –según refiere el narrador homérico en estilo indirecto– «cómo escuchó la voz de las incesantes Sirenas»: *hōs Seirēnōn adināōn phthóngon ákousen* (XXIII, 326). El adjetivo *adinós*, muy raramente aplicado a personas o a criaturas animadas, significa genéricamente abundante, masivo, vehemente, resonante (*crowded, thronging, vehement, loud-voiced*, registra el LIDDELL-SCOTT). Pero en el verso homérico ese término sugiere más bien la idea de una «voz que no cesa», continua e intensa, pues es altamente probable que dicho adjetivo deba ser interpretado por hipálage como un calificativo de la «voz» antes que de las «Sirenas». Ahora bien, lo incesante no puede ser repetido, borra todas las repeticiones o las arrastra consigo hasta hundirlas en su curso compacto e indiferenciado. Esa voz que no cesa es inaudible por la sencilla razón de que su emisión no es discreta: es irrepitible, sólo se propaga, inarticulada, en la modulación continua de su devenir interminable²³.

Para la voz que invoca –la del poeta– aquella otra voz que no cesa, voz totalmente otra, sólo es el origen de una repetición que no viene a imitar algo anterior, ya dicho o hecho, ni evoca ningún tiempo pasado que pueda regresar fantasmalmente. Es como la voz de los cuentos de hadas que los niños desearían oír cuando piden ansiosos que se les cuente otra vez la historia que acaban de escuchar. Ulises no podía oír el canto de las Sirenas porque era inaudible, promesa de una voz cuya resonancia abismal se hunde en el silencio originario que da lugar a la palabra y a la música. En el capítulo quinto de *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche recuerda una observación de Schiller según la cual éste asegura sentir, en los instantes previos al acto de poetizar, «una tonalidad anímica musical», *eine musikalische Stimmung*. El poema sería la repetición jamás lograda de un tono inoído, su origen se situaría, precariamente, en una tensión incipiente que brota del estado de ánimo como una voz interior, en sí inaudible, que se difundiera en eco hasta transformarse en las ondas rítmicas del canto. «Un silence est la source étrange des poèmes», escribe Paul Valéry en un ensayo titulado «Le philosophe et *La Jeune Parque*». Extraña fuente la de una voz que no parece decir nada, que ni siquiera puede oírse, pero cuyo silencio entona la pura decibilidad que

23. «Las Sirenas dicen que están cantando y que quieren que se las escuche, que su canto es lo mejor que se puede cantar. La experiencia última de la que quiere dar cuenta el cuento de Ulises es una experiencia lírica, musical, en los límites de lo inefable», interpreta felizmente Italo Calvino en su lectura de la *Odisea*, «Los niveles de la realidad en la literatura» (2013, 376).

anuncia todo lo dicho y lo no-dicho. Una y otra vez pide el poema lo nunca dicho y lo inaudito, demanda una *re-petición* imposible de la palabra más allá de toda repetibilidad, invocación dirigida hacia una voz siempre por venir. «Voz que está por oírse, que nunca se dice», en palabras de Gadamer (1993, 267). Nunca hemos oído el origen del canto: la emisión de su voz es continua, repetidamente irrepitable, evento inmemorial que se hunde en el silencio del que nace. Incesante, como sólo puede ser la voz de las Sirenas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. y Max HORKHEIMER. *Dialéctica de la Ilustración*. Trad. Juan José Sánchez. Madrid: Trotta, (1944) 1994.
- AGAMBEN, Giorgio. *El lenguaje y la muerte*. Trad. Tomás Segovia. Valencia: Pre-Textos, 2003.
- ARDIZZONI, Antos. ΠΟΙΗΜΑ. *Ricerche sulla teoria del linguaggio poetico nell'Antichità*. Bari: Adriatica Editrice, 1953.
- AX, Wolfram. *Laut, Stimme und Sprache. Studien zu drei Grundbegriffe der antiken Sprachtheorie*. Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht, 1986.
- BLANCHOT, Maurice. *El libro por venir*. Trad. Cristina de Peretti y Emilio Velasco. Madrid: Trotta, (1959) 2005.
- BOITANI, Piero. *L'ombra d'Ulisse. Figure di un mito*. Bolonia: Il Mulino, 1992.
- BOLOGNA, Corrado. *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*. Bolonia: Il Mulino, 2000 (ed. revisada).
- CALVINO, Italo. «Los niveles de la realidad en la literatura». En *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, 362-377. Trad. Gabriela Sánchez Ferlosio. Madrid: Siruela, 2013.
- CITATI, Pietro. *Ulises y la Odisea. El pensamiento iridiscente*. Trad. José L. Gil Aristu. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006.
- DE JONG, Irene. *A Narratological Commentary on Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *La voix et le phénomène*. París: P.U.F., 1967a.
- DERRIDA, Jacques. «La parole soufflée». En *L'écriture et la différence*, 253-292. París: Seuil, 1967b.
- DETIENNE, Marcel. *Les Maîtres de Verité dans la Grèce archaïque*. París: Livre de Poche, 2006.
- DETIENNE, Marcel y Jean-Pierre VERNANT. *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*. París: Flammarion, 2018.
- DIANO, Carlo. «La poetica dei Feaci». En *Opere*, 479-508. Edición de Francesca Diano. Milán: Bompiani, 2022.
- DIANO, Carlo. «Forma ed evento». En *Opere*, 47-87. Edición de Francesca Diano. Milán: Bompiani, 2022.

- DIONISIO DE HALICARNASO. *La composición literaria [De compositione verborum]*. En *Tres ensayos de crítica literaria*. Introducción, trad. y notas de Víctor Bécáres Botas. Madrid: Alianza, 1992.
- FOUCAULT, Michel. «Homère, les récits, l'éducation, le discours». Texto transcrito y presentado por Martin Rueff. *La Nouvelle Revue Française* 616, París, Gallimard (2016): 103-150.
- GARCÍA QUINTELA, Marco V. «The Phonological Politics of Plato and the Myth of *Protagoras*». *Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens* 7 (2009): 247-276.
- GADAMER, Hans-Georg. «Stimme und Sprache». En *Gesammelte Werke*, 258-270. Vol. VIII, *Ästhetik und Poetik, I. Kunst als Aussage*. Tubinga: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), 1993.
- HAVELOCK, Eric A. *Preface to Plato*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1963.
- HÖLSCHER, Uvo. *Die Odyssee: Epos zwischen Märchen und Roman*. Munich: Verlag C.H. Beck, 1988.
- HOMERO [Omero]. *Odissea*. Introducción de Alfred Heubeck & Stephanie West. Trad. Giuseppe Aurelio Privitera. Milán: Fondazione Lorenzo Valla / Mondadori, 2003, 6 vols. [9ª ed. renovada].
- HOMERO. *Odisea*. Trad. Carlos García Gual. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- KAFKA, Franz. «Das Schweigen der Sirenen». En *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt: Fischer, (1917) 1970.
- LANATA, Giuliana. *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*. Florencia: La Nuova Italia, 1963.
- LÉTOUBLON, Françoise. «Le miroir et la boucle», *Poétique* 53 (1983): 19-36.
- NANCY, Jean-Luc. *Le partage des voix*. París: Galilée, 1982.
- OTTO, Walter F. *Las Musas*. Trad. Hugo Bauzá. Madrid: Siruela, 2005.
- PERCEAU, Sylvie. «Expérience esthétique et ravissement dans l'épopée homérique: plaisir d'admiration (*terpsis*) ou de possession (*thelxis*)?». En Michel Briand (Ed.). *Les figures du ravissement*, 33-51. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- PLATÓN. *Protágoras*. Edición crítica y trad. de Ramón Serrano Cantarín y Mercedes Díaz de Cerio Díez. Madrid: CSIC-Alma Mater, 2005.
- PRIVITERA, Giuseppe Aurelio. *Il ritorno del guerriero. Lettura dell' Odissea*. Turín: Einaudi, 2005.
- PUCCI, Pietro. *Hesiod and the Language of Poetry*. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press, 1977.
- PUCCI, Pietro. *The Song of the Sirens. Essays on Homer*. Boston: Rowman & Littlefield Publishers, 1998.
- QUIGNARD, Pascal. *La leçon de musique*. París: Gallimard-Folio, 2002.
- REINHARDT, Karl. «Die Abenteuer der Odyssee». En *Von Werken und Formen: Vorträge und Aufsätze*, 52-162. Godesberg: Küpper Verlag, 1948.
- RILKE, Rainer Maria. «Der Insel der Sirenen». En *Neue Gedichte. Anderer Teil*. Leipzig: Insel Verlag, 1908 (1918).

- RÓHEIM, Géza. «The Song of Sirens». *The Psychiatric Quarterly* 22 (1948): 18-44.
- SEGAL, Charles. «Kleos and its Ironies in the *Odyssey*». *L'antiquité classique* 52 (1983): 22-47.
- SNELL, Bruno. *Die Entdeckung des Geistes: Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*. Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht, (1946) 2011.
- TENTORIO, Gilda. «Dal grido di Cassandra al canto delle Sirene: contributo a uno studio di acustica omerica (ópa)». *Seminari Romani di Cultura greca* X, 2 (2007): 189-221.
- ZUMTHOR, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Trad. Concepción García-Lomas. Madrid: Taurus, 1991.