

Capítulo 7
El estadio-sirenas
De la primera alianza sonosférica

*De hecho, sólo lámina a lámina me he ido haciendo duro;
si se supiera qué blando sigo siendo en el fondo.
Soy gong, y guata y canto de nieve,
Digo eso, y sé lo que digo.*

Henri Michaux, *Mes propriétés*, 1929

*¿A dónde te invoco estando yo en ti? ¿De dónde has de venir a mí? [...].
Que yo corra tras esta tu voz y te dé alcance.*

San Agustín, *Confesiones*, libro primero, II, 2 y V, 5

En el comienzo, los animales acompañados, los seres humanos, son rodeados por algo que nunca puede aparecer como cosa. Son, en principio, los complementados invisiblemente, los correspondientes, los respectivos, los rodeados y, en caso de desorden, los abandonados por todos los buenos espíritus. Por eso, preguntar filosóficamente por el ser humano significa en primer lugar: investigar ordenaciones-pares, evidentes pero no tan fácilmente visibles, las que se viven con los buenos compañeros y las que fundan las alianzas con otros problemáticos e inaccesibles. Del individuo no acompañado sólo sigue hablando la *ideología perennis*, que se deja arrastrar por la corriente principal de la abstracción individualista. Que la psicología siga cultivando su investigación de los gemelos, y la sociología persiguiendo su quimera, el *Homo sociologicus*: para la ciencia del ser humano, reformulada filosóficamente, son constitutivas la investigación de los pares y la teoría del espacio dual. Así que, incluso lo que filósofos modernos han llamado existencia humana no ha de entenderse ya como el estar-fuera del individuo solitario en lo abierto indeterminado, tampoco como la contención

del mortal en la nada; existir es estar-suspenso en pareja, con un segundo por cuya proximidad mantiene su tensión la microsfera. A mi existencia pertenece que se cierna sobre mí un algo preobjetivo, cuya misión es dejarme ser y promocionarme. Por eso no soy, como los sistémicos y bio-ideólogos actuales me ponen en la boca, un ser vivo en su medio ambiente; soy un ser en suspensión con el que los genios constituyen espacio. «Si se supiera qué blando sigo siendo en el fondo.»

¿Cómo entender la naturaleza de esa blandura? ¿Cómo la misma voz puede decir de sí que es guata y canto de nieve, y, a la vez, gong que retumba insoportablemente? Parece que en nuestro recorrido por las zonas nojetales no ha sido rozado aún el anillo más íntimo. Pues, aunque pueda hacerse plausible que los seres humanos, tanto en formaciones arcaicas de hordas como en tiempos clásicos imperiales y en culturas proyectivas modernas, son seres esféricos que sólo en el juego común con sus complementadores, acompañantes y acosadores son capaces de dominar los riesgos vitales en la amplitud del mundo, no se ha manifestado, sin embargo, el misterio de su accesibilidad al aliento y solicitud de sus seres próximos. Se puede admitir: el genio no busca, ha encontrado; el ángel no llama a la puerta, está en la habitación; el *daimonion* no se anuncia, ya tiene el oído del sujeto. Pero, en esas relaciones íntimas de repartición de espacio, ¿cómo puede haberse cerciorado desde un principio el uno de la apertura del otro? ¿De qué fondo se nutren las intimidades preestablecidas, que garantizan la transferencia sin obstáculos de sensaciones entre los aliados inseparables? ¿Cómo es posible que para miles de millones de embajadas yo sea como una roca contra la que se estrellan sin resonancia, mientras ciertas voces y advertencias me abren y me hacen temblar como si yo fuera el instrumento elegido para su sonoridad, un medio y hoquilla sólo para que resuene su impulso? ¿No hay aquí un enigma de acceso a considerar todavía? ¿No tiene mi accesibilidad para ciertas embajadas apremiantes un «fondo» oscuro en un hacerse-eco del que aún no se ha hablado lo suficiente? ¿Cómo es posible cuasi *a priori* ese estar-abierto, gracias al cual Sócrates, en sus monólogos, escucha intervenir disuasoriamente a su *dáimon*? ¿Qué sucede con aquella receptividad complaciente,

llamada inmaculada, que permite al ángel de la Anunciación –que aparece la mayoría de las veces por la izquierda– decir lo imposible al oído de María sin que su complacencia se transforme en negativa? ¿En qué onda se transmite la palabra que te introduce sin reservas en la resonancia, y a cuya escucha se abre e inflama el oído, como si estuviera comprometido definitivamente en acompañar el canto de un himno en el que resuenan sus esperanzas más tempranas y últimas?

Quien pregunta por los estratos más elementales e íntimos de la accesibilidad no ha de querer saber en último lugar cómo sucede el re-desarme de un aparato auditivo que se ha vuelto duro, precavido y estrecho. De hecho, en una concepción psicoacústica, el paso al oír íntimo va unido siempre a un cambio de actitud de una audición unidimensional de alarma, y a distancia, a una audición en suspenso, polimorfamente impresionada. Este cambio da la vuelta a la tendencia general de desarrollo que va de la escucha mágico-protomusical al oír que alarma y preocupa, que conmociona, o, como suele decirse ilustradamente: de la participación acrítica a la atención crítica. Quizá la historia misma sea una lucha titánica por el oído humano; en él pelean las voces próximas con las que vienen de lejos por el acceso privilegiado a conmover, a hacerse oír, las voces de los antepasados con las de los vivos, las voces de los gobernantes con las de los contrapoderosos. Bajo los gestos del derecho a poder-conmocionar aparece desde antiguo el poder como verdad; pero en la negativa a la atención se pone de relieve una sagacidad estratégica, conseguida con esfuerzo, que sabe que por el oído crédulo también pasan las mentiras. Quien se vuelve sagaz consigue distanciarse de cretenses, sacerdotes, políticos, representantes.

Oponiéndose a ello, el sujeto se instaure como punto de fuerza de una no-conmoción. Según los estándares psichistóricos de los dos últimos milenios y medio, sólo puede convertirse en adulto quien se haya sometido a un amplio entrenamiento de des-fascinación. En él, el sujeto ha de ser llevado hasta el umbral a partir del cual se hace posible para él un trato, que no le conmueva, con exhibiciones retóricas y musaicas que solicitan comprensión. Que también el oído se educa para la discriminación de los espíritus y de



Vaso con figuras rojas, Volci, siglo V a. C.
Las sirenas vuelan alrededor de Uliyes
como mujeres pájaro.

los agrados: en ello se muestra la tensión que las grandes culturas han de mantener en quienes las sostienen para combinar una elevada apertura mundana con una no-seducibilidad acrecentada. La subjetivación crítica se basa en la des-fascinación en tanto contención en conmoverse. Desde que la cultura de la escritura hizo valer su ley, ser sujeto significa ante todo: poder resistirse en principio y la mayoría de las veces a las imágenes, textos, discursos y músicas con que uno se encuentra, exceptuando aquellos cuyo derecho a forzar mi adhesión y conformidad lo tienen concedido de antemano por algún motivo: los llamamos iconos, libros sagrados, escritos de los Padres, himnos y clásicos. En éstos reconocemos los potenciales de convicción, sostenedores de cultura, que han superado suficientes veces el examen de la crítica como para poder desarmarnos en cierta medida también a nosotros, los sujetos actuales de la negativa. Convicción es sólo un nombre para conmoción poscrítica: significa la vuelta del juicio favorable a las alturas del conocimiento

reflexivo. Pero no sólo los dogmas oficiales de la convicción madura compartida tienen licencia para minar nuestras barreras distanciadoras; *de facto*, también encantos provenientes de fuentes sospechosas o mal vistas pueden derogar nuestro derecho fundamental a escuchar negando el asentimiento y a convertirnos en malos oyentes. ¿Hay que encogerse de hombros ante eso y ser complaciente con ello? Quizá sería de provecho recordar que una gran cultura sólo subsiste mientras consigue articular suficiente número de individuos en los que perviva la necesidad de defender la diferencia entre hipótesis y encantos.

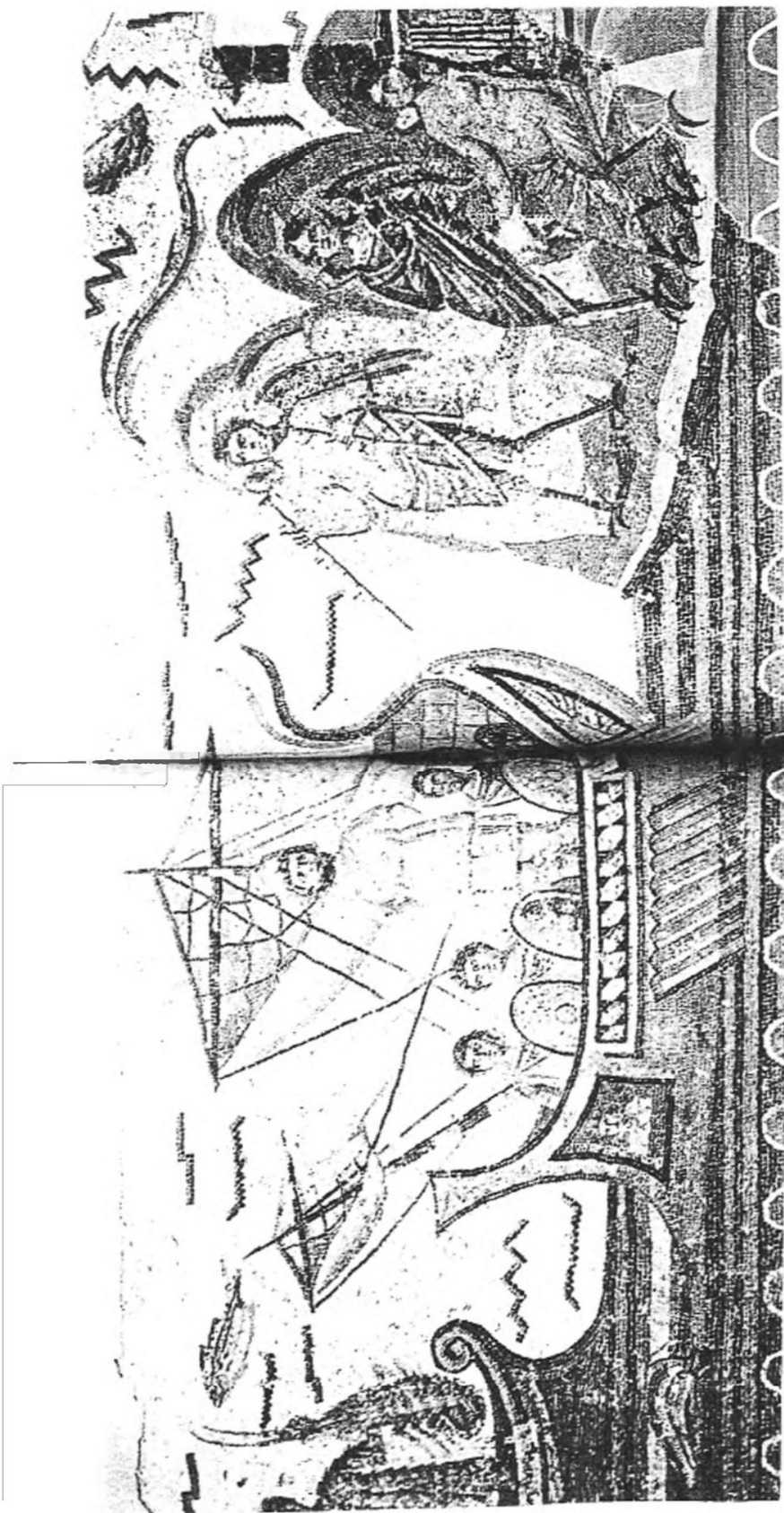
En el canto XII de la *Odisea*, Homero ha descrito la protoescena del antiguo avasallamiento musical y de una resistencia novedosa contra él. Ulises, que según la voluntad de los dioses ha de completar por fin su vuelta a casa, recibe de la maga Circe, su amante durante un año, el consejo de precaverse durante su viaje por el mar de la seducción mortal del canto de las sirenas. Durante el viaje se lo cuenta a sus compañeros.

Amigos, es preciso que todos —y no sólo uno o dos— conozcáis las predicciones que me ha hecho Circe, la divina entre las diosas. Así que os las voy a decir para que, después de conocerlas, perezcamos o consigamos escapar evitando la muerte y el destino.

Antes que nada me ordenó que evitáramos a las divinas Sirenas y su florido prado. Ordenó que sólo yo escuchara su voz; mas atadme con dolorosas ligaduras para que permanezca firme allí, junto al mástil; que sujeten a éste las amarras, y si os suplico o doy órdenes de que me desatéis, apretadme todavía con más cuerdas* (*Odisea* XII, 154-164).

¿Dónde se fundamenta la convicción homérica de que las sirenas llevan la muerte con su canto a todos los seres humanos, «a cualquiera que se las encuentre»? ¿Cómo sabe siquiera el cantor de la existencia de esos seres fascinantes —que, en principio, son sólo dos

* Se cita aquí la *Odisea* por la traducción de José Luis Calvo, Editora Nacional, Madrid 1985, pág. 291. (*N. del T.*)



«El aire sonoro», mosaico de Thugga (Dugga), ca. 300 d. C.

en número¹⁰-, y gracias a qué encantamientos consiguen éstas reducir a los no precavidos? ¿Qué encantos mortíferos utilizan esas aves cantoras para poner fuera de sí a cualquiera que las oye? ¿Qué saben las sirenas de sus víctimas para acercarse de tal modo a ellas? ¿De qué modo ambas cantantes melifluas se desizan tan profundamente en los oídos de los que las escuchan para que las envolviera la fama de que quien se les acerca demasiado y escucha lo que le cantan ya nunca vuelve a casa, ya nunca experimentará «verse rodeado de su esposa y tiernos hijos»? ¿Y por qué diablos se apilan en

torno a las sirenas montones de carne humana putrefacta «junto con sus huesos y pieles resacas» (XII, 40-46)? ¿Que miedo, qué experiencia, qué imágenes consiguieron crear en los narradores griegos de mitos la asociación entre canto y destrucción? Aunque la mayoría de estas preguntas no se pueden responder con seguridad por lo que se refiere a las intuiciones de Homero y a sus fuentes, sin embargo este episodio de la *Odisea* sí certifica algo: el mundo templatario no-patriarcal homérico aprendió a temer un determinado tipo de encanto o hechizo auditivo. No todo lo que llega al oído de los ma-

rinos es percibido por ellos como una música que los consuela y recuerda su casa. Una vez que se han hecho numerosos los hombres que viajan mucho y oyen muchas cosas, hay que enfrentarse a una situación mundana en la que incluso los oídos han de estar preparados para engaños mortales. El oído, que por sí mismo representa el órgano de la entrega confiada a todo lo que tiene que ver con el lenguaje materno, la patria, las musas hogareñas, puede ser burlado por cantos que suenen más atractivos que lo más propio de uno y que constituyan, sin embargo, como parece, la música de un principio enemigo. Por las voces de las sirenas comienza a resonar una especie de absorción que desarma, en mala hora, a hombres duchos en la guerra y a viajeros con experiencia del mundo; les ofrece una imagen engañosa de patria y de bienestar consigo mismos, que nadie fue capaz de resistir antes que Ulises, mejor aconsejado en tales asuntos de hechizo sonoro. Hay una música extraña en el mundo, de la que han de precaverse precisamente los más capaces: pues esos sonidos, como dan a entender los mitólogos, conducen al oyente no hacia sí, hacia su propio bien, sino a la muerte lejos de la patria. De todos modos, la muerte sirénica no llega en forma de espanto, sino como sugestión irresistible en lo más íntimo del oído de cada oyente. Es como si fuera, en alta mar, en las floridas costas de las sirenas, hubiera colocada una trampa de añoranza, en la que arden por caer los hombres tan pronto como se introducen en el ámbito sonoro de las dos voces femeninas declamando al unísono. Homero se esfuerza por delimitar claramente el ámbito de influjo de esas extrañas músicas: donde cantan las sirenas dejan de soplar los vientos, los barcos se deslizan silenciosos por el mar, movidos sólo por la fuerza de los remos; ningún sonido natural, ningún rugido del mar, ninguna vela flameante compite con las voces mágicas que suenan en torno al oído de las víctimas. La mar se transforma en una sala de conciertos exenta, los oyentes reman en silencio adentrándose en la campana sonora divina, y las cantantes aladas vierten la leche de sus voces en los oídos masculinos, ávidos de interés: a no ser que éstos, como sucede en la dotación del barco homérico, fueran taponados precavidamente con cera.

¿Qué clase de música es, qué *melos*, qué ritmo, la que proporcio-

na a las sirenas tanto poder sobre el oído de los hombres mortales? En el instante en que uno intenta acercarse al concierto sirénico se muestra que no son las cantantes propiamente las que guardan el secreto de sus éxitos seductores. Es verdad que el adjetivo «seductora» pertenece estereotípicamente al nombre de sirena, como el atributo «todopoderoso» al Dios monoteísta, y que el ser-seductor se adscribe a esas músicas fatales como una propiedad persistente. Por ello, sucumbir ante las sirenas sería el caso normal de experiencia con sirenas, y la propensión y querencia a perecer en sus garras sería la correspondencia más adecuada a los encantos de esas sopranos griegas. ¿Es que no permiten a los marinos miradas profundas en sus gáznates escotados? Lo seductor de la música de las sirenas no responde, en verdad, a una sensualidad natural sirénica, como supuso equivocadamente Adorno. Parece, más bien, que a la naturaleza de esas cantantes pertenece el que no ofrezcan a la vista encanto propio alguno: su concierto no ofrece un programa lascivo que hasta ahora hubiera tenido la suerte de agradar a todos los que pasaron por allí, pero que quizá mañana pudiera encontrar un primer oyente crítico o indiferente. El fundamento misterioso de la irresistibilidad de las sirenas está en la circunstancia de que, extrañamente sin escrúpulos, jamás interpretan su propio repertorio, sino sólo, y siempre, la música del pasante; incluso la idea de una melodía propia les resulta extraña; ni siquiera la dulzura de sus voces es una propiedad musical inexteriorizable a su interpretación, y la tradición llama a sus voces más a menudo chillonas que bellas. Si las sirenas encontraron víctimas entusiasmadas en todos los oyentes hasta Ulises —y especialmente en éste— fue porque cantan desde el lugar del oyente. Su secreto es que interpretan exactamente las canciones en las que anhela precipitarse el oído del pasante. Escuchar a las sirenas significa, en consecuencia: introducirse en el espacio nuclear de una tonalidad íntimamente alusiva y querer permanecer desde entonces en la fuente de arrebatos de ese sonido ya imprescindible. Las cantantes fatales componen sus canciones en el oído del oyente: cantan desde la laringe del otro. Su música es aquella que soluciona del modo más simple el enigma de la accesibilidad de oídos que, de no ser así, permanecen cerrados. Ejecuta pérdida, cer-

tera, exactamente el gesto tonal con el que el sujeto oyente se quita los cerrojos y da el primer paso hacia delante. Para un Aquiles, si no hubiera sucumbido ante Troya, las cantantes plumíferas habrían recitado versos-Aquiles, cuya majestuosidad habría dejado indefenso al héroe frente a su propia canción; para un Agamenón, si hubiera pasado por allí, habrían cantado, naturalmente, himnos-Agamenón sobre el agua, infamemente obsequiosos e insinuadamente enaltecedores, y ¿cómo no habría de adherirse ese héroe aventurado al canto que resonaba desde el montículo como si lo hiciera desde su propio interior? Es el arte de las sirenas hacer que el alma del sujeto bulla en sí misma. Lo que en ellas se llama irresistibilidad es el transporte del sujeto al centro de una conmoción hímica que parece brotar de él mismo y que le transporta a las estrellas. Por eso no es de extrañar que las sirenas tengan preparados para el muy viajado Ulises himnos-Ulises bien temperados: una odisea en la odisea, un oasis musical en el que se invita a descansar al héroe, como si tras tantas fatigas hubiera llegado a casa. Estas piezas están ensambladas con maravillosa precisión en su aparato auditivo, modulado por muchos sufrimientos y peligros, de tal modo que el ensalzado ni se plantea no dejarse conmover por esos versos. La canción de las sirenas le canta a él mismo, al que se acerca, a él, que va deslizándose a su propio canto; asintiendo espontáneamente a ella, él canta también la canción escuchada, como si en ese irrepitible instante de escucha ya estuviera contenido también el grito del propio canto. Seducción es despertamiento de la fuente de conmoción de la melodía a cantar exclusivamente por mí. Homero no descuidó introducir en la propia narración de Ulises aquellos versos-sirenas que habían de embelesar al héroe. Esos versos habrían causado irremisiblemente su perdición en los prados de las sirenas si, atado al mástil del barco, no hubiera sido transportado a remo por sus compañeros, ensordecidos por tapones de cera, a través de aquella provocadora bocina musical.

Vamos, famoso Odiseo, honra de todo el mundo, gran gloria de los aqueos, ven aquí y haz detener tu nave para que puedas oír nuestra voz. Que nadie ha pasado de largo con su negra nave sin escuchar la voz dulce de

nuestras bocas, sino que ha regresado después de gozar con ella y saber más cosas. Pues sabemos todo cuanto los argivos y troyanos trajinaron en la vasta 'Troya por voluntad de los dioses. Sabemos cuanto sucede sobre la tierra fecunda' (XII, 184-191).

La música de sirenas descansa en la posibilidad de ir un paso por delante del sujeto en la expresión de su anhelo. Quizá sea tal poder-ir-delante el fundamento antropológico del interés de no-artistas por artistas, interés que ha alcanzado su punto álgido en las sociedades modernas y lo ha rebasado en las posmodernas. Por ello, el canto sirénico no sólo actúa sobre el sujeto conmoviendo desde fuera. Resuena, más bien, como si se llevara a cabo a través de él, consumadamente y como por primera vez, la conmoción más propia e íntima del sujeto, que entonces se decide a expresarse.

De modo no aclarado hasta ahora, las cantantes han solucionado el problema del acceso al centro músico de emoción o conmoción; inquietante sigue siendo la circunstancia de que no sólo consiguen eso ocasionalmente con algún pasante aislado, sino con muchas víctimas distintas, como si el poder introducirse en el oído, que sueña en sí mismo, de los hombres no fuera para las sirenas ninguna intuición que casualmente consiguiera su meta, sino una psicotécnica dominada virtuosamente. Sin privilegios semidivinos no es pensable tal cosa para los griegos de los tiempos homéricos y posteriores. Las sirenas son para ellos, por decirlo así, como videntes melódicas, y, de hecho, las visiones máuticas y las confidencias divinas son necesarias, aunque sólo sea para adivinar que precisamente en ese barco oscuro, que pasa por la roca de las sirenas, se encuentra nada menos que el astuto Ulises, que de Troya vuelve a casa. Si se tiene esto en cuenta, la irrupción del canto en el interior del oído del héroe ya no resulta tan completamente imposible; pues ¿qué querrá escuchar un héroe marino, que se demora en su viaje de regreso a casa, retenido por vientos fatales y ardidés femeninos, sino que le hablen de las penas de los suyos ante Troya, de sus pruebas actuales y de su oscuro destino futuro? Seguras, las sirenas entonan

* *Odissea*, *ibid.*, pág. 232. (N. del T.)

inmediatamente un canto épico cuyo héroe se llama Ulises; pero no lo cantan al estilo de la musa popular, que supo hacer que en toda Grecia se entendiera el nombre de Ulises como emblema de una forma nueva, postheroica de humanidad; ellas cantan a Ulises, la gloria del mundo entero, sólo para Ulises, como si hubiera perdido su horizonte y olvidado su proyecto; le seducen insinuándole: «¡Deja que el Egeo se reduzca a tu arroyo más privado! ¡Fuera te has mostrado como un héroe, entre otros, y tus hazañas han dado que hablar, entre las hazañas de otros, aquí te espera ahora un mar interior de tonos en el que sólo tú consigues gloria! ¡Renuncia al ruido del mundo y entra en tu propia música, tu primera y última!». No olvidemos: tampoco Ulises resiste ese canto porque haya podido reunir fuerzas en sí mismo para oponerse a él, sino sólo porque contrarresta el atractivo de la música, que le inunda como la marea, con las cuerdas que le sujetan al mástil del barco. ¿Es casualidad que en griego esas cuerdas no se diferencien mucho en nombre de las cantantes que tiran del otro lado? ¿Ya sabe Homero que frente a cadenas sólo ayudan otras cadenas? ¿Tiene ya claro que cultura, en general, y música, en particular, apenas son otra cosa que división del trabajo en lo relativo a fascinar?

Así pues, también en el caso de Ulises el canto de las sirenas tiene un éxito sin reservas: se impone en el oyente, insinuándose como fuerza superior devenida musical. Sólo por una asuta repartición de las fuerzas de ligadura, el héroe se substrahe a la atracción sirénica. Con todo, no tenemos motivo alguno para afirmar que la atracción de la música de las sirenas haya sido correctamente entendida. Puesto que no está claro qué es lo que persigue propiamente el hombre que no se mantiene quieto y firme al escuchar las voces de las sirenas, como por otra parte lo hace cualquier ciudadano culto en la sala de conciertos, sino que es conmovido por el desmesurado impulso de acercarse físicamente a las cantantes. ¿Cuál es la naturaleza de ese deseo de aproximación? ¿Qué protoescena del ser-cerca puede reproducir ese precipitarse hacia las cantantes? ¿Desde dónde actúa el principio de transferencia en el caso de esta fascinación acústica? Sólo en una segunda escucha se reconoce correctamente la particularidad de la escena de las sirenas: si tal mú-

sica ha de resultar irresistiblemente dulce para cada uno de esos oyentes cantados-cantantes, es porque presenta al héroe su deseo constitutivo como realizado. Las cantantes poseen la llave de la ascensión al cielo del sujeto oyente, y su manera de seducir proporciona la referencia decisiva a la zona íntima del oído, abierto espontáneamente a determinados susurros. Aquí, de la seducción exitosa puede deducirse la tendencia misma del deseo, más aún, que la canción sirénica como tal es el medio en el que se conforma originariamente el deseo. La canción, el deseo y el sujeto pertenecen siempre uno a otro. La subjetividad de la época de los héroes, efectivamente, sólo puede constituirse en la escucha del canto épico y del discurso mítico enaltecedor. En los primeros tiempos de las grandes culturas, como ya en la mayoría de las sociedades prealfabéticas, el yo se forma en una promesa de toma de conciencia: en la propia existencia se anticipa un futuro de tonos. Yo soy una fantasía sonora, un relámpago-verso, una conmoción ditirámica, arrebatada en un apóstrofe que ya me canta temprano quién puedo ser. El héroe, la heroína: serán como se escuchan con antelación, ya que la vida en el tiempo de los sujetos heroicos siempre está de camino a transformarse en verso. Mientras resista al desaliento, todo sujeto camina presuroso a su puesta en música actual. Sólo sacerdotes monoteístas se abandonan al goce de un malentendido autorreferente: que el ser humano quiere ser como Dios. Si se prescinde de los sacerdotes, resulta evidente que los seres humanos no quieren ser como Dios, sino convertirse en una canción de moda. El estar en camino hacia un instante rapsódico proporciona a la existencia la sensación de que va hacia delante y hacia arriba. Al yo le precede una inclinación inmemorial a efervescer en la cantinela: su frecuencia es su sustancia. Por ello, tenores y *primadonnas* consiguen hasta hoy conmocionar estadios y hacer temblar grandes edificios; muestran, también a los más pobres musicalmente, un acceso sencillo a la efervescencia del yo en paradas vocales. *Sursum – bum bum*, y que nadie duerma. Más profundamente descienden al submundo de los orgasmos del yo las estrellas del pop, y a precios de rebaja, adornando su actuación con mordiscos convulsivos al micrófono. Pero la histeria que causan los tenores y las maneras del pop no se-



En la anticipación.
Werner Schroeter, *Willow Springs*, 1972.

rían tan atractivas si no siguieran ofreciendo aún proyecciones conmovedoras de antiguos poderes que provocan las formaciones del yo a través del oído. Seducen a sus oyentes en la medida en que prometen convincentemente la entrada en escena decisiva del sujeto en el núcleo-canción. Psicológicamente, hay métodos para llegar al frenesí músico-primitivo. La espera, dispuesta a dar brincos, de los oyentes a la efervescencia en sus gestos tonales más propios confirma la realidad de un arcaico estadio-sirenas conformador del yo, en el que el sujeto se engancha a una modalidad sonora, a un tono de voz, a una fantasía tonal, para esperar así el retorno de su instante musical. Los momentos de verdad que Lacan asignó a su quimérico teorema del estadio-espejo no se pueden aplicar objetivamente a la

autorrelación óptica del sujeto, sino a la auditiva y audiovocal. En la preescucha del motivo del yo, el individuo sella el pacto con su propio futuro, del que surge la alegría de vivir para su cumplimiento. Todo sujeto no resignado vive a la espera ortopédica del himno más íntimo, que será a la vez su marcha triunfal y su último adiós. Eso es lo que hace soñar a tantos con la entrada en escena musical y con la irrupción recitativa. Quien escucha su himno ha triunfado. Para los no cantados sigue la lucha, aunque haga mucho tiempo que Troya ha caído. Tienen ante ellos aún la verdad de que en la entonación es donde el sujeto se acerca con mayor proximidad a sí mismo. Quien sale a escena para dar salida a sus gestos sonoros no lee del libro y, sobre todo, no sabe nada de *autoimágenes*, pues en el mundo oral, los sujetos en devenir no miran al espejo, sino a la canción, y, en la canción, al pasaje que me promete a mí mismo: al motivo que me conmueve, a mi cadencia himnica, a mi autofanfarria. Los primeros seres humanos, como hacen todavía la mayoría de los de hoy, no quieren aparecer como algo, sino sonar como algo; se necesitaba el desencadenamiento de la moderna maquinaria de imágenes, que desde el Barroco estampa sus clichés en el pueblo, para enmascarar esta relación fundamental y para atrapar a las masas bajo el hechizo del individualismo visual con sus vistazos rápidos, sus espejos y revistas de moda. No en vano es el videoclip el género sintomático de la cultura del presente, que se esfuerza por lograr el aglutinamiento óptico del oído y la síntesis global por imágenes. Los antiguos cantos de grandes hombres y mujeres, por el contrario, se encuentran en casa todavía en un régimen de espíritus comunes sonosféricos; erigen monumentos tonales, pabellones de gloria o túmulos sonoros, de los que han salido los héroes para seguir resonando en el oído de las siguientes generaciones. Desde un oído invadido el sujeto es conducido a sí mismo. En su memoria acústica o rapsódica temprana se almacenan unos pocos gestos sonoros y compases mágicos, que como motivos principales suenan ante el individuo como venidos de un cielo himnico: motivos no tocados aún y postergados, y a la espera, a la vez, desde siempre, de que llegue por fin el día de su estreno. Así sueño: así seré, si llego a ser. Soy la efervescencia, el bloque de sonidos, la figura liberada, soy



Promesa infinita.

el pasaje bello, audaz, soy el salto al tono más alto; el mundo suena a mí cuando me muestran tal como me he prometido.

¿No manifiestan los ruegos para que le suelten, que profiere Ulises, atado al mástil, su disposición a cooperar con la quimera acústica de su realización perfecta? Tocado íntimamente en su polo de conmoción quiere ir allí, a donde es cantado; ¿no ha sido creado el

cosmos para que, cuando lo rodco, yo me oiga perfecto en un lugar providencial? No en vano, tradiciones griegas, aparte de la *Odisea*, hablan de que eran habitualmente las sirenas las que exponían las quejas de los muertos. Son el inframundo y sus señores, Hades y Forcís, quienes les suministran su poder; por eso sus voces son particularmente apropiadas para cantos de alabanza, himnos y canciones a los muertos. Su presciencia se extiende a los destinos de los seres humanos y a su final oculto. Los autores antiguos describen las voces de las sirenas, a la vez, como melosas y estridentes: lo que quizá recuerda que la música antigua no produce sus efectos mágicos manifiestos por lo que los oyentes modernos, desde el Romanticismo, consideran melódico y armónico; se impone, más bien, por una especie de inexorabilidad extasiante: sobrearticulada mágicamente, taladradoramente pregnante y persistente hasta el agotamiento. El antiguo canto hablado declara en los oídos de los reunidos el estado de excepción de una nitidez que agranda, conmociona y deja indefenso; el discurso de las musas se inscribe en el aparato auditivo como con mayúsculas; sus bardos se acercan a los oyentes como máquinas narcotizantes de escribir versos; como tambores vivientes, los rapsodas trazan su círculo en torno a la reunión tonalizada. Sin admitir réplica, sonora y claramente, la musa pretende conmover, y ante ello nada tiene que oponer el sujeto corriente con sus murmullos dialectales.

Un fenómeno sonoro así desgarrar el tiempo trivial. Quien lo oye tiene que encontrar un nuevo balance entre aguante y excitación; quien se pierde en él no vuelve tan rápidamente; quien vuelve, al fin, sabe que la vida desde ahora es una espera a que retornen los versos. Ciertos indicios remiten a que, para oídos modernos, la música homérica de las sirenas tendría gran parecido con los lamentos de las plañideras, organizados en olas, tal como parece que se han conservado hasta hoy en algunos nichos culturales del mundo occidental mediterráneo. (¿No lo ha recordado Nikos Kazantzakis en *Alexis Zorba*?) No obstante, los oyentes de las sirenas encuentran en sus acres estrofas su propio y dulce lugar sobrehumano, así como las sirenas, por su parte, logran dar con el punto musical de los oyentes, a partir de cuya excitación sabe el sujeto que su hora ha llega-

do. Ulises, atado al mástil, vuelve la cabeza e implora su liberación cuando escucha desde la costa el traqueteo hexamétrico. «¡Vamos, ven aquí, famoso Ulises, honra de todo el mundo...!», ése es el aullido que viene sobre el agua mientras los sordos compañeros se ponen a remar. Ésos son, pues, los tonos celestiales que buscan al Ulises amarrado. Como una *laudatio* del más allá, la recitación de las sirenas atraviesa al oyente inmovilizado y por ello aún más profundamente agitado. Escucharla significa conocer que se ha alcanzado la meta de la vida, que se ha cumplido la transformación en canto. Ulises no supone ninguna excepción a esa regla metafísico-himnica. Quien se escucha cantado así puede partir de la base de que la propia vida es ya materia de conversación en la mesa de los dioses. Por eso, pues, la roca de las sirenas se convierte en el arrecife en el que naufragan los cantados prematuramente. Desde la canción-tumba no hay camino de retorno durante la vida a la existencia cotidiana no cantada.

Ulises es el primero que pudo eludir, vivo, su disolución en canto: él está al comienzo de una historia que de los héroes divinos hizo, a fin de cuentas, seres humanos que regresan a casa. De monstruos épicos surgirían finalmente virtuosos astutos, y nombres que aparecen en el anexo de la cultura. Por eso, artistas de éxito de la época moderna tuvieron buenos motivos para reconocer en el marino desviado de su rumbo a su antepasado. Pues así como el héroe antiguo hubo de valérselas hasta cierto punto con trampas para sobrevivir a su transformación en canto, así también artistas modernos, en cuanto tienen éxito, han de escamotearse de catálogos e historias del arte como estafadores que preparan en secreto, y desconocidos, su próximo golpe. Por lo demás, comentaristas post-homéricos han sugerido analogías tipológicas entre Ulises y Edipo, y han atribuido a las sirenas un destino que hay que interpretar a la luz del fin de la Estinge de Tebas: parece que se dieron muerte, pesarasas por la evasión de Ulises. La lógica de esta relación parece transparente: o bien es Ulises quien tiene que morir, o bien las sirenas. La suave melancolía de la Modernidad, sin embargo, sueña con que todos han de vivir, tanto los artistas como los censores (cuyas voces siguen sonando más estridentes que dulces). Por lo

que respecta a las antiguas sirenas, sigue resultando curioso que durante un milenio —desde Homero hasta sus comentaristas tardohelenísticos— apenas haya algún testimonio sobre la causa material de la muerte de los hombres en la isla de las sirenas. Todos los receptores aceptan oscuramente como algo supuesto la conexión entre ser cantado y tener que morir. Sólo les parece seguro que las sirenas en modo alguno ponen sus manos sobre sus víctimas; la violencia directa no es asunto de las cantantes. Todo habla de una muerte de las víctimas a causa de aquello que en la Edad Media se llamaba atrofia; los hombres cantados demasiado pronto acaban marchitos por hambre y sed en la isla extraterritorial, dado que ésta no tiene nada que ofrecer excepto la seducción rapsódica.

Que lo bello, por lo demás, no conoce nada mejor que ser enterrado en un canto es algo por lo que en torno a 1800 Friedrich Schiller, como tanatólogo nacional burgués, aboga también, como si se tratara de una evidencia superior todavía o, mejor, de nuevo: «También es magnífico ser una canción de queja en boca del amado, / pues lo vulgar desciende insonoro hasta el Orco». En tales versos se prepara la nueva publicidad burguesa para su tarea: la de configurar de acuerdo con el tiempo la mortalidad y la memoria colectiva en la cultura de masas naciente. Desde 1800 la historia de la cultura se convierte en el canto en el que los seres humanos eminentes quieren y han de encontrar su lugar de gloria. Las grandes narraciones del desfile de ánimos artísticos a través de estilos de época atraen las mayores ambiciones, y los museos burgueses abren sus puertas a todo lo que se supone que merece realmente perdurar en la colección nacional. Para lo demás, las administraciones municipales de los cementerios lugareños tienen preparados lugares de descanso bajo modestas lápidas rotuladas. Quien posee el don de la fe puede seguir confiando en que Dios, que no conoce problemas de almacenaje, pueda retener en la memoria a los seres humanos mejor que los medios mundanos. En tiempos burgueses hay que contar siempre de antemano con una cierta condena al olvido de todos los que no han sobresalido mucho; sólo los individuos histórico-universales, a los que Hegel conjuró fuera del concepto, y los individuos histórico-artísticos, que la religión estética coloca honro-

samente en los altares, eluden el destino común de desaparecer más o menos sin ser cantados. Si no existiera todavía en muchos la capacidad de participar positivamente en la glorificación de otros considerados grandes, el romo consuelo de Andy Warhol de la fama-de-quince-minutos para todos describiría efectivamente el último horizonte de una civilización en la que la fama se devalúa por inflación más que ninguna otra moneda.

En su novela *Titán*, el narrador Jean Paul, el contemporáneo de Schiller ducho en entusiasmos reflexivos, penetró con mayor profundidad en estas cosas que el cínico moderno cuando escribe sobre su héroe: «Leía con voluptuosidad los discursos laudatorios dirigidos a cualquier gran hombre como si estuvieran dedicados a él». Incide con esta observación en el secreto funcional psicodinámico de las sociedades burguesas, que no podrían subsistir sin este «como si estuvieran dedicados a él». Desde la Antigüedad las sociedades estratificadas son sistemas de distribución de fama que sincronizan sus coros públicos con las íntimas esperanzas de canto de los individuos. Sobre los pueblos históricos se abomba el espacio de fama como una sala de conciertos política, en la que se escucha, cantada laudatoriamente por la masa, la vida del individuo que ha conseguido convertirse en canción. Ulises en el mástil: eso es hoy un premiado que soporta con cabeza inclinada su panegírico. Cuando se consigue enlazar el efecto-sirenas con el efecto-panteón la onda sonora de la cultura se expande en los sujetos discreta e irresistiblemente. Cultura es la integral de todos los panegíricos esperados y pronunciados.

Nuestro análisis del encuentro entre Ulises y las sirenas se ha ampliado en referencias a una teoría de la comunicación conmovida en las grandes sociedades. Lo que conmueve íntimamente al oyente individual y le da la certeza de escuchar su propia canción es aquella música específicamente sirénica que recita en público lo que despierta la propia emoción. Las sirenas homéricas demuestran la capacidad de llegar al centro audiovocal de conmoción del otro. Pero la competencia sirénica no se agota con el arte de conseguir encantar a héroes marinos. La osamenta de los seducidos en la isla

de las cantantes da prueba sólo de una parte del efecto de la música de las sirenas y, como mostraremos, no de la más importante. En realidad entran en juego componentes sirénicos siempre que seres humanos se abandonan a una escucha conmovida. Como se ha visto, en la escucha de una voz exterior surge la autoconmoción más característica del oyente. Así pues, cuando se hacen audibles sirenas, es decir, sonidos conmovedores a los que hay que asentir inevitablemente, comienza el momento crítico de autosenntimiento del sujeto. Escuchar sirenas significa escucharse, ser requerido por ellas significa moverse hacia ellas por el impulso «más propio». Pertenece, por lo demás, a las autorrevelaciones típicas de nuestro siglo —y a sus cinismos característicos— que se haya llamado sirenas a las máquinas que aúllan sobre los tejados de las fábricas y, en tiempos de guerra, también a las alarmas que siembran el terror en las ciudades atacadas desde el aire. Esta invención nominal juega con la intuición de que escuchar sirenas puede desencadenar conmociones arcaicas en los oyentes, pero desnaturaliza esa referencia con la ironía infame de asociar la sirena con la alarma violenta. Con ello se entrega al terror el oír más atento: como si el sujeto estuviera cerca de su verdad sólo cuando corre para salvarse. A la vez, la voz de las sirenas, así rebautizada, avillanada desmesuradamente, se instrumentaliza para las señales de masa más brutales. Sirenas de ese tipo son las campanas de la época de la industria y de la guerra mundial. Ellas no conforman la sonosfera en la que pudiera propagarse un mensaje alegre. Su sonido transporta a todos los oídos accesibles el consenso de que todo es desconsolador y peligroso.

Cuando, por el contrario, se habla aquí de un efecto-sirenas se piensa en la íntima accesibilidad de los individuos por mensajes sonoros que transmiten una especie de hipnosis de felicidad y un sentimiento de entrada en el instante pleno. El hecho de que muchos oyentes se dejen alcanzar y despertar por ciertos sonidos no sería imaginable si al sonido mismo no correspondiera una complacencia espontánea, urgente, en él, por parte del oyente. Como han mostrado nuestras consideraciones sobre los efectos de la recitación de las sirenas sobre Ulises, la irresistibilidad del canto no se funda en una dulzura propia de la música, sino en la alianza del sonido

con la esperanza auditiva más secreta del sujeto. El oído aporta por sí mismo una selectividad que espera con perseverancia el tono inequívocamente propio: si no aparece, la íntima expectativa sonora se queda en el trasfondo, y el individuo sigue literalmente intocado en sus negocios vitales, a menudo sin siquiera imaginar la posibilidad de otro estado diferente.

La investigación psicoacústica reciente, sobre todo la del otorrino-laringólogo y psicolingüista francés Alfred Tomatis y su escuela, ha elaborado una propuesta explicativa sugerente para la selectividad inusual del oído humano que se manifiesta en el efecto-sirenas. En el transcurso de esos análisis del aparato auditivo humano y su evolución no sólo se ha constatado irrefutablemente que, debido al desarrollo temprano del oído, los niños ya oyen extraordinariamente en el seno materno: posiblemente desde el estado embrionario y, con seguridad, en la segunda mitad del embarazo; hay observaciones impresionantes que apuntan que esta temprana capacidad auditiva no se remite a una pasiva exposición del feto a la vida de ruidos interiores de la madre y a las fuentes de estruendo y voces, como filtradas por agua, del mundo exterior; más bien, el oído fetal desarrolla la capacidad de orientarse activamente en su entorno de ruidos, constante y efectivamente invasivo, por medio de una arbitraria y vivaz escucha, atenta unas veces y desatenta otras. Como Tomatis no se cansa de poner de relieve, la estancia del niño en el seno materno sería insostenible sin la capacidad discriminativa de desatender y tamizar grandes ámbitos de ruidos, dado que los sonidos del corazón y los ruidos de la digestión de la madre, escuchados desde la mayor proximidad, son equiparables a los de una obra en la que se trabaja día y noche o a los de un bar repleto de gente conversando. Si el oído no aprendiera tempranamente a no prestar atención, la vida incipiente sería arrasada por un permanente suplicio sonoro. Hay numerosos mitos prenatales y perinatales que recuerdan los riesgos de ese ruido cavernoso e infernal; por ejemplo, los de los libros egipcios del bajo mundo, en los que se habla de la travesía de un desierto de ruidos durante el viaje nocturno del alma. Así pues, si los hijos de los humanos vienen al mundo no trastornados por el ruido íntimo, es porque dominan el no prestar oídos como una de

las primeras manifestaciones de su capacidad. Esto contradice la mitología corriente de la fatal imposibilidad de cerramiento del oído. Escuchar y no escuchar son modos originarios de la capacidad pre-subjetiva, en tanto ser capaz de, o poder hacer, algo siempre va unido a la disposición de una alternativa. Con ayuda de esta competencia sensible más temprana se introduce en la noche intrauterina una diferenciación de primer rango: ella establece la distinción entre tonos que importan al oyente y ante los que se muestra complaciente, y tonos que le resultan indiferentes o molestos y que difumina. Con esta elección originaria entre dedicación y desvío de atención entra en vigor la primera diferencia del comportamiento comunicativo. El oído decide, entre ciertos límites, sobre la oportunidad e importunidad de estímulos acústicos. Esta diferenciación precede a la que discrimina entre lo significativo y lo no significativo. Es un error típico de la semiótica contemporánea concebir lo significativo como algo que se distingue mediante una selección entre lo no significativo: como si el sujeto, para acceder a datos privadamente significativos, eligiera discrecionalmente entre una oferta originaria e indiferente de tonos, que él abarcara «con la vista». En realidad, el campo de lo no significativo, a su vez, surge sólo por apartar el oído de presencias ruidosas molestas; con ello, éstas se «asientan» como no-informativas o indiferentes y son excluidas en adelante de la percepción atenta. No es que haya primero un campo de murmullos y luego se produzca la filtración de una información desde él, sino que el murmullo es tal como correlato de no escuchar lo que no se desea. Por el contrario, sin embargo, el oído se dirige de modo especial a los tonos de los que espera su animación particular. Al escuchar consume el oído la acción originaria del sí mismo: todo posterior yo-puedo, yo-quiero, yo-vengo, enlaza necesariamente con este primer movimiento de vivacidad espontánea. Al escuchar se abre el sujeto en devenir y sale al encuentro de un determinado afinamiento en el que percibe maravillosamente claro lo *suyo*. Por naturaleza, tal escucha sólo puede remitirse a lo que resulta bienvenido. Bienvenidos, en sentido estricto, son para el sujeto en devenir sólo los tonos que le hacen oír, a su vez, que es también bienvenido.

Hay que suponer, en efecto, que las embarazadas que han to-

mado nota de su estado comienzan de hecho a hablar para el testigo íntimo dentro de su cuerpo, y en cierto modo a hablarle también directamente a él. Si la noticia del embarazo en una mujer tiene tonalidades positivas, se desarrolla en su conducta un tejido de suaves anticipaciones de la convivencia con la nueva vida, y las madres comienzan a comportarse como si estuvieran desde entonces bajo una discreta vigilancia. Se concentran más de lo normal para el testigo, la testigo, dentro de ellas: se escuchan a sí mismas hablar con mayor claridad, sienten que se han hecho responsables de sus estados de ánimo y de sus éxitos vitales, y saben que ellas mismas no son una condición marginal indiferente para el buen resultado de la vida venidera. Sienten especialmente, aunque sea de manera implícita y discreta, la obligación de ser felices por amor al hijo. Comportate de tal modo que tu propio estado de ánimo pueda resultar siempre un modelo imprescindible para una vida compartida: éste es, maternalmente, el imperativo categórico. La ley de la participación en la felicidad e infelicidad del compañero de esfera íntima alcanza mayor profundidad que la ley moral, que hace pie en el seguimiento de las normas más generales. Por eso la obligación de ser feliz es más moral que cualquier precepto formal o material. En ella se expresa la ética misma de la creación. En el mejor de los casos, las encintas se convierten en actrices aladas que representan, ante el testigo sin ojos en ellas, la existencia como una pantomima sonora de la felicidad. Aunque las madres tuvieran motivos para ser infelices, ahora tienen un motivo más fuerte para mostrarse más felices de lo que pueden ser. Su felicidad es que se les recuerde con toda seriedad el deber de ser felices, y completamente inadecuada sería sólo la madre que no estuviera dispuesta para nada a querer lo que debe. El ser objeto de la expectación de la madre se transmite por caminos audiovocales hasta el oído fetal, que, a su vez, cuando se hace audible el sonido de saludo, se descerroja completamente y acepta la invitación sonora. El oído feliz activo se entrega a la interpelación bienvenida al ponerse a la escucha. En ese sentido, la entrega es el hecho conformador de subjetividad *par excellence*, pues entregarse significa reunir sus fuerzas para instalarse en el estado de alerta necesario para abrirse al tono que te importa.

Este salir-de-sí es el primer gesto del sujeto. Protosubjetividad significa, ante todo, una conmoción complaciente con su estímulo y un vibrar en el saludo. Complaciente sólo puede ser porque ella misma ha complacido. En tanto el presujeto se pone con complacencia a la escucha se convence de la ventaja de oír. Oído significa hasta ahora tensión activa hacia misivas amables y complacientes. Él produce el nacimiento de la intencionalidad desde el espíritu de la escucha de sonidos de salutación y vivificación. En tal escucha comienza también el goce como primera intención. Lo que la investigación fenomenológica ha descrito como intencionalidad o tensión noética a representaciones cósmicas proviene en principio, pues, de la complacencia auditiva del oído fetal en sonidos de una voz maternal suficientemente buena. El rayo de la intencionalidad, con el que un sujeto se «remite» a algo dado, tiene ya en sus primerísimos comienzos carácter de eco. Sólo porque es entendido o buscado intencionadamente por la voz de la madre puede entender desde sí la voz vivificante. El pacto audiovocal crea tráfico en sentido contrario en un rayo; lo vivificante es correspondido con la autodisposición a la vivificación.

La teoría del efecto-sirenas desemboca, con ello, en un análisis del primer saludo amable. Lo que parece ser en principio mera seducción por algo inespecíficamente muy agradable —el hechizo sonoro sirénico— se revela en el último horizonte de análisis como repetición de un saludo constitutivo del ser humano en su primera atmósfera. El ser humano es el animal más o menos bien saludado; y cuando su centro de conmoción sea interpelado de nuevo, ha de repetirse el saludo de bienvenida con el que se produce originariamente su iniciación en el mundo. La bienvenida o saludo correcto es la correspondencia más profunda que puede suceder a un sujeto. También puede interpretarse, ciertamente, la canción de las sirenas del canto XII de la *Odisea* como un himno de salutación. Sin que el oyente sepa muy bien cómo le sucede, el canto al héroe ya sólo significa, precisamente, una bienvenida al más allá, puesto que las fabulosas sirenas, como sabían los antiguos, pertenecen al otro lado. Su canto cierra el acta de una vida heroica con la cláusula: cantada y consumada. Pero mientras que las cantantes homéricas insti-

lan en el oído de los hombres invitaciones irresistibles a la consumación, las buenas voces maternas transmiten al testigo dentro de su cuerpo la invitación a comenzar vivazmente una existencia propia. La singularidad del efecto-sirenas consiste, pues, en que produce una especie de intimidad evangélica; genera una buena nueva que, por la naturaleza del asunto, sólo puede ser percibida por uno o dos²⁰⁰.

Si tomamos como criterio este acto íntimo audiovocal, también la evangelización cristiana participa desde múltiples puntos de vista en el efecto-sirenas: por la salutación del ángel, la madre del extraordinario niño es obligada a alegrarse en la frecuencia anímica más alta por su venida. Por la prédica mística, el individuo es requerido a embarazarse con la chispa divina y a dar a luz en sí mismo al hijo. Y, en suma, la nueva cristiana tiene como contenido en sus funciones vitales el estado de ánimo superior de la vida agobiada: *evangelizo vobis gaudium magnum*. Como poder cultural, el cristianismo se ha distinguido porque siempre consigue encontrar de nuevo un balance entre los componentes efectivos individualizadores y socializantes de comunicación evangélica; se podría decir también: un equilibrio entre musa y sirena. Mientras que la religiosidad sirénica manifiesta tendencias intimistas y místicas, en casos precarios también hechizos sectarios y delirios de ascensión al cielo, la *religio* musaica produce integraciones comunitarias y coherencia eclesial popular, aunque, en extremos peligrosos, también psicosis masivas y agresividades de adeptos.

Si se concede verosimilitud a los resultados de la más reciente investigación psicoacústica, el feto recibe en el seno materno un bautismo acústico fatal. Éste no se produce tanto por la inmersión fáctica en el Jordán intrauterino cuanto por la zambullida en el sonido exquisito que se hace audible cuando la voz materna habla en sus frecuencias salutorias a la vida naciente. Bautizar y saludar son idénticos; estampan sobre el ser bienvenido el sello imborrable. Con su impresión comienza la historia poco investigada del juicio afectivo: que es la facultad de interpretar circunstancias totales desde tonalidades atmosféricas. Por su ser-capaz-de-escuchar el oído fetal está en situación de hacer resaltar selectivamente entre el per-

manente ruido intrauterino la voz afirmativa de la madre. En este gesto experimenta el sujeto en devenir una estimulación euforizante; según Tomatis, son especialmente los tonos altos del soprano maternal los que provocan en el oído un estímulo irresistible de felicidad. Para hacer plausibles estas tesis, Tomatis ha interpretado el cuerpo maternal en su totalidad como un instrumento musical: como uno, en verdad, que no sirve para interpretar una pieza al oyente, sino que produce la afinación originaria del oído. Según Tomatis, es la inusitada capacidad de transmisión y calidad de resonancia del armazón óseo lo que garantiza la posibilidad de una transferencia de altas y supremas frecuencias al blando medio corporal, absorbedor de sonidos; ante todo, parece que la pelvis de la madre, como un bastidor de chelo, está en situación de transmitir al oído del niño las vibraciones de alta frecuencia más sutiles. Éste está a la escucha ante el fondo pélvico y ante la columna vertebral de la madre como un visitante curioso ante una puerta tras de la que supone secretos agradables. Lo que no puede saber aún el pequeño invitado es que ese estar a la escucha encuentra en sí mismo su recompensa, y que sería inútil querer pasar al otro lado. La expectativa gozosa es la plenitud del goce.

Como es sabido, la investigación psicoacústica actual proporciona nueva actualidad, también, a las tradiciones populares sobre la impronta efectiva de las vivencias de las embarazadas en el nonato, y las concreta fisiológicamente al señalar su específico canal de transmisión, a saber, el contacto auditivo. Ciertamente, sólo puede llegarse a improntas permanentes a través del oído si ya en la fase fetal cuenta el niño con un aparato neurológico que le permita registrar y conservar engramas acústicos. Tales «estampaciones» o *imprintings* —como universales acústicos adquiridos, por decirlo así— preestructurarían, pues, todo lo que se va a oír más tarde; actúan, en consecuencia, como efectivas ideas platónicas del aparato auditivo. Por audiciones prenatales, el oído es provisto con un tesoro de prejuicios acústicos celestiales, que le facilitan la orientación, y sobre todo la selección, en su trabajo posterior dentro de la olla de ruidos de la realidad. El oído, maravillosamente prevenido, sería capaz, por ello, de reconocer su protomodelo aun en la mayor dis-

tancia al origen: en consecuencia, también al oír, el recuerdo lo sería todo. Y así como en su discurso sobre los efectos del rostro hermoso habla Platón de rubores y desasosiegos torturantes, y de la inclinación del amante a ofrecerse en sacrificio al amado como si fuera un dios¹⁹, así hablan los nuevos audio-psico-fonólogos de los efectos estremecedores de las voces maternas preparadas (bajo el oído electrónico) sobre sus pacientes. Casi sin excepción y con relativa independencia de su edad, éstos vivencian excursiones repentinas a estados prenatales y experimentan una vuelta mnémica a su talento originario para existir en integridad, compenetración y mutua bienvenida. Con su acústica platónica, Alfred Tomatis ha construido un aparato mnémico que permite al alma religarse a sus estados en el lugar supraceléstico: a primera vista, más fiable y efectivo que cualquier *anamnesis* filosófica. En las regresiones profundas acústicas ese aparato proporciona a los oídos de los endurecidos, fijados e infelices, una audiencia con las voces originarias.

Aquí se muestra que los seres humanos, sin excepción, provienen de un matriarcado vocal: en él está el fundamento psicológico del efecto-sirenas. Pero mientras en Homero las sirenas profieren dulces adioses necrológicos, la voz sirénica maternal resulta anticipadora: presagia al niño un *fatum* sonoro. Al escucharla, el héroe fetal inicia su propia odisea²⁰. La voz irremplazable expresa una profecía que se cumple inmediatamente en sí misma: eres bienvenido, no eres bienvenido. Así, la frecuencia de voz de las madres se convierte en un Juicio Final trasladado al comienzo de la vida. De hecho, las madres saludan cuando quieren, y su voluntad de saludar no es segura bajo cualquier circunstancia, aunque pocas veces, sin embargo, rehúsan completamente la salutación de bienvenida. En ese sentido, el Juicio Final del comienzo es más clemente que el del fin; también porque conoce una segunda instancia, una terapéutica.

Con gran consecuencia psicológica y lógica, san Agustín consideró muy precarias las oportunidades del alma caída de ser llamada de vuelta a Dios en la última sentencia; su escatología describe una economía divina en la que sólo pocos son ahorrados y vuelven a casa, mientras que la mayoría se pierden, envueltos en el conglomerado de la perdición (*massa perditionis*). En él quedan confundidas

las mayorías oscuras que no supieron hacer buen uso de su segunda oportunidad, del evangelio de la religión verdadera. La perspectiva que se les ofrece como definitivo estado permanente es la fijación en su propia caverna alejada de Dios. La protoacústica psicológico-profunda desarrolla una teoría algo más conciliadora, en tanto que reformula el Juicio Final en un juicio inicial sobre cada vida individual: el prejuicio de la afinación inicial. Así, esa sentencia puede ser revisada con métodos psico-fonológicos. En el proceso terapéutico de revisión existen buenas perspectivas de un renacimiento acústico: supuesto que se consiga inducir a las madres de individuos perturbados a que registren sus voces con un mensaje posterior de amor dirigido al niño y a transformar, así, convenientemente el *milieu* intrauterino. Si los informes sobre los efectos del proceso no engañan, éstos pueden ser extraordinarios. Producen, no pocas veces, mágicas reconducciones a los comienzos olvidados de la vida. En el camino de tales inmersiones acústicas parece que se abre para innumerables individuos un segundo acceso a la vida buena. Las manipulaciones psico-fonológicas representan objetivamente primeros pasos en dirección a un proceso teo-técnico; reproducen la segunda fase de la creación de Adán, la animación pneumática, con los medios de la tecnología audífono más avanzada; rescenifican el primer amor en el espacio virtual.

De este modo, la psicoacústica se establece como técnica de las primeras cosas. Ella define el prototipo de la psicoterapia radicalmente transformadora, inmersora y regenerativa, que ha de reemplazar en nuestro tiempo a la debilitada religión salvífica. La psico-técnica audífono pone de relieve la diferencia específica entre protomusicalidad y protorreligiosidad. Como con tanta pregnancia reconoció Max Weber, quien se adentra en este ámbito no puede ser amusicalmente religioso. Aquí, basta escuchar los tonos altos que dan la bienvenida a tu vida para ser ambas cosas, religioso y musical, y ambas en la forma más libre y móvil. Por la técnica audiovocal se superan los límites entre alma y máquina. Como ya sucedía en ciertas formas de música tradicional, también la conmoción terapéutica íntima se manifiesta como algo que es elaborable hasta cierto grado. Más aún que a la hipnosis y al tratamiento mesmeriano, el

anillo más íntimo de las técnicas de proximidad pertenece a los procedimientos psicoacústicos, neuromusicales y neurolingüísticos.

En nuestros intentos de descubrir el motivo de la accesibilidad de los individuos a los mensajes de sus iguales hemos rozado ahora el ámbito de los juegos más sutiles de resonancia. Lo que en el lenguaje de tradiciones inmemoriales llamamos alma es, en su núcleo más sensible, un sistema de resonancia que se ejercita en la comunión audiovocal de la esfera prenatal madre-hijo. Aquí comienza la audición del ser humano a constituirse, bien como oído sutil o bien como dureza de oído. La accesibilidad de los seres humanos por llamadas íntimas se origina en la sincronía entre saludo y escucha; esta sobreposición conforma la burbuja anímica más íntima. Cuando la embarazada habla hacia dentro entra en la escena originaria de la libre comunión con el otro íntimo. En caso de un saludo suficientemente bueno, el oído fetal filtra desde el medio materno una cantidad suficiente de altas frecuencias vivificantes: se estira hacia esos sonidos y experimenta en el poder-oír bien el placer de sentirse en la rama ascendente del poder-ser. Con ello se pone en ejercicio, como de por sí, la unidad originaria de vigilia, autosen-sación, intencionalidad y expectativa. En esta cuatrinidad se despliegan las primeras florecencias de la subjetividad. Y al feliz oído submarino no le basta con que algo se le diga sólo dos veces; si ha de crecer a la voz querida, ésta tiene que repetir cien veces su mensaje; pero a una madre suficientemente buena las repeticiones le resultan tan fáciles como fácil le resulta a un oído fetal suficientemente interpelado volver a ejercitarse en escuchar atentamente la vibración que vuelve, como si la oyera por primera vez. Él percibe la intención y se alegra. Aquí, la repetición es el nervio de la felicidad. El brillo en la voz de la madre, mucho antes de que retorne a sus ojos, prepara al niño para su recibimiento en el mundo; sólo por la escucha del íntimo saludo él puede afinarse o acompasar su estado de ánimo a la ventaja insuperable de ser él mismo.

Así pues, en su ejercicio más temprano, intimidad es una relación de trámite. Su modelo no es el de la alianza simétrica entre gemelos o congéniales, que se reflejan uno en otro, sino el de la co-

muni6n insuperablemente asimétrica entre voz materna y oído fetal. Esta comuni6n es el caso auténtico y absoluto de encuentro, pero en ella no se acercan los dos, uno a otro, provenientes cada uno de sus propios espacios o situaciones, sino que la madre es la situaci6n del hijo, y la situaci6n del hijo está encastrada en la de la madre. La comuni6n acústica confiere al encuentro primordial su lugar en lo real. Entre esa voz y ese oído no hay nada que se parezca a un reflejo y, sin embargo, ambos están remitidos indisolublemente uno a otro en uni6n esférica. En real diversidad, están realmente unidos uno a otro. La voz no se habla a sí misma, y el oído no se encierra en la escucha de sonidos propios. Ambos están siempre fuera-de-sí-consigo: la voz saluadora, en la direcci6n a su íntimo escuchante; el oído fetal, en la escucha del sonido euforizante. En esta relaci6n no hay huella narcisista alguna, ningún goce incorrecto de sí mismo por cortocircuitos engañosos en la autorrelaci6n. Lo que distingue a esta desacostumbrada relaci6n es una entrega casi ilimitada de uno a otro, y el ensamblaje casi sin costuras de ambas fuentes de comuni6n. Es como si voz y oído estuvieran disueltos en un plasma comú n sonoro: la voz, plenamente afinada en tonos de reclamo, saluador y cordial envoltura; el oído, completamente movilizado para salir al encuentro del sonido y para fundirse vivificamente en él.

Si bien se piensa, en estas observaciones no puede verbalizarse nada realmente nuevo, ya que manifiestan relaciones fundamentales que ya siempre, en alguna forma de representaci6n o de algú n modo, han de ser sabidas y atendidas. En estos asuntos lo que aparece como *novum* no puede ser otra cosa que la explicitud crepitante, quizá demoníaca, de la forma de presentaci6n. Aquí, si el despliegue teórico ha de ser efectivo, hay que oír crujir el papel de regalo en el que se presenta una vez más al propietario, como algo nuevo, algo casi conocido y también casi olvidado. Se trata del ruido típico que acompaña a los regalos que hace la fenomenología, pues regalar fenomenológicamente significa ofrecer de modo completamente nuevo algo que no es nuevo en absoluto. Obviamente, desde antiguo, comadronas, madres y abuelas han cercado esta parcela de

conocimiento con intuiciones correctas, y sólo por abstracciones individualistas con éxito en los últimos siglos la esfera de las comuniones fetales se ha ido alejando cada vez más del sentimiento y del conocimiento de los individuos. Antes, en el capítulo tercero, que dedicamos a la historia social de prácticas recientes de proximidad, especialmente al mesmerismo y al magnetismo animal, hemos caracterizado en esbozo una oleada pregnante de técnicas de intimidad modernas cuyos flujos son virulentos hasta hoy, y allí se ofreció la oportunidad de describir cómo los autores clarividentes de ese movimiento interpretan la peculiaridad del *rappor* magnético como directa reproducción y reactivación de la posición fetal. Fueron, sobre todo, Friedrich Hufeland y Hegel quienes consiguieron llevarlo en este punto a su suprema expresividad. No sólo concibieron el feto como una planta que crece en un animal, aspirando a su propia animalidad y espiritualidad; más aún, entendieron el sujeto en devenir como una especie de psicoplasma configurable, en el que representaciones maternas son capaces de estampar su sello.

No obstante, el clásico pasaje de la teoría moderna de los efectos psicoplásticos que produce la madre en el feto es anterior en más de cien años al psicomagnetismo y a su reflexión en el idealismo alemán; se encuentra ya en la *Recherche de la vérité*, de 1674, de Nicolas Malebranche. En su teoría, desacostumbradamente radical, de la imaginación, el autor desarrolla una teoría resueltamente medial de la maternidad, que se distingue por la posibilidad de una tele-visión y tele-sensación intrauterinas. El monje oratoriano y psicólogo Malebranche concibe los senos maternos como proyectores a través de los cuales se lanzan a la dúctil *matrix* del alma infantil imágenes buenas o malas, como proto-prejuicios sobre el mundo externo, por así decirlo.

Así pues, los niños ven lo que ve la madre [...]. El cuerpo del niño es el mismo que el cuerpo de la madre, ambos comparten la sangre y los espíritus vitales [...]. Hace aproximadamente siete u ocho años vivía en el Hospital Aux Incurables de París un hombre joven que estaba loco desde su juventud y cuyo cuerpo estaba quebrantado precisamente en los lugares en los que se acostumbra enroscar a los malhechores. En ese estado vivió unos

veinte años; mucha gente le iba a ver, incluso la reina madre le visitaba, tocaba sus brazos y muslos allí donde estaban rotos.

Según los principios que acabamos de exponer, la causa de ello era que la madre del infeliz, cuando estaba encinta de él, vio enroscar a un malhechor. Todos los golpes que éste recibía caían con no menos fuerza en la imaginación de la madre y, a través de una especie de simpatía, en el delicado cerebro del fruto de su vientre; las fibras del cerebro de esa madre fueron conmocionadas extraordinariamente, quizá rotas en algunos lugares por la extraordinaria circulación de espíritus vitales debida a una acción tan terrible, pero tenían suficiente solidez para impedir la destrucción total de su engranaje. Por el contrario, las fibras del cerebro del fruto no consiguieron soportar un alboroto tan desenfrenado de espíritus vitales, fueron desgarradas unas de otras, y ese destrozo fue tan grande que su entendimiento se debilitó por ello y, en consecuencia, vio la luz (del día privado de su sentido). Ahora hemos de indagar también la causa de por qué se rompieron precisamente aquellos miembros en los que su madre vio aplicar al malhechor el suplicio de la rueda.

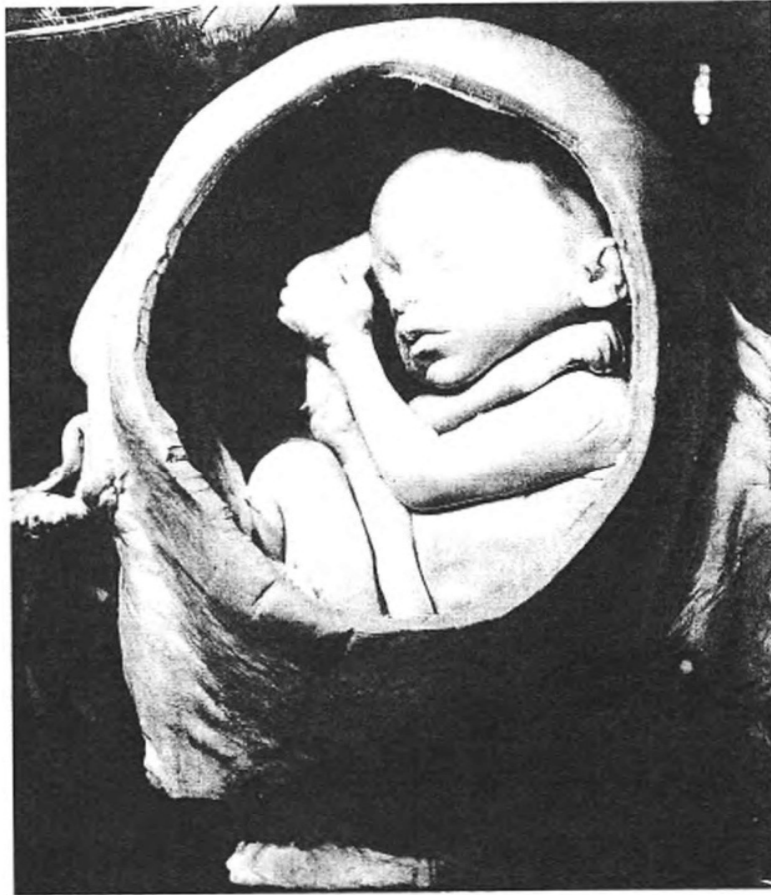
A la vista de esa ejecución, tan terrible para una mujer, tanto en el caso de la madre como, en consecuencia, en el del hijo, los espíritus vitales fluyeron con indescriptible velocidad en las partes en las que aquél fue atormentado. Pero, dado que los huesos de la madre pudieron soportar su ímpetu, no se rompieron [...]. Las partes blandas y delicadas de los huesos del fruto se rompieron por el tráfico imparable de aquellos espíritus [...].

No hace todavía un año que una mujer, que durante la celebración pública de la canonización de san Pío había mirado con demasiada fijeza su imagen, dio a luz después un niño que se parecía del todo a ese santo [...]. Sus brazos estaban colocados en forma de cruz sobre su pecho, sus ojos dirigidos al cielo [...]. Parecía incluso que había sobre sus hombros una especie de mitra caída hacia atrás; en el lugar en el que acostumbran tales tocas obispaes ser guarnecidas con piedras preciosas había manchas redondas [...]. Todo París, y también yo mismo, nos convencimos de la verdad de ello. Pues uno lo conservaba durante mucho tiempo en el espíritu¹⁴.

Estos extractos de la exposición de Malebranche dejan claro hasta qué punto estaban impregnadas de modelos ópticos las reflexiones prenatales de la temprana edad moderna. La curiosa idea de

que las *imágenes* horribles del alma materna se calcan en el cuerpo del niño demuestra que la comunión íntima entre madre e hijo fue pensada sobre todo gráfica o eidéticamente. Aquí se representa a la naturaleza creadora como una grafista que a través de las madres, por mediación de activos espíritus vitales, consigue estampar en el plasma fetal escenas y bosquejos de objetos patológicos del mundo externo.

Que, sin embargo, junto a esa capacidad imaginativa haya a la vez una capacidad auditiva constitutiva que juegue un papel aún mayor, incluso decisivo, en la incorporación del niño al mundo: esa idea, por lo que se nos alcanza, la desarrollaron seriamente por primera vez psicólogos y ontólogos del siglo XX, y no casualmente, la mayoría de las veces, desbancando los dogmas de los psicoanálisis zuriqués y vieneses, que, con su orientación a la *imago* y con su insistencia en la teoría de los objetos interiores y de los arquetipos, pagaron tributo acriticamente a los prejuicios ópticos dominantes en su medio. Los representantes del primado de la audición pueden remitirse a evidencias evolutivas impresionantes, que atribuyen al oído un papel clave en el desarrollo de formas superiores de organización de la vida. Ya en las aves cantoras aparecen rastros de una disponibilidad de estampación auditiva *in ovo*: hay experimentos que han mostrado que los jóvenes en el huevo gozan de una educación musical específica por el canto de las madres; pájaros jóvenes encobados por madres mudas se manifiestan vocalmente inseguros o áfonos; jóvenes incubados por madres cantoras de otra especie muestran la tendencia a adoptar las melodías de ésta. Quien quiera naturalizar a Platón y busque pruebas de una información prenatal del «alma», encontrará en tales observaciones los auxiliares más sugestivos de argumentación. Realmente, sólo las relaciones auditivas prenatales en los mamíferos confirman tal estado de cosas; en ellos, la conexión entre el oído fetal y la voz materna prosigue hasta una individualización inequívoca; según informes de biólogos evolutivos, los cochinitos y cabritos recién nacidos son capaces desde el principio de reconocer con la mayor seguridad la voz de la madre entre miles de voces semejantes: un efecto de improntación que sólo puede explicarse por una especie de *tuning* prenatal. En el caso



Anita Gratz, *Pulcherrima*, en *Human Time Anatomy*. Fotografía tomada en el Museo Federal Anatómico-patológico de Viena.

de los seres humanos, el proceso de finas sintonizaciones simbióticas en el espacio audiovocal de resonancia está aún más altamente diferenciado y se extiende a tonalidades emocionales, acentos recitativos, tipos del medio sonoro y, sobre todo, a frecuencias indivi-

ras y, en ese específico sentido, seres vivos abocados a compartir mundo interior. Ahora estamos en situación de caracterizar con mayor proximidad el entramado central de esa interioridad constitutiva, la cooperación en la producción de un fenómeno sonoro creador de intimidad. Es la comunidad constitutiva de audición la que encierra a los seres humanos en los anillos inobjetivos de mutua accesibilidad entre ellos. En el oído tiene intimidad y publicidad su órgano vinculante. Sea lo que sea lo que se presente como vida social, sólo se forma, en principio, en el ámbito específico de una campana acústica sobre el grupo: una campana cuyas presencias sonoras, sobre todo en las culturas europeas, son capaces de comprometer y aunar. Sólo en las sonosferas sociales la música de cámara puede convertirse en política coral; sólo aquí, en la corriente hablada, el espacio madre-hijo está conectado a los escenarios de los mitos de los adultos y a la arena de la disputa política en torno a lo correcto. En un ámbito sinérgico de improntas histórico-naturales e histórico-simbólicas, los oídos humanos se han convertido en las agencias más importantes de asociaciones étnicas. Sólo a causa del superior desarrollo de la agudeza del aparato auditivo se ha hecho posible la existencia humana como estancia en un invernadero sonosférico. Aunque los lenguajes naturales se hubieran desarrollado como sistemas de sonidos articulados sin pretensión alguna de referencia y significado –así pues, si sólo existieran sociedades corales y no comunidades de trabajo–, los seres humanos, en todos los aspectos fundamentales, serían los mismos que son ahora, prescindiendo de autismos de trabajador. En la casa sin paredes de los tonos, los seres humanos se han convertido en animales que se escuchan juntos²³. Sean lo que sean por lo demás, son comunardos sonosféricos.

Excursus 8
Verdades de analfabeto
Nota sobre fundamentalismo oral

En la historia europea del espíritu hay una curiosa tradición, no extinta completamente todavía, según la cual verdad es algo que no puede articularse por el habla, y menos aún por la escritura, sino sólo por el canto, aunque la mayoría de las veces por la comida. En este concepto de verdad no se trata de presentación o representación de una cosa en otro medio, sino de la incorporación o integración de una cosa en otra. Es claro que aquí chocan dos modelos radicalmente distintos de adecuación posibilitadora de verdad: mientras que en la verdad que generalmente se toma en consideración y estima, la verdad representativa, se habla de una adecuación entre el intelecto y la cosa, o entre la proposición y el estado de cosas, la verdad más bien menospreciada, la incorporativa, tiende a la adecuación del contenido al receptáculo, o del consumidor a lo consumido. Con bastante frecuencia nos han causado semióticos y teólogos con sus ejemplos correspondientes: la proposición «ahora llueve», como tantas veces hemos oído, es verdadera cuando, y sólo cuando, hay motivo efectivo para la constatación de que precisamente ahora llueve; por el contrario, que escucho música es una escucha verdadera cuando en presencia de esa pieza yo mismo me llevo a conformar musicalmente; y mi consunción de la Hostia es, a su vez, salvífica cuando, y sólo cuando, al tragar esa ofrenda yo mismo adquiero la forma de Cristo. Con el modo de adecuación de los dos últimos ejemplos se produce un caso particular. Está claro que aquí nos las habemos no sólo con concepciones diferentes de verdad y correspondencia, sino que entran en juego también dimensiones, en absoluto equiparables, de adecuación y poder-ser-lo-mismo. Mientras que en el caso de las verdades representativas la mayoría de las veces puede indicarse con precisión cuándo se dan los presupuestos para su correspondencia con la realidad, en el de las verda-