

ODISSEU I LES SIRENES O DE LA DIALÈCTICA ENTRE MITE I RAÓ

Maria Ramon Cubells Bartolomé
Universitat Rovira i Virgili

1. Introducció

Amb aquest títol, *Odisseu i les sirenes o de la dialèctica entre mite i raó*, voldria explicar la tesi central d'un llibre paradigmàtic, si bé molt marcat pel seu temps, *Dialèctica de la il·lustració*, que ens permetrà introduir-nos en el pensament d'un filòsof imprescindible per a la nostra contemporaneïtat, Theodor Wissengrund Adorno.

Per situar-nos una mica en el context, només recordaré que Adorno fou un dels representants més importants de l'Escola de Frankfurt. Es coneix amb aquest nom un corrent crític de pensament filosòfic i social agrupat entorn a l'Institut d'Investigacions Socials (*Institut für Sozialforschung*), creat a Frankfurt l'any 1923, que fou traslladat als Estats Units a causa de l'ascensió al poder del nazisme durant els anys trenta i que tornà a la ciutat alemanya en els cinquanta. Entre els membres de l'Escola destaquen: M. Horkheimer (1895-1973) i, com hem dit, T.W. Adorno (1903-1969). També es troben sota l'estela de l'Institut: W. Benjamin (1892-1940), H. Marcuse (1898-1979), Leo Löwenthal (1900-1993), Erich Fromm (1900-1980) i Friederich Pollock (1894-1970). Aquests són els noms de la primera generació de pensadors que, entre d'altres coses, tenen en comú que són fills de famílies jueves benestants *assimilades*.¹

S'acostuma a parlar d'una segona generació de *frankfurtians*, entre els quals destaquen Jürgen Habermas (1929) i Albrecht Wellmer (1933), i fins i tot d'una tercera generació, formada pels seus deixebles, M. Seel (1954) i C. Mencke (1957). En tot cas, no és fàcil trobar una continuïtat teòrica forta entre les propostes de les diferents generacions i probable-

¹ El cas d'Erich Fromm és diferent perquè el seu pare era jueu ortodox.

ment seria més correcte considerar Habermas l'últim representant de l'Escola de Frankfurt.²

El pensament dels membres de l'Escola de Frankfurt s'articulava a l'entorn de la idea que el tipus de discurs teòric tradicional no era l'adequat i l'alternativa fou el que anomenaren «teoria crítica». De fet, fou Max Horkheimer qui, en el seu llibre, *Teoria tradicional i teoria crítica* (2000, publicat el 1937), va començar a utilitzar el terme. Horkheimer es proposava marcar distàncies respecte de qualsevol doctrina vigent; volia desenvolupar una teoria social crítica i interdisciplinària.

La teoria crítica pretenia oferir, per una banda, les explicacions teòriques dels fenòmens socials i, per l'altra, i a la vegada, la crítica normativa d'aquests mateixos fenòmens des d'una perspectiva immanent a la mateixa societat i història, a la manera de la crítica de l'economia política defensada per K. Marx. Així, la teoria crítica era hereva del marxisme i, a finals dels anys setanta, constituí un dels corrents de l'anomenat marxisme occidental. En tot cas, a aquesta herència marxista caldrà sumar-hi la percepció que té el grup de Frankfurt del fet que les formes de dominació i de manipulació de la consciència característiques de les noves fases de desenvolupament capitalista han canviat i requereixen una resposta teòrica conforme a aquestes variacions. Així, doncs, la teoria marxista clàssica necessitava una reformulació. En aquest sentit, l'Escola de Frankfurt representa un corrent marxista heterodox que es caracteritza per no creure ja en el proletariat com a subjecte de la història ni creure que la lluita de classes havia de portar a l'emancipació de la humanitat. Del marxisme clàssic van conservar el moment crític materialista, científic i interdisciplinari i la perspectiva utòpica.

En la línia de la tradició que parteix de Schelling i Hegel i, a través de Marx, arriba a Luckács, els membres de l'Escola de Frankfurt van recolzar els seus punts de vista crítics en una filosofia «tràgica» de la història. És a dir, sostenien un conjunt de conviccions metafísiques sobre el sentit de la història, sobre la seva evolució, la seva lògica i la seva meta radicalment negatives. Com a fills de la il·lustració insatisfeta, les filosofies tràgiques de la història, com la hegeliana o la marxista, van ser crítiques amb l'optimisme il·lustrat respecte al progrés. Emfasitzaren el costat negatiu i destruc-

² Els estudis que poden considerar-se canònics sobre l'Escola de Frankfurt són Jay (1974), Wiggershaus (2010) i Buch-Mors (1986). Per a un tractament de tipus més divulgatiu, vegeu Jeffries (2018).

tiu del progrés, accentuaren la lluita, l'escissió, l'alienació i els conflictes insolubles per a l'individu. Però van creure, malgrat això, que la història avança, encara que sigui pel seu pitjor costat, cap a l'emancipació, cap a la realització d'un ordre racional i harmònic d'individus lliures.

Els filòsofs idealistes alemanys, influïts per Schiller i pels romàntics, van concedir a l'art un paper molt important en les seves filosofies de la història, un paper de denúncia, de combat contra l'alienació i també d'il·luminació de les consciències, així com d'afirmació de la llibertat i la solidaritat. Aquesta funció de l'art (disminuïda pel marxisme clàssic) recupera la seva centralitat en les reflexions de Luckács i Bloch, i els membres de l'Escola de Frankfurt també prosseguiren aquesta línia d'estètiques construïdes sobre una filosofia de la història que reflexiona al voltant de la funció de l'art en el procés històric. Adorno es preguntà durant tota la seva vida pel contingut de veritat de l'art i considerà l'«art autèntic» (el d'avantguarda) com l'únic lloc que en la societat moderna manté l'exigència de veritat i crítica.

2. Dialèctica de la il·lustració

2.1 INTRODUCCIÓ

Theodor W.³ Adorno, a més d'un profund coneixement de la tradició filosòfica i literària, tenia una excel·lent formació musical, ja que des de ben jove fou introduït al món de la música per tradició familiar: la seva mare era cantant i la seva tia (germana de la mare, amb qui convivia) era pianista. Així, després de doctorar-se a Frankfurt va estudiar composició a Viena amb Alban Berg.

La música, i l'art en general, fou un dels pols de la reflexió adorniana durant tota la seva vida. Adorno va publicar assaigs sobre art i literatura i és un autor clau en l'àmbit de la música del segle xx; des de jove es va interessar per l'avantguarda musical i publicà molts articles de defensa de la nova música.

L'altre pol sobre el qual va girar la reflexió d'Adorno és la catàstrofe de la civilització europea. El pensador examina el procés civilitzador occidental i conclou que al final del procés ens trobem amb unes formes de domini que liquiden l'individu. La pregunta que es fa Adorno és: què guia

³ Wissengrund era el cognom del pare, que no usà a partir de 1941.

aquest procés? O, dit d'una altra manera: hi ha raó en aquest desenvolupament històric? La seva voluntat és arribar a la causa del que configura el seu temps: la barbàrie que, com escriu a *Dialèctica de la il·lustració*, contradiu aquells ideals il·lustrats que hom pensava conquerits.

L'any 1944 Adorno i Horkheimer tenien enllestida l'obra escrita per ambdós *Dialektik der Aufklärung*⁴ (publicada per primera vegada el 1947), un llibre molt simptomàtic del pensament del segle XX que assaja una crítica de la civilització des d'una teoria de la il·lustració d'orientació marxista. Un assaig poc convencional, amb una estructura gens sistemàtica, que reflecteix molt bé el subtítol de l'obra: *Fragments filosòfics*.

En el llibre trobem, tal com diu Wellmer (1993), «una espècie d'història —o potser s'hauria de dir metahistòria— del pensament: explica la història de l'esplendor i misèria de la il·lustració».

Allò que volen comprendre en aquesta obra és què ha passat amb l'herència il·lustrada, per què la il·lustració no ha conduït a l'emancipació de la humanitat. És a dir, com ha estat possible que la civilització que va pensar que podria alliberar els éssers humans mitjançant l'ús de la raó, civilització que va fer-se la promesa de la felicitat mitjançant la ciència i el progrés, aquesta mateixa civilització hagi donat lloc al nazisme, a l'estalinisme, a la mercantilització de la vida i a la destrucció de la natura. Per què el fracàs de la il·lustració? En paraules del pròleg de *Dialèctica de la il·lustració*, «Allò que ens havíem proposat era, en efecte, ni més ni menys que el coneixement de per què la humanitat, en lloc d'entrar en un estat veritablement humà, s'enfonsa en un nou gènere de barbàrie» (41).

Aquest és l'enigma: per què no s'ha emancipat la humanitat, per què s'ha entrat en un nou estadi de barbàrie?

Adorno i Horkheimer no tenen cap dubte que la llibertat en la societat és inseparable del pensament il·lustrat, però també estan convençuts «que el concepte d'aquest pensament, no menys que les formes històriques concretes i les institucions socials en les quals es troba immers, contenen ja el germen d'aquella regressió que avui es verifica arreu» (43) i si no es reflexiona sobre aquest moment regressiu, la il·lustració signa la seva condemna.

El primer capítol, «Concepte d'il·lustració», considerat pels mateixos autors la base teòrica del llibre, comença així:

4 A partir d'ara citarem només amb el número de pàgina el text *Dialèctica de la il·lustració*, que jo mateixa tradueixo al català a partir de la traducció castellana esmentada.

La il·lustració, en el més ampli sentit de pensament en continu progrés, ha perseguit des de sempre l'objectiu d'alliberar els homes de la por i constituir-los en senyors. Però la terra enterament il·lustrada resplendeix sota el signe d'una triomfal calamitat. El programa de la il·lustració era el desencantament del món. Pretenia dissoldre els mites i enderrocar la imaginació mitjançant la ciència. (49)

L'assaig intenta comprendre la desproporció entre objectius i conseqüències de la il·lustració, entendre com aquella pretensió de progrés de la civilització s'ha trastocat en regressió: «La maledicció del progrés imparable és la imparable regressió» (85). Adorno i Horkheimer, des d'un pessimisme rotund, assagen un nou concepte d'història que pugui explicar la dura realitat del present. Amb aquesta obra, doncs, escriuen una contundent crítica de la il·lustració.

En la mateixa il·lustració, que proposava a l'ésser humà valer-se únicament de la seva raó, van trobar el nucli d'allò que després seria el seu element de perdició i que conduiria a un món aliè a aquell món pensat sota el lema «llibertat, igualtat, fraternitat». La promesa incomplerta de la il·lustració és que la raó, d'entrada una eina d'alliberament, s'ha desviat d'aquesta fita, ha esdevingut una raó instrumental per a la qual «el saber és poder», una racionalitat que cosifica, que apunta al control i manipulació de processos socials i naturals. Així, doncs, Adorno encara críticament la història del pensament occidental, s'adona que s'ha passat d'un pensament que fou en el primer moment alliberador respecte del context natural i social de violència a un pensament al servei del domini, a unes societats i institucions que tenen en la raó un instrument per a una opressió màximament eficaç.

La causa d'aquest recorregut, del final dels ideals de la raó, no rau en circumstàncies històriques o socials estranyes a la raó mateixa; aquest és, doncs, com diuen en el pròleg, un procés d'autodestrucció (43). Adorno i Horkheimer trobaran en l'origen de la humanitat, en els seus actes constitucionals, la causa que la raó acabés emmudint. Perquè la raó és, certament, una eina d'emancipació respecte del context natural de violència i de tota forma de dominació; però també és, com dèiem, una eina de domini de totes aquelles forces que amenacen el subjecte, que es constituirà com a tal separant-se de la naturalesa. Així, al final del procés, el subjecte haurà oblidat els objectius inicials de la conversió de la raó en un instrument al servei de la pròpia conservació com a subjecte, i aquesta mateixa raó haurà perdut la capacitat de ser la instància d'autodeterminació de la vida humana.

Com diu M. Cabot (1991: 11), l'anàlisi adorniana del procés de «racionalització» té un doble resultat: per una banda, descobreix la llavor d'aquesta tendència enfosquida, ideològica, de domini, en el pensament mateix, i així es pot impedir que s'eximeixi de responsabilitats i que aquestes s'adjudiquin exclusivament a les «circumstàncies»; i, per l'altra, es vol subratllar el caràcter emancipador de la reflexió i, per tant, la possibilitat de salvar el moment de veritat dels diversos sistemes filosòfics. Així, només aquesta crítica pot preparar un «concepte positiu» d'il·lustració «que l'alliberi de la seva captivitat en el cec domini» (46). És imprescindible, doncs, a parer d'Adorno, una «il·lustració de la il·lustració».

2.2 LA DIALÈCTICA DE MITE I IL·LUSTRACIÓ

Les dues tesis que l'obra persegueix il·luminar s'enuncien ja en el pròleg: «el mite és ja il·lustració; la il·lustració recau en mitologia» (46).

Adorno i Horkheimer comprenen la civilització com el producte de la dialèctica de mite i il·lustració (o raó). El mite serà entès com a saber explicatiu i sistemàtic (per això il·lustració) i la il·lustració segueix sent mítica perquè el progressiu desencantament del món és al mateix temps el seu progressiu encantament (Welmer 1993).⁵

Una breu anàlisi dels conceptes «il·lustració», «dialèctica» i «mite» ens permetrà avançar en la comprensió d'aquesta difícil tesi:

1. Adorno i Horkheimer entenen per «il·lustració», de manera molt general, el procés civilitzatori europeu, no només el moviment intel·lectual esdevingut a Europa al segle XVIII. En aquest sentit ampli, la il·lustració és la història de la progressiva i gradual emancipació de l'ésser humà respecte a la natura i el mite. L'home, mitjançant el pensament, se separa de la natura, la converteix en quelcom extern i finalment estrany a ell mateix. En la separació, ha posat la natura davant seu i així ha esdevingut objecte del seu pensament, l'ha objectivat per tal de ser dominada:

El saber, que és poder, no coneix límits, ni en l'esclavització de les criatures ni en la condescendència amb els senyors del món. [...] El que els homes volen aprendre de la natura és servir-se'n per dominar-la completament, a ella i als homes. Cap altra cosa no compta. Sense consideració per a si mateixa, la il·lustració ha consumit fins a la darrera resta de la seva pròpia autoconsciència (51).

⁵ Vegeu tot el capítol «Adorno, abogado de lo no idéntico», p.133-162.

2. Amb el concepte «dialèctica» indiquen que allò que mou aquest procés de civilització és una lògica interna. Així doncs, la destrucció dels objectius de la il·lustració no ve dels seus enemics, no ve de circumstàncies alienes, procedeix de l'interior de la pròpia il·lustració. Per això, com dèiem, la dialèctica de la il·lustració és un procés d'autodestrucció. Adorno i Horkheimer volen pensar el moment de violència i domini inherent a la mateixa raó, una raó que havia de fomentar i conduir el procés d'emancipació de la natura però que finalment mena vers el contrari. L'escissió de la naturalesa demana tenir poder, exigeix violència per trencar l'estat d'indistinció originària. Llegim:

La conclusió que terror i civilització són inseparables, a què han arribat els conservadors, està sòlidament fonamentada. [...] No és possible desfer-se del terror i conservar la civilització. Atenuar el primer ja és el començament de la dissolució. D'això se'n poden extreure les conseqüències més diverses: des del culte a la barbàrie feixista fins a la fugida resignada cap als cercles de l'infern. Però se'n pot extreure també una altra: desentendre's de la lògica quan aquesta estigui contra la humanitat (296).

El moment ocult de violència en la raó acaba emergint i en lloc de progrés la història ha acabat revelant-se com una catastròfica regressió. En comptes de presenciar el naixement d'un subjecte lliure, autònom i humà, la història ha engendrat sistemes de liquidació d'individus.

3. El concepte «mite» apareix com a contraimatge de la il·lustració, el seu correlat necessari, com aquell «medi històric o conceptual» en el qual es fa visible l'aparició de la raó dominant. El concepte «mite» bàsicament s'aplica a (1) aquella comprensió màgica del món, esdevinguda cronològicament a l'inici de la civilització; l'etapa, doncs, anterior a l'etapa «racional», anterior a la història; aquest és el significat del terme en la tesi «el mite és ja il·lustració»; però (2) també s'usa per referir la tornada de la consciència a estats anteriors als assolits per la reflexió; aquest sentit del terme va unit al de «regressió», perquè s'entén com una regressió al que és mític, entenent «mític» en un sentit més ampli que (1). Ja no es tracta de la comprensió mítica, sinó d'«ideologia» en el sentit de la immersió en un domini integrat d'unitat (similar a la que podia tenir el mite) (Cabot 1999: 20-21).⁶

⁶ Expressat en paraules d'A. Wellmer (1993: 143): «Una il·lustració que avança sota el signe de l'objectivació científica és "mitològica" per a Adorno i Horkheimer perquè el pensament cien-

Retornem al significat de la tesi «el mite és ja il·lustració; la il·lustració recau en mitologia». En un primer moment, sembla tenir un sentit de retorn o de repetició de sempre el mateix: el final de la civilització és igualat al seu començament, semblaria una història circular (el mite és al principi i a la fi). Però no es tracta d'una tornada endarrere o de la repetició de la mateixa estructura. Com diu M. Cabot (1999: 30), allò que es repeteix és l'estat d'impotència de la raó: tant en el mite com en la «ideologia» la raó és muda, però per causes diferents. En el progrés entre un i altre extrem, es posen en marxa les possibilitats d'alliberament contingudes en la raó i es perden. Tanmateix, Adorno continua pensant que només pel camí de la raó l'ésser humà pot assolir la reconciliació.

En la base del mite, la il·lustració sempre ha vist antropomorfisme: la projecció d'allò subjectiu en la naturalesa, però

els mites que cauen víctimes de la il·lustració eren ja el seu producte. En el càlcul científic de l'esdevenir queda anul·lada l'explicació que el pensament havia donat en els mites. El mite volia narrar, anomenar, contar l'origen, i amb això, per tant, representar, fixar, explicar. Aquesta tendència es va veure reforçada amb el registre i la recopilació dels mites. Aviat es convertiren de narració en doctrina (54).

Mite i il·lustració són interdependents, de manera que «la mateixa mitologia ha posat en marxa el procés sense fi de la il·lustració» (58) o, si ho volem dir d'una altra manera, amb el mite ja s'ha posat en marxa el procés de racionalització. Contra la concepció habitual de mite, a l'obra s'explica que, des que l'home se separa de la natura, s'inicia un procés encaminat a la disminució de l'angoixa que produeix el seu ésser-escindit. El mite pal·lia aquesta angoixa que hom sent davant l'estat de permanent dependència i submissió a la naturalesa: «perquè l'home creu haver-se alliberat del terror quan ja no hi ha res desconegut» (70). Així, el mite és el primer pas de l'enfrontament irreconciliable de naturalesa i racionalitat. Amb la caiguda de la màgia, el procés és imparable. Per la qual cosa, la il·lustració no serà un segon pas, radicalment diferent, sinó més aviat part de les conseqüències del primer. En aquest sentit específic, «el mite és ja il·lustració» perquè en els mites, tal com són interpretats per Adorno, ja actua la raó instrumental que caracteritza la il·lustració.

tífic, com ja fa el mitològic, tracta cada present com mer cas d'allò eternament idèntic: ja sigui en tant que repetició de processos arquetípics que tornen a succeir una i una altra vegada, com en el mite, ja en tant que esdeveniment determinat per legalitats generals, com en la ciència.»

2.3 Odisseu: mite i il·lustració

En el capítol «*Excursus* I. Odisseu o mite i il·lustració», com s'indica amb el mot *excurs*, es fa una digressió per aclarir aquesta dialèctica entre mite i il·lustració a través de l'anàlisi de l'*Odissea*, considerada un dels documents representatius de la nostra civilització, que mostra tant la diferència com la unitat de naturalesa mítica i domini il·lustrat de la naturalesa (46):

En el poema èpic, oposat historicofilosòfic de la novel·la, apareixen finalment els trets novel·lescos, i el cosmos venerable del món homèric pletòric de sentit es manifesta com a producte de la raó ordenadora, que destrueix el mite justament en virtut de l'ordre racional en el qual es reflecteix (95).

Amb el canvi de sentit explicat, Adorno nega el caràcter originari del mite, que ja no és l'estat absolutament primitiu de la humanitat. O, dit d'una altra manera: allò més arcaic, el més original, ja està contaminat pel mite: «La pretesa autenticitat, el principi arcaic de la sang i del sacrifici, ja té quelcom de mala consciència i de l'astúcia del domini» (97). L'anàlisi de l'ancoratge de la il·lustració en el primer moment de narració mítica es fa a partir de l'*Odissea* perquè per a Adorno constitueix un testimoni de la dialèctica de la il·lustració: «El poema demostra que es troba, especialment, al seu estrat més arcaic, lligat al mite: les aventures procedeixen de la tradició popular. Però l'esperit homèric, que s'apropia dels mites i els "organitza", entra en contradicció amb aquests mites» (95).

Homer imposa unitat a l'estat mític en el qual es desenvolupa la tasca de l'heroi Odisseu. I és que Odisseu tracta d'escapar del món mític, que ha esdevingut un laberint, amb la finalitat de guanyar la pròpia identitat. Per això pot dir Adorno que la seva aventura representa, en forma literària, el procés de formació de la subjectivitat. La tornada d'Odisseu des de Troia fins a Ítaca, doncs, és concebuda com una experiència de formació, com «el camí del subjecte, infinitament feble físicament davant les forces de la naturalesa i que sols es forma en l'autoconsciència a través dels mites» (98). Per tant, Odisseu és ja representant d'un món postmític (il·lustrat) que prova d'assegurar la seva conservació davant tots els poders naturals que va trobant durant el seu llarg viatge. Davant d'aquests poders naturals (les sirenes en són un), el subjecte (físicament feble) guanya per l'astúcia, que és la raó posada com a òrgan de l'autoconservació. Adorno mostra que la unitat del subjecte, condició per esquivar els perills del viatge, es paga amb la seva abstracció, amb la seva conversió en naturalesa morta. El viatge d'Odisseu és el viatge del mite a la il·lustració.

Les aventures que Odisseu supera són les perilloses temptacions que tendeixen a desviar el «si mateix» de la seva pròpia trajectòria. Però l'heroi s'hi abandona, assaja de sobreviure apropant-se al perill de la mort. Per a superar aventures, temptacions, per a perdre's a fi de trobar-se, té un «òrgan del si mateix», l'astúcia, ja no li cal la força màgica: «El navegant Odisseu enganya les divinitats naturals com en un temps feia el viatger civilitzat amb els salvatges, als quals oferia pedres de vidre multicolor a canvi de marfil» (101).

El viatger astut, l'heroi, enganya les divinitats naturals, però quan es troba amb les forces primitives que no estan domesticades ni afeblides la tasca esdevé més difícil:

Escil·la i Caribdis tenen dret al que cau entre les seves grapes, el mateix que Circe té dret a transformar el que no està immunitzat i Polifem a devorar els seus hostes. Cadascuna de les figures mítiques ha de fer sempre el mateix. Cadascuna consisteix en la repetició: el fracàs d'aquesta significaria la seva fi. Totes tenen trets d'allò que, en els mites de càstig de l'Avern, Tàntal, Sísif, les Danaïdes, és fonamentat per un veredicta olímpic. Són figures de la coacció: les atrocitats que cometem són la maledicció que pesa sobre elles. La ineluctabilitat mítica és definida per l'equivalència entre aquesta maledicció, el delicta que l'expia i la culpa que d'aquest sorgeix i que reproduïx la maledicció. Tot dret en la història precedent porta l'empremta d'aquest esquema. En el mite, cada moment del cicle satisfà el que el precedeix i ajuda d'aquesta manera a instaurar com a llei el nexa de la culpa. A això s'oposa Odisseu (112).

Odisseu representa la racionalitat universal contra el destí ineluctable. Ell ha de satisfer la norma de manera que aquesta perdi el poder sobre ell. L'irresistible cant de les sirenes no ha estat despotenciat; elles ho coneixen tot. És impossible escoltar-les cantar i no caure en el seu poder: no poden ser desafiades impunement. Odisseu ho sap, però vol sentir-les. L'astúcia és la forma del desafiament racional. L'heroi no intenta seguir un altre camí, vol passar per davant de l'illa de les sirenes. Tampoc es fa el milhomes, no presumeix de la superioritat del seu saber, sap que no en té prou amb la seva llibertat. Odisseu accepta que, per més que s'hagi distanciat de la naturalesa, com a oient hi està sotmès i per això es farà lligar ben fort al pal de la nau. Ha descobert en el contracte una llacuna a través de la qual, al mateix temps que compleix amb allò prescrit, se n'escapa. Odisseu observa el pacte de la seva servitud i fins i tot s'agita en el pal de la nau per abraçar les sirenes, agents de perdició.

En el contracte primitiu no està previst si el que passa per davant ha d'escoltar el cant lligat o no lligat. Odisseu reconeix la superioritat arcaica del cant en la mesura que, il·lustrat tècnicament, es fa lligar. Ell s'inclina davant del cant del plaer i el frustra, com a la mort. L'heroi que escolta el cant lligat tendeix cap a les sirenes com cap altre, però ha disposat les coses de tal manera que, tot i «embruixat», no caigui en el seu poder. Amb tota la violència del seu desig, que reflecteix la de les criatures semidivines mateixes, no pot anar on són elles, perquè els companys que remen romanen sords —les orelles tapades amb cera— no només a la veu de les sirenes sinó també al crit desesperat del seu comandant. Les sirenes tenen el que els correspon, però està ja neutralitzat i reduït a la nostàlgia de qui passa per davant sense aturar-se. La seducció del cant de les sirenes esdevé objecte de contemplació, esdevé art (84). Per a Adorno, les mesures preses a la nau d'Odisseu al passar davant les sirenes constitueixen l'al·legoria premonitòria de la dialèctica de la il·lustració (84).

I, per concloure l'episodi, escriu Adorno:

El poema èpic no diu què els passa a les sirenes una vegada la nau ha desaparegut. Però en la tragèdia hauria d'haver estat sens dubte la seva última hora, com ho va ser per a l'Esfinx quan Èdip va resoldre l'enigma, complint la seva ordre i així enderrocant-la. [...]. A partir de l'encontre feliçment fallit d'Odisseu amb les sirenes, tots els cants han quedat ferits, i tota la música occidental pateix l'absurd del cant en la civilització, però que és al mateix temps la força que mou tota música artística (113).