

Aedón: performance poética de las víctimas

Graciela C. Zecchin de Fasano

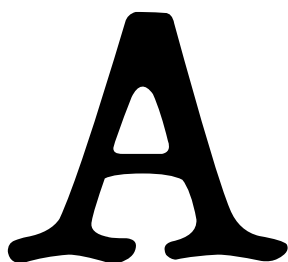
RESUMEN

La figura del ruiseñor, atestiguada por primera vez, en el canto 19 de *Odisea* (v. 518-523), aparece también en la fábula contenida en *Trabajos y días* (v. 202-212) de Hesíodo y en la comedia *Aves* de Aristófanes. El presente artículo analiza con metodología comparativa la peculiar representación de la víctima de algún tipo de violencia en los textos citados y qué interpretación se puede derivar en cada contexto discursivo específico.

PALABRAS CLAVE

Aedón; Homero; Hesíodo; Aristófanes

SUBMISSÃO 29 dez. 2017 | PUBLICAÇÃO 31 dez. 2017



unque los poemas homéricos expresan regularmente la ideología masculina de la gloria, las aristas socialmente excluidas pueden ser presentadas, conforme a las posibilidades expresivas del arte, insertas en medio de los tópicos tradicionalmente constitutivos. Tal como sucede con la representación de las víctimas femeninas para las cuales la conversión en aves permite con la imaginería del canto dar voz especial a los silenciados, y particularmente, a las mujeres. En el canto 19 de *Odisea* (v. 518-523) Homero utiliza una versión inusual del mito de la conversión de una mujer en ruiseñor. En el texto, la imagen del ave inaugura una presencia de la lírica asociada al lamento que ha tenido interesantes consecuencias.¹ En primer lugar, dentro del corpus de la literatura griega misma, el ruiseñor homérico resultó desplazado por la presión didáctica de la fábula hesiódica y, en segundo lugar, luego fue significativamente reemplazado por la versión más política y difundida acerca del mito de Procne y Filomela en textos de la comedia y la tragedia. Analizaré en qué modo el ruiseñor homérico problematiza nuestra comprensión de la mimesis en épica y en lírica y qué consecuencias conlleva su estudio comparativo con textos posteriores, como la conocida “fábula del ruiseñor y el halcón” en *Trabajos y días* de Hesíodo, o en la sofisticada comedia de Aristófanes llamada *Aves*.

UN RUISEÑOR EN *ODISEA*: UNA VERSIÓN DE LA LÍRICA FEMENINA

En el pasaje de *Odisea* mencionado (19, v. 518-523) Penélope se halla en una situación anímica calamitosa, devastada por el llanto, el insomnio o las pesadillas, que se comunica como un canto de lamento. Presentada de este modo, la pena de Penélope desarrolla en medio de un discurso épico una mimesis o una “performance” de la lírica. La forma lírica específica del canto de lamento no resulta vertida directamente, sino a través de la descripción de una variación fónica en que Penélope se compara a

sí misma con un ruiseñor, el ave típica del lamento en las antiguas tradiciones griegas. Penélope se imagina como una mujer-ave que, en una vida anterior, ha sufrido la extraordinaria pena de asesinar a su hijo.

El mito de Aedón, palabra griega que significa ruiseñor, nos ha llegado en dos versiones.² Por un lado, la versión canónica, más expandida en la tradición posterior, es la que trata acerca de Procne y Filomela o Aedón y Calidón, proporcionada por la tragedia, Ovidio y la *Biblioteca* de Apolodoro. Tereo, el esposo de Procne viola a Filomela, quien trata de revelar la verdad a su hermana tejiendo su propia historia en un tapiz. Procne enojada asesina a Itys, el hijo que tiene con Tereo y le sirve sus carnes al padre como comida. Con esta acción Tereo queda sin herederos y absolutamente contaminado de culpa. La progenie es cortada abruptamente; pero Procne, que amaba a su hijo, lo lamentará cantando su pena, como un ave, indefinidamente. La primera inferencia obvia en este relato, es que Procne, a diferencia de Penélope en el pasaje de *Odisea*, está usando su poder para dañar directamente a su marido, en una venganza concreta.

Por otro lado, una segunda versión del mito, la que contiene *Odisea*, se halla también en un escolio de Eustacio a Ferécides. Según esa versión, Aedón está casada con Zeto, el fortificador de Tebas y tienen un único hijo Itylos, mientras el gemelo de Zeto, Anfión, está casado con Níobe y tienen varios hijos.³ Aedón, celosa de esta múltiple progenie intenta matar al hijo mayor de Níobe y, en la oscuridad, por error, asesina a su propio hijo. En el escolio de Eustacio se dice que Aedón ordenó a su hijo dormir en otra habitación, pero el joven no la obedeció o bien olvidó la orden materna.

¿Por qué *Odisea* se sirve de la versión tebana del mito del ruiseñor, cuando se ha demostrado el vínculo estricto que el poema guarda con los orígenes de Atenas?⁴ ¿Por qué esta versión tebana no ha gozado de la tradición literaria que la versión ateniense de Procne y Filomela ha recibido?

Los vv. 518-523 del canto 19 de *Odisea* constituyen la primera parte de un símil con la estructura habitual en Homero, es

decir una comparación en dos partes, introducida por un subordinante rutinario “como cuando” (ὡς δὲ τε), pero, por su extensión, podría ser considerado un ejemplo mitológico. Los dos miembros del símil sirven para expresar cabalmente la división emocional de Penélope que enuncia el símil, su *thymós* partido productor del canto, avizora una hipótesis sobre el contenido de la lírica. La escisión del ánimo de Aedón, entre su hijo muerto y su marido, resulta equivalente de la división del corazón de Penélope entre la opción que su hijo Telémaco le ofrece - abandonar la casa y regresar a la casa paterna- o elegir esposo entre los aqueos:

El texto ofrece un léxico significativo, no sólo porque construye un paisaje para el canto del ave, sino también porque ratifica la femineidad del ave a través del epíteto *χλωρηΐς*:⁵

ὡς δὲ τε Πανδαρέου κόυρη, χλωρηΐς ἠιδῶν,
καλῶν εἰδῶσιν ἄρορ νέον ἔσταμένοιο,
δενδρέων ἔν πετάλοισι καθεζομένη πυκνοῦσιν,
ὡ τε θαμνὸν τρωπῶσα χέει πολυχέα φωνήν,
παῖδ' ἰλοφυρομένη ἰτυλον φίλον, ἔν ποτε χαλκῶ
κτεῖνε διφραδίας, κοῦρον Ζήθιοιο ἰνακτος.⁶

Como cuando la hija de Pandáreo, Aedón, la de frondosa garganta, canta hermosamente al comenzar la primavera, posada en el tupido follaje de los árboles y deja fluir su voz de variados sonos que muda a cada momento, llorando a Itylos, el hijo que tuvo del rey Zeto, al cual asesinó con el bronce por imprudencia, [...]

En las interpretaciones del pasaje de *Odisea*, han predominado las consideraciones sobre los celos de Aedón, en consecuencia, el texto revelaría cierta hostilidad de Penélope con Odiseo (Tereo en este parangón) y significaría que Penélope quiere potencialmente asesinar a su hijo.⁷ Cabe la posibilidad de un error de interpretación de los escoliastas, es decir, que tomaran Aedón como nombre propio e instalaran esta nueva versión, aunque ya nos resultan conocidas las variaciones homéricas en los nombres míticos.

Anhalt ha sostenido que el personaje está usando el paradigma de Clitemnestra y que sospecha de las acciones de su esposo durante su ausencia.⁸ Levaniouk supone que la versión tebana revela mejor el estado anímico turbulento de Penélope y como el mito consiste en una confesión ante Odiseo, disfrazado de mendigo, el asesinato de Itylos ha sido interpretado “psicológicamente” por la mayor parte de la masa crítica.⁹

La inserción de este relato confronta con todas las narrativas previas que Penélope desarrolla sobre sí misma y que versan acerca de su presente o su pasado inmediato. Este pequeño relato, en cambio, instala personajes remotos con una conexión poco clara con el personaje que lo usa. La pena de Penélope y el tropo del ruiseñor parecen conectarse con el vaivén indeciso de la trama en la que Penélope está incluida. Como precedente podemos considerar el pasaje del canto IX, v. 555-565 de *Iliada* en que Fénix, al narrar el mito de Meleagro, sostiene que a Cleopatra, la mujer del héroe, sus padres la llamaban Alción, porque la madre lloraba por ella como el ave, ya que Apolo la había raptado. Esta imagen se desarrolla intercalada con la referencia al enojo de Altea que suplica la muerte de su hijo. En síntesis, el ave doliente expresa en su agudo grito la pena y esa pena se transfiere a Altea que, peligrosamente y en un espejo deforme, repite la trama de *Iliada* subyugando la vida de su hijo a un tizón que se consume.

En el texto de *Odisea* los múltiples ecos del canto del ave enriquecen la imagen del vaivén de Penélope, la indecisión de su trama πολυηχέα, “de muchas resonancias o ecos” debe comprenderse en este sentido. La frecuencia e intensidad de sus lamentos está referida por una triple calificación: en los versos previos ἄδινον, “vehemente”, πυκνονα (v. 516), πυκνοσιν (v. 520) que se refieren a la angustia “íntima, ajustada”, y θαμ (v.521) “reiterada, muchas veces”. Sin embargo, el mito de Aedón, la filicida, no ofrece una conexión obvia con la trama de *Odisea*, es preciso decodificarla. Por otra parte, esta versión tebana del mito utilizada por *Odisea* no se conecta con ninguna otra versión en la que los personajes sean simplemente intercambiados.

De la comparación entre las versiones tebana y ateniense surge claramente que la agonía de Procne en la versión ateniense deriva de que el hijo que ella ama es hijo del hombre que odia. Nada de eso la pasa a Penélope, cuyo epíteto $\chi\alpha\varphi\rho\omega\nu$ la define como “sensata”, quien no enloquece, sino que sopesa sus decisiones y sostengo por ello que la versión tebana encaja perfectamente en *Odisea*. Penélope lamenta una pérdida vinculada estrictamente a su lecho, una pena de amor.

Entre los múltiples dilemas que *Odisea* presenta, el dilema de Penélope no es entre su esposo y su hijo, sino cómo ejercer su capacidad de cálculo. Un paso en falso puede hacerle perder todo. Incluso la diosa Atenea configurada como Mentis le hace comprender que para restablecer su poder, Telémaco debería asesinar a los pretendientes, aún después de que Penélope se hubiese casado. Evidentemente, la versión tebana del mito, propone en Aedón un personaje que trata de beneficiar a su hijo quien debe competir, solo, entre numerosos primos. Con este mito Penélope manipula su situación y resulta evidente que el mito problematiza una cuestión básica en la estructura del poder político antiguo, como lo es la continuidad del linaje. La versión ateniense se concentra en este aspecto, porque la esposa de Tereo trata de cortar el linaje de su esposo. Muy distintas son las intenciones de la mujer de Zeto, el tebano, ya que ella actúa porque quiere promover e imponer su linaje por sobre otros. En resumen, la selección de la versión tebana colabora con la ideología política de *Odisea*, que consiste en restaurar el linaje de Odiseo y en conservar la fortuna para Telémaco. En el lamento de Penélope se halla la pena por un posible nuevo matrimonio, no deseado por ella, pero que Telémaco o su padre Icario podrían promover. Es este posible nuevo matrimonio el nivel en que el símil del ruiñeñor aporta la idea de una violenta unión no aceptada, una veta de interpretación más próxima a la versión ateniense y a la victimización de Filomela.

La asociación de figuras femeninas con animales o insectos tiene abundante registro en la épica y en la poesía yámbica griegas. En el caso de Penélope, además de esta conexión con el ruiñeñor,

se debe recordar que su nombre sugiere que es una cerceta (un tipo de cisne u oca) en consonancia con lo cual ella exige al mendigo Odiseo, en unos versos que siguen inmediatamente a los citados, que interprete un sueño sobre un grupo de gansos – los pretendientes- que se alimentan en la casa.

Eliano ha propuesto en *De natura animalia* 5, 38 una variante para el v. 521 del texto citado que consiste en reemplazar la palabra πολυηχέα, que significa de variadas resonancias, por πολυδευκέα, de significado poco claro.¹⁰ A pesar de ello, en conjunto con τροπισα cualquiera de estos adjetivos gesta la imagen del sonido que gira y repite una melodía.

El cambio demostraría, por un lado, que la idea de *mouvance* expresada por Zumthor o la idea de *variance* sostenida por Cerquiglioni,¹¹ se aplican a este fragmento en el sentido de que este texto poético no está fijo, sino que es tan móvil como el canto del ruiseñor y se actualiza en cada ejecución. En segundo lugar, definiría la mimesis de la lírica que Penélope realiza: un texto móvil en sus elementos fónicos. El fragmento, además, produce una interesante aliteración en sonidos labiales y guturales para reflejar los variados sonos del ruiseñor.

El mito de Aedón insiste en la trágica circunstancia de que Itylus es hijo único, como lo son a su vez, Telémaco y Odiseo. La situación de individuo aislado en la continuidad de la estirpe confronta, en el caso de Itylus en particular, con los numerosos hijos de Níobe, su tía, y en *Odisea*, se replicaría en la situación de Telémaco frente a los numerosos pretendientes de su madre.

Como Aedón, Penélope canta una melodía variable cambiando su voz, llora y gime de noche, hasta que Atenea le insufla el sueño. Volviendo a la idea de la lírica como texto en movimiento, el ruiseñor que no duerme y varía su canto, expande la imagen de la fluidez del tejido que Penélope teje en el día y desteje por la noche. El canto πολυδευκέας del ruiseñor, si hacemos caso de Eliano, consiste en un lamento ininterrumpido contrario al corte abrupto de la estirpe que la acción de Aedón concreta. La variación del canto con sus giros es una extensión fónica del “texto” tejido por Penélope.

EL RUISEÑOR DE HESÍODO: UNA LECTURA DEL PODER.

La conexión de Hesíodo con la tradición de la fábula representada por Esopo ha sido convenientemente estudiada por Hunter, por supuesto partir de las líneas 202-212 de *Trabajos y días*, en las que aparece el breve apólogo sobre el ruiseñor y el halcón:¹²

νῦν δ' ἄνῳ βασιλεῖσιν ἔρω φρονέουσι κακὰ τοῖς·
δ' ἔρηξ προσέειπεν ἠδὸνα ποικιλόδειρον
φί μάλ' ἔν νεφέεσσι φέρων ἔνυχεσσι μεμαρπῶς·
δ' ἄλεόν, γναμπτῶσι πεπαρμένη μφ' ἔνυχεσσι,
μύρετο: τί γ' ἔπικρατέως πρὸς μῦθον εἶπεν:
δαιμονίη, τί λέληκας; ἔχει νύ σε πολλὸν ἔρειων:
τί δ' εἶς, σῶν ἔγώ περ ἔγω κακῶσι δ' ἔν ὄσαν:
δεῖπνον δ' ἄκ' ἔθελ' ἄποιήσομαι ἢ μὲθ' ἴσω.
ἔφρων δ' ἔς κ' ἔθελ' ἄπρὸς κρείσσονας ἔντιφερίζειν:
νίκης τε στέρεται πρὸς τ' ἄσχεσιν ἔλγεα πάσχει.
ἔς ἔρατ' ἔκ' κ' υπέτης ἔρηξ, τανυσίπτερος ἔρως.

Abora contaré una fábula a los reyes, aunque sean sabios.

Así habló un halcón a un ruiseñor de variopinto cuello mientras le llevaba muy alto, entre las nubes, atrapado con sus garras. Éste gemía lastimosamente, ensartado entre las corvas uñas y aquél en tono de superioridad le dirigió estas palabras: ¡Infeliz! ¿Por qué chillas? Ahora te tiene en su poder uno mucho más poderoso. Irás a donde yo te lleve por muy cantor que seas y me servirás de comida si quiero o te dejaré libre. ¡Loco es el que quiere ponerse a la altura de los más fuertes! Se ve privado de la victoria y además tiene que sufrir vejaciones, es maltratado.

Así dijo el halcón de rápido vuelo, ave de amplias alas.

Como comenta Vianello, en estos diez versos está contenido el primer apólogo de la antigüedad clásica, al cual Willamowitz ha querido reducir injustamente a un símil épico sin moraleja.¹³ Esta posición resulta insostenible, excepto, que extirpemos los v. 210-211 como quería Aristarco, aunque por supuesto el hecho de que en un poeta bastante cercano en el tiempo, como Arquíloco aparezcan también los elementos didácticos de este texto nos hace sospechar, que ambos, Aristarco y Willamowitz erraron en su juicio.

La secuela didáctica de este breve relato está en los v. 217-218 “la justicia vence a la violencia, pero el cándido aprende sufriendo”(Δίκη δὲ πικρὸν βροτῶσιν ἔσται/ ἄς τέλος ἐξελοῖσθαι: παθὼν δὲ τε νῆπιος ἔγνω.) y la diferencia comparativa entre este texto y el mito de *Odisea* no se reduce a este mensaje. En primer lugar, el relato no tiene la calificación de mito, sino una calificación técnica de su tipo discursivo, ya que se trata de un ἀπὸ νοῦν tipo de relato en el que las consecuencias de los actos se exponen claramente, buscando un aprendizaje en el auditorio. Y ese contenido está explícitamente expresado. Sin mencionar, que pasamos de la doliente y femenina Penélope, al ruiseñor que representa la vulnerabilidad del poeta de *Trabajos y días* frente a los poderosos.

En esta fábula no figuran directamente los dioses ni los héroes. El narrador margina esos planos y concede discurso a las aves. El ruiseñor gime lastimeramente, mientras que el halcón o gavilán (como se maneja en algunas traducciones), sentencia la inutilidad de “ponerse a la altura de los más fuertes”, porque además de verse “privado de la victoria”, debe sufrir vejaciones. En el contexto de los consejos agrícolas que el poema desarrolla, la fábula parece, en primer término, una transferencia de una ley del mundo natural al mundo social humano. Es natural que los pájaros más pequeños y menos fuertes que el halcón le sirvan a éste como alimento. Puede decirse que la función nutricia es constitutiva de la *physis* de los halcones y de los ruiseñores, o, que en el vasto escenario del mundo, estos desempeñan un papel que es adecuado a su naturaleza.

En segundo término, en el contexto de la enunciación poética, Hesíodo, en tanto que poeta, es como el ruiseñor, es el cantor de dulce voz,¹⁴ mientras que los guerreros y los reyes, desde luego, son como el halcón, fuertes cazadores. No me ocuparé de la recepción de este texto en la fábula 47 de Esopo. Sólo mencionaré que en ese texto el ruiseñor debe esforzarse al máximo con su canto para no ser devorado. El halcón está tan concentrado en atacar a sus presas que, a su vez, es sometido por otro cazador, un hombre. En su moraleja, Esopo se limita a plantear que todos los seres están en guerra, y quien tiene enemigos no debe descuidarse.

En el caso de Hesíodo, podríamos considerar a su hermano Perses, como el enemigo al acecho, ya sea un doble didáctico o un dato de la realidad, ya que el poeta lo invoca directamente: Πέρση, σὺ δὲ κούε δίκης, μηδὲ βρῖν φελλε, “Perses, tú obedece a la justicia y no desees la soberbia” (v. 213). Resulta claro que la situación de injusticia narrada coloca al poeta en la posición del ruseñor arrastrado por las garras, cuya queja es desoída y que se halla en total indefensión. El ruseñor, extiende la simple imagen del poeta a la situación de toda víctima de los reyes devoradores que describe Hesíodo. Suponemos una amarga ironía en la expresión “aunque sean sabios” (v. 202), en el juego intelectual en que el poeta- puede chillar¹⁵ como el ruseñor, y aunque el ruseñor no replica, el poeta, no obstante, se atreve a dar lecciones a los sabios. Hay reyes que no atienden a la justicia, como los hombres de una edad degradada, que no es “la edad de oro”, sino la “de hierro”.¹⁶ Perses no es un rey; pero Hesíodo dice que además de ser codicioso y rapaz, es perezoso, y que su hermano cree que puede enriquecerse sin tener que trabajar y, por si esto fuera poco, es prepotente y soberbio, tal como un rey. La soberbia (*hybris*) es una mala inclinación que podría esperarse de los reyes; pero aun para éstos no es recomendable fomentarla.

La similitud, planteada en la fábula, entre el ámbito animal y humano compone una confrontación agonal entre seres en competencia. En el mudo natural, la resolución es cruel, pero en el mundo humano el poeta aconseja no seguir por la vía de la discordia y dedicarse a trabajar con honestidad. De todas formas Hesíodo se explaya en una prolija moraleja que puede querer decir varias cosas: por ejemplo, que si los hombres no quieren ser como los animales deben contrapesar el ciego ejercicio del poder con la justicia. Hesíodo parece sostener que los humanos han inventado algo mejor que la simple voluntad de poder, parece querer decir: la virtud, la rectitud, el ejercicio de la justicia. Sólo así tendrán alguna oportunidad de alejar su destino del de los animales, “pues esta ley impuso a los hombres el Cronión: a los peces, fieras y aves voladoras, comerse los unos a los otros, ya que no existe justicia

entre ellos” (v. 276-277). Tampoco puede olvidarse que en este texto el ruseñor es femenino y el halcón, masculino.

El cambio de género discursivo, de un mito a un ἀἴτιος o fábula, de la representación femenina de la pena a la situación límite del oprimido por los poderosos, convierte el ruseñor de Hesíodo en un instrumento eficientísimo de su preocupación moral y su admonición política. Nada como la imagen del débil en las garras de otro.

CORTAR LA LENGUA: LA VERSIÓN ATENIENSE EN *AVES* DE ARISTÓFANES

Aunque su representación en las fiestas dionisias del año 414 a.C. sólo le concedió el segundo puesto, la comedia *Aves* de Aristófanes ha sido considerada recurrentemente la más poética y sofisticada entre las conservadas. En ella, dos ancianos atenienses, Euélpides (la buena esperanza) y Pisteteros (el compañero persuasivo) han abandonado Atenas para evitar la política y los tribunales de justicia y están buscando a Tereo, un ave que ha sido ser humano en el pasado, y tiene conexiones con los atenienses. Pisteteros concibe la idea de fundar una ciudad en las nubes para interceptar los sacrificios a los dioses y, de este modo, poder someterlos. Persuade al hostil coro de aves de gobernar nuevamente el universo. En la segunda parte de la obra, la ciudad de las nubes y los cucús, Nefelococcigía, es fundada y llegan una serie de visitantes: Iris, un parricida, un poeta, un delator, Prometeo, que ha sido rebelde contra los dioses. Finalmente, Pisteteros debe solicitar casarse con Basileia, la soberanía. La obra termina con una procesión del triunfo real de Pisteteros y propone al mismo tiempo un utópico escape de la realidad, como reacción a ciertos fracasos militares de los atenienses,¹⁷ la presentación de la megalomanía tiránica o una irónica distopía, etc. En este contexto, un breve episodio lírico presenta al ruseñor. En la versión ateniense del mito, Tereo, rey de Tracia auxilia a Pandión, rey de Atenas, contra el tebano Lábdaco. De ello se deriva el matrimonio de Tereo con Procne y los episodios que ya comentamos sobre el

asesinato de Itys y la conversión de Procne en rruiseñor, la de Filomela en golondrina y la del mismo Tereo en abubilla.

En la clasificación aristotélica de géneros discursivos, la comedia carecería de mito. Sin embargo, *Aves* curiosamente propone la degradación de varios mitos. En primer lugar, del mito fundacional, ya que parodia la cosmogonía y teogonía hesiódicas de un modo muy original, para proponer burlescamente una cosmogonía literal a partir de un huevo de ave y la transformación en aves de todos los personajes, es decir de todos los ciudadanos de Atenas. Probablemente, Aristófanes dispuso de la tragedia de Sófocles llamada *Tereo*, de la que suponemos realiza la parodia, aunque lamentablemente sólo nos queda al parecer una síntesis en el papiro de Oxy. 3013 Como ya señaló Aristóteles en *Poética* 1453^a 36-39 aquellos a quienes el mito convierte en enemigos resultan en la subversión cómica, los mejores amigos.¹⁸ Es el caso de Tereo, la abubilla, y de Procne, el rruiseñor, que son en la obra una pareja feliz, mientras la infausta Filomela no aparece, aunque Procne entona su permanente lamento por Itys.

La versión ateniense del mito elegida por Aristófanes representa, por un lado, el desastroso presente de Atenas interpretado por los dos viejos, cuyo delirio senil produce la mejor invención de la obra. Por otro lado, como se le adjudica a Tereo el hecho de haber enseñado el lenguaje articulado a las aves, hay una franca contradicción entre seccionar la lengua de Filomela y conceder habla humana a las aves. La interpretación política es llana, Tereo concede la palabra y también la inhibe. ¿Qué hay detrás de esta elección de Aristófanes? ¿Por qué elegir al culpable mítico de dos delitos, la violación y el silenciamiento de la víctima? La inversión propia de la comedia provoca una presentación del lado oscuro del mito como si se tratase de un episodio inocuo. No resulta menos cierto que, en esta comedia sobre el poder, Aristófanes conservó la idea griega del poder masculino y la convocatoria al nuevo poder de las aves, la realiza también Tereo como ave masculina.

Veamos cómo convoca Tereo al rruiseñor entre los v. 209-221:¹⁹

□ ποψ
□ γε σύννομέ μοι πασσαι μιν □πνου,
λ□σον δι νόμους ἔρ□ν □μνων,
ο□ς δι□ θείου στόματος θρηνηῖς
τ□ν □μ□ν κα□σ□ν πολύδακρυον □τυν:
□ λελιζομένης διῆροϊς μέλεσιν
γένυος ξουθ□ς
καθαρ□ χωρε□δι□ φυλλοκόμου
μίλακος □χ□ πρ□ς Δι□ς □δρας,
□ν□ χρυσοκόμας Φο□βος □κούων
το□σ□σ□ς □λέγοις □ντιψάλλων
□λεφαντόδετον φόρμιγγα θε□ ν
□στησι χορούς: δι□ δ□θανάτων
στομάτων χωρεῖ ξύμφωνος □μο□
θεία μακάρων □λολυγή.
□ α□λε□□

Vamos, compañera mía, pon fin a tu sueño, vierte a torrentes los acordes de los himnos sagrados, con los cuales desde tus divinos labios lamentas a nuestro hijo, el triste Itys, produciendo un murmullo con las límpidas notas de tu vibrante garganta. A través del espeso follaje del bosque tu puro sonido llega al trono de Zeus y en respuesta el dios de cabellos de oro, Febo, contesta con los acordes de su lira de marfil a tus penosos acentos. El preside los coros de los dioses y desde los labios de los inmortales la armoniosa voz del estribillo de los bienaventurados se eleva al unísono.

La amorosa invitación no produce el ingreso de Procne hasta el v. 665. En esa escena, el personaje silente sale ataviado con excesivos adornos dorados, como comentan los ancianos, que la observan como mujer y no como ave. A tal punto que Euélpides intenta besarla por la fuerza, en una mimesis risueña e invertida de la secuencia mítica de la violación. La escena sirve de introducción a la parte estructural de la comedia, llamada parábasis en la que el coro canta directamente al público. En ese momento Tereo, Euélpides y Pisteteros abandonan la escena para que el coro pueda exponer la famosa cosmogonía y teogonía que la comedia presenta.

La invitación de Tereo representa el momento de la seducción, no obstante Tereo sigue siendo el que secciona

lenguas.²⁰ En el final de la comedia cuando el coro dice “en toda el Atica, la lengua se corta aparte” (πανταχοῦ τῆς ἄττικῆς/ ἢ γλῶττα χωρῆς τέμνεται. 1705), comprendemos que esta comedia no sólo ha presentado un mito, ha buscado el mito que políticamente represente a los atenienses silenciados, de este modo tanto Tereo como Pisteteros representan el poder omnímodo.

Desde que *Odisea* planteó los problemas comunicativos del Cíclope que habla a su carnero, la cuestión del lenguaje y la civilización ha aparecido con recurrencia en los textos. En el caso de *Aves*, la ruiseñora Procne termina por representar femeninamente a esa ciudad de Atenas, que seducida por Tereo o conducida por Pistetero, queda, al final, sin habla. En la comedia todo es movimiento y transformación, de humanos en aves, de aves que hablan como humanos, para enfocar que uno de los aspectos críticos de la distribución de poder en la pólis es la comunicación.

No es casual que, en una pieza en la que se recrea el mito de Tereo, el Coro cierre la obra con la mención de una estirpe de ἢ γλωττογαστρῶν γῆνος, “comedores de lenguas” (v. 1696-7). *Aves* asegura el valor de la palabra.

A MODO DE CONCLUSIÓN COMPARATIVA

¿Por qué reaparece un ruiseñor? No he tratado aquí de analizar similitudes ni diferencias, sino de comprender desde qué punto de vista el ruiseñor, una voz femenina en la literatura griega, impone una ejecución o reflexión acerca de la mimesis o representación particular de las víctimas. La imposibilidad de comunicar la pena de amor, impone una performance como vehículo, en consecuencia, Penélope necesitó recurrir al lamento ininterrumpido y a las variaciones de voz del ruiseñor. La pena que no se puede decir puede convertirse en son.

En *Odisea*, los adjetivos que califican el canto del ruiseñor son responsables de proponer una representación lírica en el discurso épico. En Hesíodo, la moraleja no llega a acallar el sonido del ruiseñor que chilla, en una exacta mimesis del poeta

manipulado por los poderosos, vulnerable como el femenino ruiñeñor. Aristófanes entrevió con claridad cómo proponer el mito del que cercena la lengua de la ciudad para ensayar la utopía de animales que pueden ser silenciados o comunicar en su lamento más que los humanos. En cada uno de estos textos, cuando el lenguaje resulta imposible, el canto del ave resulta un alerta inteligible.

ABSTRACT

Aedon: Poetic Performance of the Victims

The figure of the nightingale is present for first time in the 19 book of *Odyssey* (v. 518-523), later in the fable contained in *Works and Days* (v. 202-212) by Hesiod and in the comedy *Birds* by Aristophanes. The present article analyzes with comparative methodology the peculiar representation of the victim of some type of violence in the mentioned texts and what interpretation can be derived in each specific discursive context.

KEYWORDS

Aedon; Homer; Hesiod; Aristophanes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANHALT, E.M. A Matter of Perspective: Penelope and the Nightingale in Odyssey 19.512–534. **CJ**, n. 97, 2002, p. 145–159.

BUIS, E. Tereo y las metamorfosis del lenguaje articulado en Aves de Aristófanes: destrezas lingüísticas para una colonización cómica. In: STEINBERG, M.E.; CAVALLERO, P. (Eds.). **Philologiae Flores**: Estudios en homenaje a Amalia S. Nocito. Buenos Aires: s.n., 2010. p. 55-74.

CERQUIGLINI, B. **Eloge de la variante**: histoire critique de la philologie. Paris: Seuil, 1989.

COOK, E. **The Odyssey in Athens**: Myth of Cultural Origins. Ithaca; London: Cornell University Press, 1995.

DOVER, J.K. **Aristophanic Comedy**. Londres: University of California Press, 1972.

FERNÁNDEZ DEAGUSTINI, M.P. Lo femenino en la literatura ateniense del Período Clásico: *Suplicantes* de Esquilo, la Mujer-Ruiseñor. **Phoînix**, n. 22, v. 1, 2016, p. 55-71.

HEUBECK, A.; HOEKSTRA, A. **A Commentary on Homer's Odyssey**. Oxford: Clarendon Press, 1990. v. 2.

HEUBECK, A.; FERNÁNDEZ-GALIANO, M.; RUSSO, J. **A Commentary on Homer's Odyssey**. Oxford: Clarendon Press, 1992. v. 3.

HEUBECK, A.; WEST, S.; HAINSWORTH, J.B. **A Commentary on Homer's Odyssey**. Oxford: Clarendon Press, 1991. v. 1.

HUBBARD, T. Hesiod's Fable of the Hawk and the Nightingale Reconsidered. **GRBS**, n. 36, 1995, p. 161-171.

HUNTER, R. **Hesiodic Voices**: Studies in the Ancient Reception of Hesiod's Works and Days. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. (Cambridge Classical Studies).

LEVANIOUK, O. **Eve of the Festival**: Making Myth in Odyssey 19. Washington, DC: Center for Hellenic Studies, 2011. (Hellenic Studies Series 46).

MONTANARI, F., RENGAKOS, A.; TSAGALIS, C. (Eds.). **Brill's Companion to Hesiod**. Leiden; Boston: Brill, 2009.

NAGY, G. **Poetry as Performance**. Washington: Cambridge University Press, 1996.

NELSON, S. The Justice of Zeus in Hesiod's Fable of the Hawk and the Nightingale. **CJ**, n. 92/3, 1997, p. 235-347.

SILK, M.S. **Aristophanes and the Definition of Comedy**. Oxford: Oxford

University Press, 2002.

SOMMERSTEIN, A.H. (Ed.). **Aristophanes: Birds**. Warminster: Aris & Phillips, 1987. (The Comedies of Aristophanes, v. 6.)

STANFORD, W.B. **The Odyssey of Homer**. New York: Macmillan, 1967².

TAILLARDAT, J. **Les images d' Aristophane**. Paris: Les Belles Lettres, 1965.

VIANELLO, P. (Ed.). **Hesíodo: Los Trabajos y los días**. México: UNAM, 1979.

WEST, M.L. (Ed.). **Hesiod: Theogony and Works an Days**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

WILLAMOWITZ-MOELLENDORF, U.V. **Hesiodos Erga**. Berlín: s.n., 1928.

WINKLER J.; ZEITLIN, F. (Eds.). **Nothing to do with Dionysos**. Princeton: Princeton Univeristy Press, 1990.

ZUMTHOR, P. **Introduction à la poésie orale**. Paris: Seuil, 1983.

¹ Cfr. NAGY, 1996, p. 7-8.

² Según STANFORD, 1967², p. 336, el texto constituye la primera aparición poética del ruiseñor, el pasaje es el único lugar en que el canto se diferencia de los gritos y contiene un error de historia natural, ya que la hembra del ave no canta. Se considera que el relato más estandarizado se deriva de la pieza *Tereo* de Sófocles (cuya hipótesis estaría contenida en P.Oxy. 42.3013). Contamos con el relato contenido en *La Biblioteca* de Apolodoro (3.14.8), *Metamorfosis* de Ovidio 6.427–674 y con testimonios en otros textos como *Agamenón* (1140–1145) y *Suplicantes* (60-68) de Esquilo, *Electra* de Sófocles (147–149), *Heracles* de Eurípides (1020), *Aves* de Aristófanes (200–210). También hallamos testimonios en la prosa de Tucídides 2.29.3, en la *Oración fúnebre* de Demóstenes 28, en Pausanias 1.5.4, 1.24.3, 1.41.8, 10.49, e incluso en Estrabón 9.3.13. Aedón y Calidón se hallan representadas en una metopa en el templo de Apolo en Thermos.

³ En *Ilíada* XXIV, 599, la referencia a Níobe y a sus numerosos hijos se parangona con la situación de Hécuba y con el hecho de haber sufrido también una metamorfosis que eterniza su pena: fue convertida en una piedra que “lloraba” permanentemente.

⁴ Sobre los vínculos de *Odisea* con la disputa entre Atenea y Poseidón por el patronazgo de Atenas, véase COOK, 1995, p. 129-130.

⁵ $\chi\lambda\omega\rho\eta\tau\iota$ implica verdura o frescor. STANFORD, 1967², p. 336, se inclina por la traducción verde amarillento, “referring either to the fact that the bird haunts the greenery of the wood...”. Se puede interpretar como representación del color del ave, de sus sonidos frescos o juveniles o de su hábito de cantar entre el follaje. NAGY, 1996, p. 37-38 señala que opta por traducir “en la verdura” por asociación con el uso de *chlōraúkhen* ($\chi\lambda\omega\rho\alpha\acute{\upsilon}\chi\eta\nu$) que suele traducirse como de “verde garganta”, y se utiliza como epíteto del ruiseñor en Simónides PMG 586.2 ($\square\eta\delta\acute{\omicron}\nu\epsilon\varsigma \dots \chi\lambda\omega\rho\alpha\acute{\upsilon}\chi\eta\nu\epsilon\varsigma$). Según CHANTRAINE, 1975, p. 1285, la palabra se refiere a un verde claro o al verde del brote reciente de una planta, pero también alude a las características de la voz del ave. RUSSO, 1992, p. 100, en cambio, sostiene que la palabra tiene un valor de gentilicio, expresaría lo mismo que Criseida en relación con Crises, y debería comprenderse como Aedón, “la del follaje”.

⁶ 19, 518-523.

⁷ Parece más plausible considerar que hay un temor en Penélope a causar la muerte de su hijo a manos de los pretendientes. Su temor está bien fundado: hubo un intento fallido durante el viaje de Telémaco en los primeros cantos. Ella podría causar involuntariamente la muerte de su hijo y esa sería su $\square\varphi\rho\alpha\delta\iota\eta$, “ignorancia o locura”, el hecho de no aceptar el matrimonio que, contextualizado con el mito de Aedón, evidentemente, le repugna como una violación.

⁸ ANHALT, 2002, p. 148.

⁹ LEVANIUK, 2011, p. 228.

¹⁰ Sobre esta variante véase NAGY, 1996, p. 38-39; VAN DER VALK, 1949, p. 83

¹¹ “Mouvance” como “incesante vibración” es aplicado por ZUMTHOR, 1987, p. 160-161, a los textos medievales que atestiguan diversas variantes y, por lo tanto, tiene una forma inestable propia de una tradición oral. CERQUIGLINI, 1989, p. 111 prefiere la denominación de “variance” ya que considera que los textos medievales son en sí “variación”. Sobre la discusión de ambos conceptos, véase NAGY, 1996, p. 9-10.

¹² HUNTER, 2014, p. 226-249.

¹³ Cf. VIANELLO, 1979, p. CCXCVII: “En efecto el símil en la poesía épica carece siempre de una moraleja, como se da, al contrario, en nuestro caso (cf. los v. 210-211, que Aristarco, el filólogo alejandrino, suprimió como espurios, según el testimonio de Proclo 156,8)”.

¹⁴ $\pi\omicron\iota\kappa\iota\lambda\acute{\omicron}\delta\epsilon\iota\rho\omicron\nu$, otro modo de referirse a la garganta o cuello del ruiseñor, también podría traducirse como “de voz colorida”.

¹⁵ La forma $\lambda\acute{\epsilon}\lambda\eta\kappa\alpha\varsigma$ proviene del verbo $\lambda\kappa\sigma\iota\omega$, que indica el ruido de las aves, también un ruido crepitante o a veces el canto.

¹⁶ Cfr. Hesíodo, *Erga*, v. 106-201.

¹⁷ Una crítica a la expedición a Sicilia.

¹⁸ Cfr. SOMMERSTEIN, 1987, p. 202.

¹⁹ La mimesis del canto de las aves que la obra impone causó algunos inconvenientes en la performance y en la composición. Por ejemplo, Tereo debe salir de escena para entonar su canto de llamada al ruiseñor. Las opiniones son divergentes, pero probablemente el actor que representaba a Tereo no disponía de la destreza vocal necesaria para cantar, el efecto es que la flauta que reemplaza al canto del ruiseñor, cumple la función de un *threnos apo skenés*, es decir de un lamento cantado fuera de escena, ya que el contenido del canto del ruiseñor es un lamento por el niño muerto. La mimesis del canto del ave realizada por la flauta, nos lleva nuevamente al problema de la mimesis lírica, ahora en el contexto del drama. Cf. SOMMERSTEIN, 1987, p. 211.

²⁰ Cinesias el poeta ditirámico también desea convertirse en ruiseñor, pero no lo logra, y repite su pesada poesía. Aquí también aparece la cuestión de la mimesis del canto del ave como lírica. Cf. *Aves*, v. 1380.