

El momento Filomela

Ismael Belda

9 julio, 2014

Vamos a relacionar ciertos temas y motivos de la literatura. Como esto es un blog, no aspiraremos a ser exhaustivos ni a hacer razonamientos perfectos. Valgan estos apuntes como notas sueltas y dispersas. Hay un cierto placer casi conversacional en relacionar unas cosas con otras a vuelapluma, sin saber exactamente adónde nos llevan. Como dar un paseo por un viejo parque más o menos conocido.

Los poetas siempre han hablado de flores y de pájaros. Por una parte, ambas cosas son, por así decirlo, la espuma o la nata de la creación, el fruto más alto y el más delicado. Por otra parte, son el centro, el corazón del mundo. En muchos poetas de muchas tradiciones distintas, ambas imágenes se mezclan de forma casi sinestésica. En la antigua literatura irania, es recurrente el tema doble de la rosa y el ruiseñor (*gol o bolbol*), símbolos de la amada y el poeta. Hay un poema azteca de Ayocuán Cuetzpaltzin (siglo XV) que dice así:

Ahora oigo el canto del pájaro coyoli
responder al Dador de la Vida.
Él va cantando, ofrendando flores,
y sus palabras caen como la lluvia,
como jade y plumas de quetzal.
¿Es esto lo que complace al Dador de la Vida?
¿Es ésta la única verdad sobre la tierra?

El canto del ave se convierte en flores, en lluvia, en jade y, finalmente, en otra ave.

El ruiseñor como imagen del poeta. En uno de sus aforismos, Georg Christoph Lichtenberg dice: «Tal vez un género superior de espíritus vea a nuestros poetas como nosotros vemos a los ruiseñores y canarios, y su canto les guste precisamente porque no lo entienden».

Hay dos aves en la tradición literaria occidental que forman un binomio central: la alondra y el ruiseñor. Ambos pájaros son casi invisibles. Los dos son pequeños, de plumaje sorprendentemente apagado, marrón grisáceo. Son los seres más grises de la creación. La alondra anida en paisajes abiertos, en herbazales o en campos de cultivo, y desde finales de invierno hasta mediados de verano realiza sus vuelos nupciales (en realidad, casi siempre territoriales): con la primera luz del día, traza círculos en lo alto del cielo mientras canta, aleteando sin cesar, transparencia pura en el aire. Es un espectáculo de completa exultación. El ruiseñor, en cambio, habita en bosques cerrados, con denso sotobosque, y es más fácil oírlo que verlo. Escondido entre la maleza, a menudo canta toda la noche, y su canto es uno de los más ricos, profundos y variados de todas las aves.

La alondra es un signo de la mañana y de la alegría. El ruiseñor, de la tarde o de la noche y de la melancolía, aunque también aparece continuamente relacionado con el comienzo de la primavera y del amor. En la escena del balcón del tercer acto de *Romeo y Julieta*, la muchacha, para retener un poco más a su amado, insiste en que el pájaro que él oye es el ruiseñor y no la alondra, «the herald of the morn». Rubén Darío escribe, al comienzo de *Cantos de vida y esperanza*: «Yo soy aquel que ayer no más decía / El verso azul y la canción profana, / En cuya noche un ruiseñor había / Que era alondra de luz por la mañana».

«Sólo la parte vibrante de nuestro ser puede conocer a la alondra», dice Gaston Bachelard.

Para William Blake, la alondra es un muchacho desnudo que vuela y canta en éxtasis para recibir a la mañana («His little throat labours with inspiration; every feather on throat and breast & wings vibrates with the effluence Divine»). Hay en Blake una serie de veintiocho alondras; cada una atraviesa uno de los veintisiete cielos hasta que la número veintiocho, finalmente, alcanza la última esfera y ella y sus compañeras se adentran en la eternidad. Justo en el lugar del cielo hasta donde asciende la alondra en su vuelo, se abre una puerta de cristal («Just at the place to where the lark mounts is a crystal gate»).

Esto es del soneto 29 de Shakespeare: «Haply I think of thee, and then my state, / Like to the lark at break of day arising / From sullen earth, sings hymns at heaven's gate» («Por azar pienso en ti, y entonces mi estado, / semejante a la alondra que al romper el día se eleva / de la sombría tierra, canta himnos a la puerta del cielo»).

Una inolvidable estrofa de Bernart de Ventadorn comienza así:

Can vei la lauzeta mover
de joi sas alas contra·l rai,
que s'oblid'e·s laissa chazer
per la doussor c'al cor li vai

(Cuando veo la alondra mover
de gozo sus alas contra el rayo de sol
y que se desvanece y se deja caer
por la dulzura que al corazón le llega)

Quien ha visto el vuelo nupcial de la alondra, reconoce ese momento en que pliega sus alas por un instante y, aún lanzada por su propio impulso, cae momentáneamente como un proyectil sin combustible (*Brennschluss!*). El ave se eleva hacia la figura amada, el Sol, pero los rayos del amor de éste la traspasan y la alondra desfallece por un instante a causa de la sobreabundancia de gozo. Esto tendrá su eco en Dante: «Quale allodetta che 'n aere si spazia / prima cantando, e poi tace contenta / de l'ultima dolcezza que la sazia», *Paradiso*, XX, 73-75 («Como la alondrita que en los aires se dilata / primero cantando, y después callando contenta / por la última dulzura que la sacia»).

¿Será verdad que en la antigua Roma se comía un plato hecho con lenguas de alondra?

La batalla de Arfderydd (Arthuret, año 573), librada entre el rey Gwenddoleu y los príncipes hermanos Peredur y Gwrgi (y en la cual Myrddin Wyllt, bardo y consejero de Gwenddoleu y principal modelo de Merlín el mago, se volvió loco y huyó a los bosques), tuvo como *casus belli*, según la leyenda, la posesión de un nido de alondra.

Los ejemplos de la oposición alondra/ruiseñor en la poesía desde el Renacimiento son prácticamente infinitos. Valga como ejemplo esa pareja temprana de poemas complementarios de John Milton, «L'Allegro» e «Il Penseroso», que inspirarían a Haendel para componer una de sus composiciones más hermosas y que son dos textos cruciales para comprender no sólo el siglo XVII, sino todo el Renacimiento que lo precede:

To hear the lark begin his flight,
And, singing, startle the dull night,
From his watch-tower in the skies,
Till the dappled dawn doth rise

(Oír la alondra comenzar su vuelo,
y, cantando, sobresaltar a la sombría noche,
en su torre vigía de los cielos,
hasta que la jaspeada aurora se levanta)

(de «L'Allegro»)

And the mute Silence hist along,
'Less Philomel will deign a song,
In her sweetest, saddest plight,
Smoothing the rugged brow of night
[...]

Sweet bird that shunn'st the noise of folly,
Most musical, most melancholy!

(Y al mudo Silencio llama,
a no ser que Filomela se digne a una canción,
en su más dulce y triste voto,
alisando el fruncido ceño de la noche
[...]
¡Dulce pájaro que evitas el bullicio vulgar,
el más musical, el más melancólico!)

(de «Il Penseroso»)

El mito de Filomela (o Filomena, a menudo en nuestro Siglo de Oro), uno de los más obsesivamente repetidos en la historia de la literatura occidental, aparece aludido por primera vez en la *Odisea*: «Como antaño la hija de Pandáreo, el ruiseñor verdoso canta su bella canción mientras se inicia la primavera, instalado en el denso follaje de los árboles, y vierte en trinos variados su cantarina voz, llorando por su querido hijo, por Ítilo, el hijo del rey Zeto, al que mató con la espada en un rapto de locura».

El relato más completo aparece, por supuesto, en el libro sexto de las *Metamorfosis* de Ovidio, una de las obras centrales de nuestra cultura. Hay algo infinitamente terrible y hermoso en toda la historia: Tereo, rey de los tracios, toma como esposa a Procne, hija de Pandión, rey de Atenas. Un día, Procne le suplica que viaje a la casa de su padre y traiga con él a su hermana pequeña, Filomela, a la que extraña mucho, para que pase una temporada con ellos. Tereo se embarca y, ya en el palacio de Pandión, ve por primera vez a Filomela, que aparece ante él «como las Náyades y las Dríades, a quienes solemos oír caminar por el centro de los bosques». En el pecho de Tereo comienza a arder un fuego atroz. De vuelta a Tracia, poco después de desembarcar, Tereo arrastra a la muchacha hasta un establo oculto en antiguos bosques, la encierra y la viola. Filomela, hiriéndose a sí misma y golpeándose los brazos, grita: «Si con todo los dioses ven esto, si los númenes de los dioses son algo, si no ha muerto todo conmigo, alguna vez me pagarás con tu castigo. Yo misma, superando la vergüenza, hablaré de tus acciones: si tengo posibilidad, iré a la gente; si continúo encerrada en el bosque, llenaré el bosque con mis voces y conmoveré a las cómplices piedras». Entonces, Tereo, usando unas tenazas y su espada, le corta la lengua a la muchacha. «Palpita la última raíz de la lengua, yace en el suelo y temblorosa murmura sobre la tierra negra; y como suele saltar la cola de una culebra mutilada, palpita y busca al morir las huellas de su dueña». Tereo, de vuelta en su palacio, le dice a Procne que Filomela ha muerto durante la travesía. Transcurre un año, durante el cual Filomela permanece encerrada en el establo del bosque. Finalmente, logra tejer en un paño, con púrpura, un mensaje de socorro que una esclava lleva hasta su hermana, la reina. Es la época de los ritos bienales en honor de Baco. De noche, los montes tracios de Ródope resuenan con los címbalos de bronce de las procesiones. La reina «se equipó para los ritos del dios empuñando las armas de la locura». Acompañada por una multitud de bacantes provistas de antorchas, se adentra en el bosque.

«Agitada por la locura del dolor, simuló, Baco, la tuya». Llega al establo, entona el evohé, el grito ritual de las bacantes, rompe las puertas, viste a su hermana con los atavíos de Baco, ocultando su rostro con hojas de hiedra, y la lleva al interior de las murallas. Una vez en el palacio, entre las dos toman a Itis, el hijo pequeño de Tereo y Procne, lo degüellan, lo despedazan y cocinan sus restos. La escena, en Ovidio, es verdaderamente espantosa. Después, Procne sirve a su marido un banquete hecho, sin que él lo sepa, con la carne de su hijo. Cuando termina de comer, Filomela surge de las sombras, terrible y «con el cabello salpicado por la enloquecida matanza», y arroja la cabeza del niño a los pies de Tereo. Este comprende lo que ha ocurrido, cree enloquecer, se llama a sí mismo «sepulcro de su hijo», persigue a las hijas de Pandión con la espada. De pronto, se produce la metamorfosis: «podrías haber pensado que los cuerpos de las Cecrópides [descendientes de Cécrope, fundador de Atenas] estaban suspendidos con alas: con alas estaban suspendidos».

En Ovidio, Tereo se transforma en abubilla, Procne en golondrina y Filomela en ruiseñor. En otras versiones, es Procne quien se convierte en ruiseñor.

La palabra latina para ruiseñor es *luscinia*, cuyo origen es desconocido, aunque es posible que provenga de *luscus* (que tiene la vista débil, que tiene un solo ojo). En Juvenal, aparece la locución *statua lusca*, que quiere decir *estatua sin pupilas*. Siguiendo el pequeño placer de las falsas etimologías, encontramos una extraña simetría entre la muchacha sin lengua y el pájaro llamado *tuerto* o *ciego*. No ver, no hablar. Luz/palabra. Es posible, sin embargo, que *luscinia* se refiera más bien a la dificultad de ver a esta ave tan tímida.

En Homero, la innominada hija de Pandáreo/Pandión que se ha transformado en ruiseñor ha matado a su propio hijo, por lo que habría de deducir que se trata de Procne. Hay en las dos hermanas uno de esos desdoblamientos de los mitos antiguos, en los que varios personajes se condensan en uno solo o un personaje se divide, como por mitosis celular, en varios, que a veces corresponden a distintos aspectos de su persona. En cualquier caso, a pesar de que la narración de Ovidio es la más generalizada en el Renacimiento, de que al ruiseñor se lo llama Filomela, y jamás (que yo sepa) Procne, y de que Itis no es hijo de Filomela, el carácter de *madre exterminadora* (como Medea) del antepasado humano del ruiseñor, o al menos su condición de madre que ha perdido a sus hijos, permanece de una forma u otra en la literatura posterior.

En la poesía española de los siglos XVI y XVII, Filomela y el ruiseñor hacen innumerables apariciones. Esto es la Égloga I de Garcilaso:

Qual suele'l ruyseñor con triste canto
quexarse, entre las hojas escondido,
del duro labrador que cautamente
le despojó su charo y dulce nido
de los tiernos hijuelos entretanto
que del amado ramo estaba ausente,
y aquel dolor que siente,
con diferencia tanta

por la dulce garganta
despide que a su canto el ayre suena,
y la callada noche no refrena
su lamentable officio y sus querellas,
trayendo de su pena
el cielo por testigo y las estrellas

Se inaugura aquí una imagen que proviene de Virgilio (*Geórgicas*, libro IV, vv. 511-515) y de Petrarca (*Canzoniere*, CCCIX: «Quel rosignuol, che sí soave piagne / forse suoi figli, o sua cara consorte / di dolcezza empie il cielo et le campagne / con tante note sí pietose et scorte», donde el ruiseñor, de forma poco habitual, se presenta como masculino) y que, en principio sin relación aparente con el mito de Filomela, explica la tristeza del canto del ruiseñor por la pérdida de su nido a manos de un labrador insensible o de un ave rapaz.

Hay numerosos ejemplos. Estos son de Francisco de la Torre:

y cuando el sempiterno
cielo cerrare tus cansados ojos,
llórete Filomena,
ya regalada un tiempo con tu pena:
sus hijos hechos míseros despojos
del azor atrevido
que adulteró su regalado nido

(Libro I, Canción I)

Triste Filomena,
cuya voz doliente
dolorosamente
declara tu pena;
cuyo dulce nido
rico, y despojado,
ha sido llorado,
y aliviado ha sido

(Endecha X)

Hay algo que el ruiseñor ha perdido y que lamenta eternamente en la sombra del bosque. Su inocencia, su voz, sus hijos, su nido. Una muchacha muere, y nace la canción. Una luz se ha perdido, pero la luz del canto alumbra en lo oscuro.

Este es un breve poema de Stéphane Mallarmé titulado «Mysticis umbraculis»:

Elle dormait : son doigt tremblait, sans améthyste
Et nu, sous sa chemise : après un soupir triste,
Il s'arrêta, levant au nombril la batiste.

Et son ventre sembla de la neige où serait,
Pendant qu'un rayon redore la forêt,
Tombé le nid moussu d'un gai chardonneret.

(Ella dormía: su dedo tembló, sin amatista
y desnudo, bajo su camisón: tras un suspiro triste,
él se detuvo y levantó hasta el ombligo la batista.

Y su vientre parecía hecho de nieve en la que,
mientras un rayo de sol redora el bosque,
hubiera caído el nido musgoso de un jilguero).

Personalmente, siempre me ha fascinado el uso del mito de Filomela en cierto soneto de Góngora. He aquí los dos cuartetos:

Con diferencia tal, con gracia tanta
aquel ruiseñor llora, que sospecho
que tiene otros cien mil dentro del pecho
que alternan su dolor por su garganta;

y aun creo que el espíritu levanta
-como en información de su derecho-
a escribir del cuñado el atroz hecho
en las hojas de aquella verde planta.

Como si la muchacha mutilada y transformada quisiera poner por escrito su lamento en las hojas del árbol que la oculta.

En la poesía inglesa, por alguna razón, la presencia del ruiseñor es especialmente significativa. Geoffrey Hartman (en su ensayo «Evening Star and Evening Land») habla del *philomel moment*, el momento posprofético, en el que la pérdida de la voz, o la voz perdida, se convierte en la fuerza motora de la poesía.

Este es Shelley: «Un poeta es un ruiseñor que se sienta en la oscuridad y canta para aliviar su propia soledad con dulces sonidos; sus oyentes son hombres embelesados por la melodía de un músico invisible, que se sienten emocionados y suavizados, pero no saben de dónde o por qué».

El canto del ruiseñor hiere al poeta por sobreabundancia de gozo y lo transforma, y el oyente no sabe de dónde procede, porque el cantor es invisible, o más bien porque está en el corazón de todo, en lo

más oscuro.

El máximo ejemplo del *philomel moment* en la poesía romántica inglesa es, por supuesto, la «Ode to a Nightingale», de John Keats, sin duda uno de los más grandes poemas de la literatura.

That thou, light-wingèd Dryad of the trees,
In some melodious plot
Of beechen green, and shadows numberless,
Singest of summer in full-throated ease.

(Tú, dríade de ligeras alas de los árboles,
en algún lugar melodioso,
de verde hayal y sombras innumerables,
cantas al verano con alivio de tu henchida garganta).

En la infinita tristeza y el infinito gozo del canto del verdoso ruiseñor, se mezclan el amor y la muerte, indisolublemente unidos. El poeta escucha el canto en la noche:

Darkling I listen; and for many a time
I have been half in love with easeful Death

(Oscuro escucho; y tantas veces
he estado casi enamorado de la aliviadora muerte)

La palabra *darkling* (que significa *en la oscuridad y de la oscuridad*) procede directamente de Milton:

as the wakeful bird
Sings darkling and in the shadiest covert hid
Tunes her nocturnal note.

(como el despierto pájaro [porque vela cantando toda la noche]
oscuro canta oculto y en el más sombrío refugio
modula su nocturna nota.)

(*Paradise Lost*, III, 38-40)

El hijo de la oscuridad de Milton, el ruiseñor, ha pasado a ser el propio poeta en Keats, que se funde con el tímido pájaro de Hampstead, cuya voz es la misma que oyó Ruth en un trigal y que, en el centro de todo, en el corazón de oscuridad donde canta el ave, abre una ventana:

The same that oft-times hath
Charm'd magic casements, opening on the foam
Of perilous seas, in faery lands forlorn.

(La misma que a menudo
hechizó mágicos postigos, que se abrieron a la espuma
de procelosos mares, en embrujadas tierras olvidadas).