

UNA MADRE EN DUELO: DOLOR Y RESISTENCIA, DE *ILÍADA* A LA ACTUALIDAD*

María del Pilar Fernández Deagustini**

Resumen: El objetivo de este artículo es analizar el discurso que compone el lamento funeral de Tetis (Il. XVIII, vv. 49-64), tanto desde su composición artística como desde la perspectiva de los estudios culturales, considerando su posición estratégica en el canto y en la totalidad del poema iliádico. Observaremos las diferencias que este discurso presenta frente al patrón típico del lamento funeral (ALEXÍOU, 2002), las emociones que transmite y la manera en que resulta subversivo respecto del código heroico. Asimismo, demostraremos que la actualidad de *Iliada* reside en su expresión de experiencias emocionales que trascienden el tiempo y el espacio.

Palabras clave: madre; duelo; Tetis; *Iliada*; actualidad.

A MOTHER IN GRIEF: PAIN AND RESISTANCE, FROM *ILLIAD* TO TODAY

Abstract: The objective of this article is to analyze the discourse that makes up the funeral lament of Tethys (Il. 18. 49-64), both from its artistic composition and from the perspective of cultural studies, considering its strategic position in the book and in its entirety of the iliadic poem. We will observe the differences that this discourse presents compared to the typical pattern of funeral lament (ALEXÍOU, 2002), the emotions it transmits and the way it is subversive with respect to the heroic code. Likewise, we will demonstrate that the current situation of the *Iliad* resides in its expression of emotional experiences that transcend time and space.

Keywords: mother; grief; Tethys; *Iliad*; today.

* Recibido em: 07/08/2020 e aprovado em: 16/10/2020.

** Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Es profesora adjunta del Área Griego en dicha universidad y profesora titular en Griego I, II, y III y Literatura Griega de la Universidad Católica de La Plata. Actualmente integra el proyecto "Del Treno al Epitafio: poética del lamento funeral en la literatura griega clásica. Inflexiones", financiado por la UNLP. E-mail: mfernandezdeagustini@fahce.unlp.edu.ar. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7257-5987>.

ὥς δ' ὄρνις ἀπτῆσι νεοσσοῖσι προφέρησι
μάστακ' ἐπεὶ κε λάβησι, κακῶς δ' ἄρα οἱ πέλει αὐτῆ,
ὥς καὶ ἐγὼ πολλὰς μὲν ἀϋπνοὺς νύκτας ἴαυον,
ἦματα δ' αἰματόεντα διέπρησσον πολεμίζων
ἀνδράσι μαρνάμενος ὀάρων ἔνεκα σφετεράων.

*Como el ave lleva a los implumes pichones la comida,
cada vez que la consigue, incluso privándose de ella,
así yo pasé largas noches de insomnio y días sangrientos entregado
a la lucha, conteniendo contra hombres por sus esposas.*

(HOMERO. II. IX, vv. 323-327)

Cuando enseñamos los textos griegos antiguos en general e *Iliada* en particular, es común que los docentes procuremos recurrir a todo tipo de compulsas con la actualidad para ayudar a nuestros estudiantes a imaginar y, sobre todo, comprometerse con la historia que se cuenta. Las percepciones que habilita este diálogo entre la antigüedad y el presente resultan fundamentales para pensar no solo cómo, sino por qué llevamos la épica griega arcaica a clase, tanto como para discutir el impacto cultural que aún demuestra tener.

El símil propuesto como epígrafe de esta publicación es parte de un discurso que Aquiles dirige a Patroclo en la soledad de su tienda de campaña, en el canto IX, mientras se encuentra voluntariamente retirado del combate producto de su cólera contra Agamenón, líder del ejército griego. En este símil, Aquiles se conecta visceralmente con las mujeres que él mismo ha dejado viudas, privadas de sus hijos o esclavizadas, durante el tiempo en el que ha participado de la guerra. La comparación con una madre que alimenta a sus crías condensa múltiples y sustanciales sentidos,¹ tanto en cuanto al género épico como en cuanto a la trama del poema, porque, por un lado, revela cómo el héroe se siente en relación con sus camaradas y cómo ha sido herido en su honor, pero también porque anticipa el futuro inmediato de su dolor, enojo y culpa ante la pérdida de su mejor amigo. Asimismo, la metáfora expandida a través de la cual Aquiles compone su estado de ánimo es trascendente en el sentido más amplio de la obra y en un futuro apenas más remoto de la trama, porque se aloja en la memoria del espectador pero se desplaza, suscitando la paradoja: Aquiles, agente,

se vuelve más tarde paciente; la madre figurada se vuelve hijo literal; el protector, protegido, porque la metáfora del ave-madre se torna metonimia de *Iliada* en el canto XVIII, momento en el cual Tetis elabora la muerte del propio Aquiles.

El símil trunco de *Iliada* IX anticipa futuros eventos para una audiencia que sabe bien lo que ocurrirá a continuación, gracias a la condición tradicional del mito. La elaborada imagen maternal permite unir el duelo de Aquiles por la pérdida de Patroclo (en la batalla, sin la protección de Aquiles que debería haber tenido) con el duelo de las madres que él mismo ha puesto a llorar, entre las que se encuentra Hécuba, madre de Héctor, su principal enemigo e, incluso, la suya propia. Una cadena de gestos últimos de protección, una cadena de madres en duelo.

El tema del lamento funeral ha sido objeto de notable atención por parte de los helenistas en las últimas décadas. La corriente feminista en particular ha encontrado en este tema un campo de estudio satisfactorio, ya que el lamento ritual ha demostrado ser una actividad prominente para las mujeres en las sociedades antiguas. Notablemente, parece haber sido el único medio a través del cual las mujeres pudieron tener voz pública e, incluso, influir en los asuntos de la comunidad.

Las conclusiones de estos numerosos y fértiles estudios, tanto de clasicistas como de antropólogos, presentan una serie de aspectos en común.² En primer lugar, todas las investigaciones coinciden en que el lamento, especialmente en las sociedades patriarcales, fue una actividad marcada por el género.³ Por lo tanto, la mujer subestimada, además de cierto control sobre la vida (como madre, partera o matrona), tenía también cierto control sobre la muerte, precisamente a través de su significativo rol en los ritos funerales (HOLST-WARHAFT, 1995, p. 3). En segundo lugar (y aunque no planteado en estos términos hoy tan elocuentes), los estudios destacan que una mujer en duelo era una figura *empoderada* y era vista como una amenaza potencial para el funcionamiento ordenado de la esfera pública masculina. En la Grecia arcaica, la voz desgarrada de la mujer doliente podía socavar el código viril de la gloria militar. El poder corrosivo del lamento femenino era tal que se ha probado cómo más tarde, en la época clásica, los hombres se esforzaron por controlarlo severamente. La intensificación de esos esfuerzos “amordazantes” se refleja en la tragedia del s. V.

La potencia del lamento femenino para resistir e incluso subvertir el sistema de valores dominante generó (y genera) un interés particular entre los homeristas, porque las mujeres lloran la muerte de los héroes, en lugar de celebrarla. Por lo tanto, el lamento en el contexto épico puede parecer inconsistente e incluso perturbador en relación con el propósito característico y definitorio del género, que es conmemorar las hazañas heroicas (MURNAGHAN, 1999, p. 213 y ss). Según afirma Dué (2002), en la tradición griega las mujeres han cantado siempre canciones acerca de la guerra y las acciones heroicas, pero cuando cuentan sobre Troya, la canción es de *penthos*, no de *kleos*; de luto, no de glorificación.⁴ De este modo, la poesía épica incorpora las tradiciones del canto de las mujeres, de manera de proveer una perspectiva alternativa de la acción narrada.⁵ A lo largo de estas canciones femeninas la audiencia o el público lector experimenta el deseo de que la hostilidad concluya, porque en estas otras inflexiones de la voz, los niños sufren las consecuencias de las decisiones de sus padres en destinos inhumanos, los maridos resultan caídos en guerra, las mujeres viudas, violadas y tomadas como cautivas. Las madres, huérfanas de hijos.

En consecuencia, la épica subsume un modo de cantar distintivamente femenino dentro de su propio modo de expresión, el hexámetro dactílico, transformándolo desde el interior pero manteniendo sus características esenciales.⁶ No obstante la coincidencia en la forma, el lenguaje y muchos temas de las canciones heroicas, este canto de lamento difiere de la épica en un aspecto fundamental:⁷ se ejecuta en un contexto de reunión, en un colectivo de mujeres amigas y parientes, en *sororidad*. Este contexto performativo afecta el impacto y el contenido de sus canciones, porque la existencia de un mundo silenciado y separado de mujeres crea oportunidades para relaciones sólidas entre ellas, abriendo resquicios para la expresión de sus experiencias.

Sin duda, las investigaciones de Dué (2002; 2006) han constituido un hito en los estudios de este siglo acerca del lamento funeral, sobre todo en el contexto de la épica homérica. No obstante, resulta necesario señalar que la autora se concentra en el análisis de un corpus específico: el de las mujeres cautivas. En dicho recorte, queda fuera un duelo insoslayable en el relato de la guerra de Troya: el de Tetis por la muerte de Aquiles. Por lo tanto, la propuesta de este artículo consiste, precisamente, en analizar la expresión de lamento de esta madre divina.

El breve canto funeral de Tetis ocupa un lugar clave en el poema. En la estructura total de *Iliada*, el canto XVIII divide a la obra en dos, según los dos circuitos de cólera que experimenta Aquiles, primero contra Agamenón, por haber ultrajado su honor, y, a partir de la muerte de Patroclo, contra Héctor. Durante el primero de ambos circuitos, como revela el símil del canto IX del epígrafe, el héroe se retira del combate para castigar al líder de la armada griega; durante el segundo, la sed de venganza lo impulsa a regresar a la guerra para proteger la honra de su mejor amigo, muerto por su airada irresponsabilidad.

El canto XVIII, a su vez, se divide en dos partes.⁸ La primera (vv. 1-367) comprende la reaparición de Aquiles en la trama narrativa, ausente del relato desde el canto XVI (vv. 220-226), en la fatídica escena en la que concede entregar sus armas a Patroclo para combatir en su lugar. La segunda involucra la famosa escena de la *hoplopoiía* o “elaboración de las armas” por parte de Hefesto (vv. 368-617), que constituye una demostración exacerbada de la preocupación y protección maternal de Tetis, quien intercede para que Aquiles cumpla con su propósito de resarcimiento y con el destino inevitable de su muerte. Por este motivo, a propósito del lamento de Aquiles y los mirmidones ante el cuerpo rescatado de Patroclo, el canto XVIII compone la prolepsis de los funerales del propio Aquiles, es decir, el final no cantado de *Iliada*.

El discurso de Tetis, por lo tanto, no solo recupera la atención del espectador en el héroe protagónico, sino que instala una contradicción incómoda y en cierta medida irónica en el seno del poema, la de la inmortalidad de la gloria y la mortalidad del ser humano y, junto a ella, una coyuntura perturbadora, coherente con la lógica del mito pero inquietantemente angustiante: la experiencia de una madre que sobrevive la muerte de su hijo.

Esta posición enfática del lamento funeral de Tetis en el canto XVIII y en la totalidad del poema iliádico, un aspecto crucial en el análisis literario, impulsa a reflexionar, por un lado, sobre su composición artística; por el otro, sobre su trascendencia en los estudios culturales (PERKELL, 2008).⁹ Precisamente ubicado entre la clausura de un circuito de cólera y la apertura de otro, el lamento de la madre de Aquiles contribuye, tanto como el símil del ave en el canto IX, a poner en cuestionamiento el código heroico.¹⁰ Según la lectura que proponemos en este artículo, es posible entender este breve canto de Tetis como otra de las estrategias a través de las

cuales el género épico y sus usuarios problematizan un cúmulo de valores tradicionales en un momento de cuestionable vigencia. Efectivamente, una característica notable de este lamento funeral es que no alaba la gloria de Aquiles. En cambio, señala la impotencia de una “madre infortunada de un varón excelente” (δυσσαριστοτόκεια, v. 54).

Recordemos brevemente el contexto en el que se desarrolla el lamento de esta madre.¹¹ El canto XVIII comienza cuando Antíloco anuncia a Aquiles la noticia de la muerte de Patroclo. Consternado, el héroe realiza acciones de duelo en el marco de su seno más íntimo y llora desgarradoramente. Como consecuencia, Tetis escucha su llanto desde las profundidades del mar y lidera a las Nereidas en un lamento por su hijo. Por lo tanto, el canto XVIII promueve un cambio de objeto no solo respecto del circuito de cólera, sino también respecto del motivo de duelo. La aflicción por la muerte de Patroclo se desplaza a la aflicción por la anunciada muerte de Aquiles.

El corrimiento del objeto de duelo resulta favorecido por dos recursos narrativos, que propician la verosimilitud de la prolepsis. El primero consiste en que, tras enterarse de la trágica noticia, Aquiles despliega una serie de acciones vinculadas con el ritual fúnebre (la *próthesis*),¹² pero no pronuncia discurso alguno. Por eso, el lugar de las palabras puede ocuparlo, sin generar disonancia alguna, el canto de Tetis. El segundo recurso es el cambio en la focalización espacial, que se mueve de la tienda del héroe hacia las profundidades marinas, donde Tetis, mientras Aquiles llora a su amigo, encabeza el siguiente canto de duelo junto a las Nereidas, introducido por el narrador (vv. 49-64):¹³

*ἄλλαι θ' αἶ κατὰ βένθος ἄλως Νηρηΐδες ἦσαν.
τῶν δὲ καὶ ἀργύφρον πλῆτο σπέος· αἶ δ' ἅμα πᾶσαι
στήθεα πεπλήγοντο, Θέτις δ' ἐξῆρχε γόοιο·

'κλῦτε κασίγνηται Νηρηΐδες, ὄφρ' εὖ πᾶσαι
εἶδεν' ἀκούουσαι ὅσ' ἐμῶ ἔνι κήδεα θυμῶ.
ὦ μοι ἐγὼ δειλή, ὦ μοι δυσσαριστοτόκεια,
ἦ τ' ἐπεὶ ἄρ τέκον υἱὸν ἀμύμονά τε κρατερόν τε
ἔξοχον ἡρώων· ὃ δ' ἀνέδραμεν ἔρνεϊ Ἴσος·
τὸν μὲν ἐγὼ θρέψασα φυτὸν ὧς γουνῶ ἀλωῆς
νηυσὶν ἐπιπροέηκα κορωνίσιν Ἴλιον εἶσω*

Τρωσὶ μαχησόμενον· τὸν δ' οὐχ ὑποδέξομαι αὔτις
οἴκαδε νοστήσαντα δόμον Πηληϊῶν εἶσω.
ᾄφρα δέ μοι ζῶει καὶ ὄρᾳ φάος ἡελίοιο
ἄχνυται, οὐδέ τί οἱ δύναμαι χραισμῆσαι ἰοῦσα.
ἀλλ' εἴμ', ᾄφρα ἴδωμι φίλον τέκος, ἥδ' ἐπακούσω
ὄττι μιν ἴκετο πένθος ἀπὸ πτολέμοιο μένοντα.

Y había otras Nereidas bajo la profundidad del mar. Ciertamente, la gruta resplandeciente de blancura se llenó de ellas. Y estas, todas, se golpeaban simultáneamente el pecho, y Tetis dio comienzo al góos:

“Oigan, hermanas Nereidas, hasta que, todas, prestando atención, sepan bien cuántas penas hay en mi corazón. ¡Ay de mí!, yo, desdichada, ¡ay de mí!, madre infortunada de un varón excelente, porque, como es la regla, engendré un hijo no solo irreprochable sino también fuerte y sobresaliente entre los héroes, y a este hicimos crecer igual a un brote. A él, por un lado, yo, después de criarlo como un retoño en un suelo cultivado, lo he enviado hasta Ilión en las cóncavas naves para combatir contra los troyanos. A él, por otro lado, no voy a recibirlo otra vez porque no habrá de regresar a casa, a la morada de Peleo. Pero mientras para mí vive y ve la luz del sol, está afligido, y no soy capaz de ayudarlo en nada, aunque vaya. Sin embargo me voy, para poder ver a mi hijo, y voy a escuchar qué pena llegó hasta él, mientras permanece lejos de la guerra”.

En primera instancia, cabe señalar cómo el poema compone rápidamente la *ocasión* (CALAME, 1997) en la que irrumpe este canto (vv. 49-51), de modo de lograr un perfecto acoplamiento con la escena inmediatamente previa, en la tienda de Aquiles. Según advierte el narrador, la canción de Tetis surge en el marco de un acto ritual: la *performance* coral de una ceremonia funeraria.¹⁴ Si, como afirma Ford (1994), los géneros no se deben definir por reglas, sino por los protocolos de ocasiones socialmente construidas, el discurso de Tetis debe analizarse en función de esa ocasión específicamente nombrada, la del *góos*.

Muchas palabras griegas denotan lamento, pero otras nombran géneros corales. Alexíou, en su estudio seminal sobre el lamento ritual iniciado en la

década del '70, ha distinguido dos géneros corales diferentes en torno a la muerte. Uno ejecutado por cantores profesionales masculinos, denominado *thrénos*; ¹⁵ otro ejecutado por las parientes femeninas del muerto, llamado *góos*, en el que las mujeres expresaban sentimientos personales acerca de la pérdida. En ambos casos, tanto el más normado como el más espontáneo, resulta distintivo el desarrollo antifonal, indicado en las fuentes literarias mediante la fórmula “x comenzó el lamento” (ἐξάρχω); “xxx se lamentaron luego”. ¹⁶ Por lo tanto, el poema orienta al espectador hacia la recepción del discurso de la madre de Aquiles como un canto ritual coral fúnebre, socialmente reconocible no solo para los oyentes contemporáneos a la performance de *Iliada*, sino también para los oyentes y lectores de la época clásica e, incluso, actual, como han demostrado estudios más recientes que investigan el género diacrónicamente (SUTER, 2008; CALAME et al., 2010).

Sin duda, uno de los aspectos innegables del canto funeral, más allá del tiempo y espacio en el que tenga lugar, es su función terapéutica: verbalizar el dolor al compartirlo con otros lo hace más tolerable, tanto para quien que se lamenta como para el resto de los dolientes. Este potencial terapéutico es singular en el caso del canto de Tetis, porque exterioriza sentimientos y preocupaciones diferentes respecto de otras mujeres que intervienen con su voz en *Iliada*. Tetis es una divinidad y su vida no corre ningún peligro, ni por la guerra ni por la muerte de su hijo. Aquiles no es su sostén, él no constituye salvaguarda alguna para ella, como manifiestan en cambio Andrómaca, Helena, Hécuba o Briseida en sus cantos. El lamento de esta madre, por el contrario, se concentra exclusivamente en el esfuerzo y compromiso con la crianza y en la desazón ante una pérdida inevitable.

En este punto, para demostrar la singularidad de esta entre las otras composiciones funerales femeninas del poema, resulta conveniente retomar la investigación insoslayable de Alexíou. Según la autora, los lamentos tradicionales griegos generalmente conforman un patrón tripartito (ABA), que consiste en (A) una apelación directa al muerto, (B) un relato acerca del pasado o del futuro y (A) nuevamente la apelación, acompañada del reproche y la queja (Alexíou, 2002, p. 133). Si bien, como se aclara en este estudio, no todos los lamentos siguen la misma matriz compositiva, numerosos ejemplos conservados informan sobre la existencia de esta base tradicional. La pregunta que surge como consecuencia de este aserto es, evidentemente, por qué el canto de Tetis no se ajusta al patrón típico, qué emociones transmite y de qué manera resulta subversivo respecto del código heroico.

El canto de Tetis sigue el patrón tripartito, pero presenta significativas variaciones en la composición de cada una de ellas. En primer lugar, la apelación (A), comprendida entre los versos 52 y 54, presenta una enunciación compleja, en tanto es doble: comunitaria y personal. El primer verso señala la primera diferencia respecto de los otros lamentos femeninos de *Iliada*, porque, en lugar de dirigirse al muerto, la doliente convoca a sus hermanas: “Οἶγαν, hermanas nereidas” (κλύτε κασίγνηται Νηρηΐδες, v. 52). Tetis congrega al colectivo, su primera reacción es transferir la pena, es decir, involucrar al círculo de contención y continuar esa traza infinita de pesares que permiten morigerar el dolor: el desconsuelo de Aquiles se recoge en su madre y su madre se recoge en sus hermanas. Tetis necesita desahogar su angustia, por eso aclara: “hasta que, todas, prestando atención, sepan bien cuántas penas hay en mi corazón” (ὄφρ’ ἐὺ πᾶσαι/ εἶδεν’ ἀκούουσαι ὅσ’ ἐμῶ ἔνι κήδεα θυμῶ, vv. 52-53). En segundo lugar, allí donde los lamentos suelen presentar lo que Parkell (2008, p. 98) llama una “expresión superlativa de afecto” introductoria, dirigida al ser querido, Tetis se quiebra con una expresión superlativa autorreferencial, en la que demuestra el acabado conocimiento de su pesar, atado, en tanto divinidad, a la contingencia de lo humano como consecuencia del amor: “¡Ay de mí!, yo, desdichada, ¡ay de mí!, madre infortunada de un varón excelente” (ὦ μοι ἐγὼ δειλή, ὦ μοι δυσαριστοτόκεια, v. 54).

Tetis sabe bien que su desdicha está ligada a la extraordinariedad de su hijo, a quien parió conociendo su temprano destino. Esta consciencia marca otra diferencia respecto de las convenciones, temas y fórmulas con las que Alexίου tipifica el género. Frente a las dudas y los cuestionamientos con los que los seres humanos principian la elaboración de una pérdida,¹⁷ la diosa asume las disposiciones del hado aceptando su condición. Efectivamente, *δυσαριστοτόκεια* (v. 54) es, no por casualidad, una *hápax*. Una palabra inédita debe ser creada para designar una maternidad excepcional, la de una mujer que procrea al mejor, para perderlo pronto. A través de este adjetivo predicativo tan complejamente compuesto, Tetis se autodefine mientras se autocompadece, porque el dolor es parte de su maternaje (-τόκεια), uno desviado (δυσ-), distinto, porque es el maternaje de un héroe (-αριστο-). El *hápax* constituye, de este modo, una puesta en abismo del lamento y la clave de comprensión para la crítica al *status quo*.

Entre los versos 55 y 62 tiene lugar la segunda sección (B), el relato proyectado hacia otras temporalidades.¹⁸ Tal como en el lamento convencional,

Tetis refuerza con esta parte su apelación contrastando, en su canto, todos los tiempos: pasado (vv. 55-59), futuro (vv. 59-60) y presente (vv. 61-62). Tras una apelación distinta, a sus hermanas y a su condición privativa de madre divina, la doliente no canta sobre las excelencias del ser querido muerto a lo largo de su vida y la oposición con su suerte actual, ni sobre las esperanzas abrigadas entonces y la desesperación de las desamparadas mujeres que lo sobreviven. En cambio, en absoluta coherencia con la invocación compuesta inicial, Tetis compone un relato en el que traduce abiertamente la inversión propuesta desde el comienzo del canto, entre sujeto doliente y objeto de dolor.

En la sección, la morfosintaxis del pasaje es transparente. Por una parte, las referencias a Tetis corresponden al ámbito del sujeto (“engendré”, τέκον, v. 55, “yo, después de criarlo... le he enviado”, ἐγὼ θρέψασα ... ἐπιπρόεθα..., vv. 57-58; “no lo recibiré otra vez”, οὐχ ὑποδέξομαι αὐτίς, vv. 59), e incluso en ese mismo ámbito integra el esfuerzo de sus hermanas en la crianza compartida (“lo hicimos crecer”, ὁ δ’ ἀνέδραμεν, v. 56). Por otra parte, las referencias a Aquiles corresponden al campo del objeto (“un hijo”, υἱὸν, v. 55; “a este”, ὁ δ’, v. 56; “a él”, τὸν μὲν..., τὸν δ’..., vv. 57 y 59). La alteración en la convención tradicional proyecta las emociones privativas de esta madre, cuya única angustia es haberse entregado al cuidado de su hijo a quien, como siempre supo, perdería pronto.

Asimismo, en esta segunda sección, las palabras tiernas con las que Tetis expresa su dedicación pasada retoman imágenes características del lamento convencional, lo que Alexίου ha denominado el “método alusivo”, es decir, los *trópoi* a través de los cuales el doliente evita las referencias explícitas a la muerte.¹⁹ En primer lugar, llama nuestra atención la reelaboración de la metáfora del mundo vegetal (ALEXÍOY, 2002, p. 195): la referencia tradicional al hombre muerto como un árbol en el que se destaca su fortaleza y madurez, muta en este canto a la imagen del brote, destacando la protección y el cuidado maternos y la vulnerabilidad de Aquiles (vv. 56-57, especialmente ἔρνεϊ ἴσος). Con ello se asocia la inversión de otro tropo señalado por Alexίου, ya que el muerto, convencionalmente representado como sostén doméstico,²⁰ visto desde la perspectiva de una divinidad y, desde ya, de una madre, se revela como absolutamente frágil. Un tercer tópico, el del viaje, que en los lamentos de patrón típico se expresa como el viaje figurado del camino al Hades, se presenta aquí con valor literal: el viaje hasta Ilión sin regreso, estipulado por el hado (vv. 58-59).

Finalmente, Tetis recurre a la metáfora de la luz y, precisamente, es la alteración de esta imagen lo que introduce la última novedad de la sección. En prácticamente todas las culturas de todos los tiempos, “no ver la luz del sol” es morir. Pero el lamento de Tetis no es un canto de lamento cabal, sino uno proléptico: Tetis llora a Aquiles porque sabe que, tras vengarse de Héctor por la muerte de Patroclo, le tocará morir a él. No obstante el conocimiento de esa profecía que los espectadores, lectores y el propio Aquiles conocemos desde el canto I de *Iliada*, el mejor de los aqueos, hijo de una diosa, vive. Por eso, Tetis señala esa vida precaria con final próximo, en la que aun queda un tiempo de goce, un plazo para participar en la vida de Aquiles. Consecuentemente, la segunda sección (B) cierra con dos versos significativos: “Pero mientras para mí vive y ve la luz del sol, está afligido, y yo no soy capaz de ayudarle en nada, aunque vaya” (ὄφρα δέ μοι ζῶει καὶ ὄρᾳ φάος ἠελίοιο/ ἄχνηται, οὐδέ τί οἱ δύναμαι χραϊσμησαι ἰοῦσα, vv. 61-62). En ese punto, la diosa cambia abruptamente el foco del discurso, reflejado en el encabalgamiento del verso 62. Entonces, sobre el final del lamento, el objeto de dolor se vuelve a mostrar como sujeto en duelo: Aquiles “sufre” (ἄχνηται), porque es humano y está vivo. Por eso Tetis se sobrepone a su pena y resuelve inmediatamente acudir en su ayuda, aun sabiendo que nada puede hacer contra el destino (v. 62).

La última parte del canto, que en el lamento convencional tipificado por Alexiou estaría constituida por la recuperación de la apelación inicial (A), también cumple aquí con esta coherencia, aún en una composición original como este canto. El *góos* cierra siguiendo el patrón compositivo en pares, típicamente homérico. De este modo, los versos de apertura (vv. 52-53) se corresponden con los de clausura (vv. 63-64).²¹ De esta correspondencia, merece la pena señalar ciertas alteraciones. En el comienzo, Tetis convocaba a las Nereidas para transferir la pena alojada en su corazón. Sus hermanas fueron congregadas para oír. Con el canto en ciernes, la pena era el sujeto, el motivo para cantar. En el final, es Tetis la que deja a sus hermanas para escuchar a Aquiles y la pena es aquí objeto de atención y símbolo de cuidado. De este modo, esta composición anular artísticamente destacable propone dos momentos en el lamento de la madre: primero, la verbalización de la angustia y de la necesidad del desahogo; finalmente, la aceptación de la circunstancia y el acto de entrega incondicional a su hijo. En definitiva, el lamento de Tetis exhibe el diseño de un “círculo de apoyo” en el marco de la comunidad, en el cual compartir el dolor permite consolarse y consolar, aceptarse y aceptar, repararse y reparar.

El duelo de Tetis por la muerte de su hijo pone de manifiesto la tensión en *Iliada*. Por un lado, la matriz del género funeral, con su excepcional y auténtica forma, promueve una gama de valores alternativos a aquellos sostenidos por el código heroico, guiados por la pretensión de una muerte gloriosa. Por lo tanto, subvierte, en el aprecio por la vida, la ideología dominante del poema. Por otro lado, el potencial terapéutico del lamento, en una comunidad de mujeres hermanadas para organizar sus emociones, irrumpe en ese sistema establecido y lo desestabiliza. Frente a la norma maculina, surge la voz femenina dando forma colectiva al dolor.

Desde ya, no olvidamos las palabras iniciales de esta publicación. Ratificamos que una filología del siglo XXI que no establezca diálogos con el presente resulta insostenible y se encuentra en peligro de autoextinguirse entre interminables búsquedas herméticas.²² *Iliada* es actual porque expresa experiencias emocionales que trascienden el tiempo y el espacio, que evocan otras pérdidas, otras madres. Porque el lamento da a las mujeres una voz pública que, durante mucho tiempo, no les estuvo permitida en otro contexto, muchas madres pudieron congregarse y usar su llanto para protestar contra el sistema establecido. Tetis, de este modo, se nos muestra como paradigma de las madres que sobreviven a sus hijos.

Muchas son las madres dolientes pero *sororas* y *empoderadas* que hoy, tal como hace casi tres mil años en la Grecia arcaica, lloran y resisten. Porque la resistencia es sobrellevar la pena, pero también continuar la lucha, denunciar. Como tantas, *Nuestras Madres*, las de Plaza de Mayo, el 30 de abril de 1977 iniciaron una larga y angustiosa lucha por obtener información acerca de sus hijos desaparecidos y sus nietos nacidos en cautiverio durante la junta de gobierno militar argentina. Las “locas de Plaza de Mayo”, desgarradas por el sufrimiento cotidiano que provocaba tocar las puertas de los cuarteles impenetrables, aun hoy son un fenómeno inédito en la historia de las luchas populares, un ejemplo de “salud mental” por haberse negado “a olvidar en tiempos de amnesia obligatoria”, como vislumbró Galeano en *Utopías*. Como ellas, otras mujeres, a lo largo y ancho del planeta, solidarizan la maternidad, se conduelen y manifiestan la fortaleza del colectivo, nacida de la completa vulnerabilidad: las *Rastreadoras*, las madres mexicanas que buscan a sus hijos todos los miércoles y domingos en el Estado de Sinaloa, codiciado por los cárteles; las mujeres que conforman “Femme Debout” en Bangui, capital de la República Centroafricana, un grupo conformado por viudas y huérfanas de guerra tras el conflicto

sectario entre grupos armados islámicos y cristianos desplegados a lo largo del país en 2013; las madres de Srebrenica, que demandaron al Consejo Europeo el reconocimiento del 11 de julio como Día Oficial de Remembranza tras el genocidio más terrible después de la Segunda Guerra Mundial. Estas y otras madres de caídos en las infatigables guerras recientes y actuales, de víctimas de gatillo fácil y de otros crímenes de lesa humanidad, empuñan *gōoi* incesantes porque aún no encuentran consuelo, jamás aceptarán la ausencia de sus hijos y nunca lograrán ser reparadas. No obstante, a pesar de su dolor, resisten.

Documentación escrita

EDWARDS, Mark. *The Iliad: a commentary: books 17-20*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. v. V.

HOMER. *Homeri Opera* in five volumes. (Perseus Digital Library). Oxford: Oxford University Press, 1920.

Referencias bibliográficas

ALEXÍOY, Margaret. *Ritual lament in Greek tradition*. Revised by Dimitrios Yatromanolakis and Panagiotis Roilos. Lanham, Md: Rowman Littlefield, 2002.

CALAME, Claude. *Choruses of young women in Ancient Greece: their morphology, religious role, and social function*. Rev. ed. Trans. D. Collins and J. Orion. Lanham, Md: Rowman Littlefield, 1997.

CALAME, Claude; DUPONT, Florence; LORTAT-JACOB, Bernard; MANCA, Maria. *La voix actée*. Pour une nouvelle ethno-poétique. Paris: Éditions Kimé, 2010.

DUÉ, Casey. *Homeric variations on a lament by Briseis*. Lanham, Md: Rowman Littlefield, 2002.

DUÉ, Casey. *The captive woman's lament in Greek tragedy*. Austin: University of Texas Press, 2006

EDWARDS, Mark. *Homer. Poet of the Iliad*. Baltimore/London: John Hopkins University Press, 1987.

FORD, Andrew. *The genre: traditional definitions of epic*. In: Homer. *The Poetry of the Past*. Ithaca: Cornell University Press, 1994, p. 13-56.

- FORD, Andrew. Epic as genre. In: MORRIS, Ian; POWELL, Barry (eds.). *A new companion to Homer*. Leiden/New York/Köln: Brill, 1997, p. 396-414.
- HOLST-WARHAFT, Gail. *Dangerous voices: women's lament in Greek literature*. London/New York: Routledge, 1992.
- MARTIN, Richard. *The language of heroes*. Speech and performance in the *Iliad*. Ithaca/New York/London: Cornell University Press, 1989.
- _____. Epic as genre. In: FOLEY, John M. (ed.). *A companion to ancient epic*. Malden, MA/Oxford: Blackwell, 2005, p. 9-19.
- _____. Myth, performance, poetics. The gaze from classics. In: MARCUS, George; PANOUGIÁ, Neni (eds.). *Ethnographica moralia: experiments in interpretative anthropology*. New York: Fordham University Press, 2008, p. 45-52.
- _____. Introduction. In: LATTIMORE, Richard. *The Iliad of Homer*. Chicago, London: University of Chicago Press, 2011, p. 1-66.
- MURNAGHAN, Sheila. The poetics of loss in Greek epic. In: BEISSINGER, M., TYLUS, J.; WOFFORD, S. (eds.). *Epic traditions in the contemporary world: the poetics of community*. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press, 1999, p. 203-220.
- NAGY, Gregory. Lamentation and the Hero. In: *The best of the Achaeans: concepts of the hero in Archaic Greek poetry*. Revised ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999, p. 95-117.
- PERKELL, Christine. Reading the Laments of *Iliad* 24. In: SUTER, Ann (ed.). *Lament. studies in the Ancient Mediterranean and beyond*. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 93-117.
- RICHARDSON, N. Reflections of choral song in early hexameter poetry. In: ATHANASSAKI, Lucía; BOWIE, Ewen. (eds.) *Archaic and Classical choral song*. Berlin: De Gruyter, 2011, p. 15-32.
- SEGAL, Charles. Archaic choral lyric. In: EASTERLING, Pat; KENNEY, Edward (Eds.). *Early Greek poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 124-160.
- SILK, Michael. *Homer. The Iliad*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- SUTER, Ann (Ed.) *Lament. Studies in the Ancient Mediterranean and beyond*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- SWIFT, Laura. Threnos and ritual lament. In: _____. *The hidden chorus*. Echoes of genre in tragic lyric. Oxford: Oxford University Press, 2010, p. 298-366.

WEBSTER, Thomas. *Literary Sources. Down to the time of Homer*. In: _____ . *The Greek Chorus*. London: Methuen, 1970, p. 46-55.

ZEITLIN, Froma. *Playing the Other. Gender and society in Classical Greek literature*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Notas

¹ Según indica Edwards (1991, p. 104), los símiles desarrollados son raramente asignados a los personajes. No obstante, el narrador pone en boca de Aquiles cuatro símiles de este tipo, retratándolo como un héroe preocupado con su propio heroísmo, en tanto el símil constituye una forma de reflexionar desde otro punto de vista. Por otro lado, como indica el comentador, los símiles que reflejan a padres protegiendo a sus hijos constituyen un grupo en *Iliada* (IV, vv. 130-131; V, vv. 554-558; VIII, v. 271; XII, vv. 167-170, XII, vv. 433-435; XVI, vv. 259-265).

² Estas investigaciones sobre los géneros vinculados a los ritos funerarios surgen en el marco de un interés más amplio de los helenistas por el estudio de la coralidad, basados en la premisa (hoy irrefutable) de que la canción coral jugó un rol esencial en afirmar los valores y la solidaridad en la comunidad griega, desde la época arcaica. Sus formas básicas y subgéneros están atestiguados en Homero (WEBSTER, 1970; SEGAL, 1989; SWIFT, 2010, RICHARDSON, 2011).

³ Tanto hombres como mujeres honraron con lamentos a los muertos, pero, como ha establecido Alexíou (2002), de maneras diferentes.

⁴ Sobre la equivalencia entre *kleos* y *penthos* en la épica griega arcaica, cfr. Nagy (1999, p. 94-117).

⁵ En palabras de Zeitlin (1996, p. 363), “playing the other”, actuar como el otro, abre el uno mismo a la posibilidad de emociones usualmente excluidas, como el miedo y la compasión. La aseveración de la autora es válida para este contexto, aún cuando ella se refiere al género teatral. Asimismo, Alexíou (2002) afirma que el canto de lamento por los muertos cumple una doble función: objetivamente, es diseñado para honrar y apaciguar al muerto, mientras que, subjetivamente, da expresión a un amplio rango de emociones en conflicto.

Son muchos los estudiosos que se han dedicado a analizar la “permeabilidad” del género épico. Ford (1997) define la épica homérica en relación con otras formas de canción nombradas y reconocidas en la Grecia arcaica. Afirma que, aunque los proemios prometen una “épica heroica”, *Iliada* exhibe una versatilidad particular, explotando un género no épico, el del lamento funeral. El poema se mueve desde la narrativa épica hacia la expresión personal, donde el lamento funciona como un

“patrón evocativo” (*evocative pattern*) para estructurar la acción y captar el *páthos* de un evento que está más allá de la trama: la muerte de Aquiles. Según el autor, el poeta manipula los géneros: “Si a veces las convenciones de la épica son presionadas al límite, el resultado continúa siendo épico.” Martin (2005), reflexionando acerca de la selección que hace Aristóteles en *Poética* sostiene que en definitiva, la poesía homérica es mejor por su extrema cercanía con el drama trágico.

⁷ Cfr. especialmente el capítulo 1 de Dué (2002), “Men’s songs and women’s songs”.

⁸ Seguimos la propuesta estructural de Edwards (1991).

⁹ Si bien consideramos la posición literaria del autor, resolvemos ser más cautos en torno a su posicionamiento teórico en relación con desdeñar los desafíos impuestos por la “cuestión homérica”. Precisamente, consideramos que la matriz de tradición oral arroja mayor luz sobre este tipo de cantos interpretables, como consecuencia, como un producto cultural más que como el de un poeta individualizable.

¹⁰ Numerosos estudiosos han interpretado *Iliada* como un poema que cuestiona los valores heroicos tradicionales, entre ellos, Silk (1987), Martin (1989) y Ford (1997). Estos autores basan sus argumentos fundamentalmente en el examen crítico que realiza el personaje de Aquiles.

¹¹ Edwards (1991) lo incluye en una “primera sección” (vv. 1-147) del canto XVIII.

¹² Cfr. Alexíou (2002, p. 4-7, especialmente p. 6): “Meanwhile the kinswomen stand round the bier, the chief mourner, either mother or wife, at the head, and the others behind. Other women, possibly professional mourners, are sometimes grouped on the other side, but it is rare to find men, unless they are close relatives, as father, brother or son. The ritual formality of the men, who enter in procession usually from the right with their right arm raised in a uniform gesture, contrasts sharply with the wild ecstasy of the women, who stand round the bier in varying attitudes and postures. The chief mourners usually clasp the head of the dead man with both hands, while the others may try to touch his hand, their own right hand stretched over him. Most frequently both hands are raised above the head, sometimes beating the head and visibly pulling at their loosened hair.” Reconponer la escena que se describe colabora con la coherencia de la propuesta, ya que el poema propone una paradoja: Aquiles cumple con las acciones (además, propiamente femeninas) y Tetis con las palabras.

¹³ La traducción del discurso es propia, de la misma manera que la traducción del símil elegido como epígrafe. El texto griego corresponde a la edición de Oxford (1920).

¹⁴ La ceremonia permite moverse hacia otros pasajes similares de *Iliada*. Por un lado, en el nivel de la trama, hacia aquellas escenas en las que se profetiza la muerte de Aquiles; por el otro, en el nivel del género evocado, en aquellas escenas que

presentan una construcción ceremonial similar. Registramos los siguientes: en la *Hoplopoiia*, XVIII, 491-6; 569-72; 590-606. El lamento de Hécuba en XXIV (vv. 720-776) refleja la estructura formal del treno: un cantante lidera y es seguido por una voz colectiva que se une en un refrán. Los coros podían ser masculinos (es el caso de Aquiles y los mirmidones en XVIII (vv. 233-315) o femeninos, como en el funeral de Héctor XXIV (vv. 720 y s.s.) y XVIII (v. 51).

¹⁵ El treno solo se registra en *Iliada* (XXIV, vv. 720-722) y *Odisea* (XXIV, v. 60).

¹⁶ Alexίου (2002, p. 135): “The commonest Homeric formula to follow a lament is ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες (and the women wailed in answer). It implies the reiteration of wails and cries.”

¹⁷ Alexίου (2002, p. 162-164), “Initial hesitation and questions”.

¹⁸ Alexίου (2002, p. 165): “In the ancient lament, the commonest formula for this convention was to contrast one clause, introduced by *before* or *then*, with a second clause, introduced by *now*. Frequently it marked the transition from the opening address to the central narrative section, or from the central section to the final address, thus forming part of the structure”. A esto se agrega, inseparablemente como indica la autora, el contraste entre el doliente y el muerto (2002, p. 171- 177).

¹⁹ Alexίου (2002, p. 185): “the lament, it has a further ritual significance, since the mourner may deliberately avoid explicit reference to death, addressing the dead in a series of striking images and elaborating her theme through metaphors and similes”.

²⁰ Alexίου (p. 193): “It was common in the ancient lament for the mother, sister or wife to complain to the dead of the hope and comfort of which his death has deprived her, and the wretched prospect of her old age without his protection. This is often expressed by identifying the dead man with an object of support or defence”.

²¹ En ambas partes, comienzo y cierre, llaman la atención las estructuras sintácticas paralelas: verbos de audición (v. 52; v. 63), prótasis relativas (v. 53; v. 64), proposiciones subordinadas adverbiales introducidas por ὄφρα (v. 52; v. 63).

Es también notorio que esta sección es normalmente destinada a la expresión de los deseos y maldiciones por parte del doliente (ALEXÍΟΥ, 2002), lo cual intensifica la sensatez y medida de la diosa.

²² Esta acertada reflexión ha sido parcialmente tomada de la lúcida actitud de Martin frente a las dificultades de nuestra disciplina, proponiendo experimentar la “sociofilología” (2008, p. 118): “In fact, a twenty-first-century philology without strong affiliations to social anthropology, folkloristics, and performance study is increasingly untenable and in danger of exhausting itself on hermetic quests into the endlessly intertextual”.