

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE LENGUA Y LITERATURA

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIATURA
EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN COMUNICACIÓN Y LITERATURA

**«La tragedia en los textos del libro *Fuegos* de Marguerite Yourcenar: Aquiles o la
mentira, Patroclo o el destino y Clitemnestra o el crimen»**

Roberto Giler.

DIRECTOR:

LEÓN ESPINOSA

Quito, 2015

A la Sra. Rita y al Dr. Giler

Agradecimiento:

A la Dra. Ana Estrella, por su contribución al desarrollo de esta disertación con sus acertadas observaciones, a Fernando Albán por su aliento , y, sobre todo, a León Espinosa, por su paciencia, amistad ayuda y sincero aliento.

Tabla de Contenidos

Introducción.....	1
Objetivos.....	8
Capítulo I	
El mito	
1.1 El mito como unidad de sustento cultural	9
1.2 La reinterpretación del mito.....	15
1.3 La tragedia en la antigüedad griega.....	19
Capítulo II	
2 El Lector.....	25
2.1 El lector de mitos.....	26
2.2 Lector Semántico.....	28
2.3 El lector reinterpretativo.....	29
2.4 Nuevo significado del mito.....	31
2.5 Lector semiótico.....	33
2.6 El lector de Fuegos.....	35
Capítulo III	
3.1 La tragedia	39
3.2 Aquiles	48
3.3 Clitemnestra.....	51
3.4 Patroclo.....	52
Capítulo IV	
4.1 La tragedia en Fuegos.....	54
Conclusiones.....	73
Recomendaciones.....	76
Referencias Bibliográficas.....	77

INTRODUCCIÓN:

Hace ya tanto tiempo que tuve en mis manos por primera vez *Fuegos*, y conocí a Marguerite Yourcenar. Fui tanteando sus textos y conociendo su obra. Los años han seguido transcurriendo (cada vez más) y es ahora, luego de años de haber egresado, que por fin, redacto esta introducción casi como una confesión personal. Los textos de Yourcenar, no solo *Fuegos*, sino *Memorias de Adriano*, *Una vuelta por mi cárcel*, *Alexis o el tratado del inútil combate*, se fueron transformando en parte de mi imaginario y mis reflexiones diarias, al punto que olvidé cual era el objetivo, académico claro, de estas lecturas.

La justificación de este trabajo requiere un precepto académico que debo cumplir, pero sería injusto decir que es solo eso lo que me mueve. Aquello que me motiva tiene que ver con el placer que me proporciona la lectura de temas clásicos y sus múltiples reinterpretaciones. De aquel gusto por intentar desenredar las narraciones, de ser lector y recordar, la catarsis que conlleva el acto reflexivo de la lectura y propone un acto de interpretación del texto.

La lectura resignifica el texto, le da una nueva interpretación; Borges escribió “Pierre Menard, autor del Quijote”, jugando a esta resignificación y transtextualidad que tienen los textos, proponiendo al lector un juego en el cual es, la lectura, la que provoca una nueva “interpretación” lo llena de nuevos valores y lo contextualiza en distintos niveles. Marguerite Yourcenar, en su reescritura de los mitos clásicos griegos, propone personajes y episodios de la literatura clásica grecorromana y cristiana dentro de su libro *Fuegos* escrito en 1935 y publicado en 1957, de este libro Yourcenar, (2012) comenta: “Al ser producto de una crisis pasional, *Fuegos* se representa como una colección de poemas en prosa o, si se prefiere, como una serie de prosas líricas unidas entre sí por una cierta noción del amor” (p.11). Nos hacen recordar la tragedia griega y la tragedia de los personajes

que en ellas aparecen, quienes, están muy ligados al amor y al desamor, a la decisión de los personaje y los caminos que recorren, si bien en el texto clásico (tragedias griegas e Iliada) los personajes están marcados con una dicotomía en la elección, en el texto de Yourcenar los personajes ya conocen o prevén esta “elección” (sin duda trágica) al igual que el lector que gracias a las referencias intertextuales puede reconocer el fin “trágico” de los personajes. Es por ello que el tema de esta disertación reúne a *Fuegos* su relación con la tragedia y el lector.

Los textos con referentes mitológicos greco-latinos han sido interpretados y reinterpretados de variadas formas, no solo por ser las culturas helénica y latina bases del pensamiento de occidente, sino, por la variedad y profundidad de los temas tratados dentro de las mismas, mitos que siguen vigentes. En sus personajes e historias, vemos reflejada la literatura de muchos de los grandes escritores ya sea como una reinterpretación de sus temas, escenarios, personajes, etc.

Marguerite Yourcenar, heredera de estas mitologías hace de su literatura un reflejo transtextual, en muchas de sus obras, como se puede observar al leer: “*Memorias de Adriano*”, “*Fuegos*” o “*Una vuelta por mi cárcel*” entre otras obras que reflejan el mito como recurso narrativo, y que, sirven de puente de unión para la construcción de la literatura.

Su libro *Fuegos* publicado en 1935 tiene una fuerte carga transtextual, obvia para los lectores, ya que la mayoría de los relatos están cercanamente relacionados con la cultura helénica, y, la reinterpretación de algunos de los personajes mas importantes de la mitología griega debido a esto, planteo el análisis del motivo de: «La tragedia en los textos del libro *Fuegos* de Marguerite Yourcenar: *Aquiles o la mentira, Patroclo o el destino y Clitemnestra o el crimen*» desde la Transtextualidad, y su interpretación desde los postulados de la Estética de la Recepción.

Yourcenar, con su trayectoria como lectora, traductora, escritora, crítica literaria, y, al ser una de las más apegadas a la tradición helénica, es un referente en lo que respecta a los mitos clásicos. Ella, propone una visión de estos, los mitos, sin desviarse en el proceso del argumento, los personajes o bien el sentido de lo mítico; más bien se sirve de ello para dar una nueva luz narrativa y permite realizar una relectura donde los personajes pretenden utilizar al lector como un intermediario entre los mitos y sus respectivos “relatores”. Es de esta manera como la fábula abre la posibilidades de nuevas lecturas y complejiza los personajes.

He escogido tres textos:

Aquiles o la mentira: Texto, que desarrolla un pasaje del mito de Aquiles en la corte del rey Licomedes, donde, el héroe es escondido por su madre para evitarle participar en la guerra de Troya y su consabido vaticinio de muerte. Este pasaje de la narración en *Fuegos* termina con la presupuesta integración del héroe a las tropas griegas, pero, con la variante de ver a Aquiles “lanzado” a su destino por Misandra, quien se convierte en el personaje que asume la responsabilidad de héroe, es ella quien se queda en las sombras al no poder ser parte de aquello que se le niega por nacimiento. Este es el punto de giro en la narración y se puede ver como el mito se transforma para re significar la narración pero sin cambiar el sentido original donde Aquiles se convertirá en el héroe de Troya

Patroclo o el destino: Donde se transporta al lector a la mente de Aquiles y su relación con Patroclo, quien no es protagonista del texto sino un imagen dentro de la narración y es Hipólita (la amazona) la que asume el papel del “enemigo-amado” y digno que será una representación del amor y la angustia del personaje principal, Aquiles.

Clitemnestra o el crimen: Que narra la comparecencia de Clitemnestra ante un tribunal que juzga el asesinato de Agamenón y propone un tratamiento cíclico de la narración y el personaje central (Clitemnestra) quien cuenta en

primera persona los acontecimientos y sus interiorizaciones lo que hace que el mito original se re signifique y proponga una nueva variedad en la lectura.

El primer método utilizado será la Transtextualidad para comparar los textos y encontrar sus coincidencias y diferencias. La segunda teoría que se utilizará será la Estética de la Recepción para analizar los procesos de *poiesis*, *aisthesis* y *katharsis*. Asimismo, la aplicación de ciertas categorías de la Estética de la Recepción permitirá identificar roles (Autor/Lector), así como la presencia de la coparticipación del *lector* dentro del texto, para llegar a la interpretación propuesta.

La Transtextualidad se desarrolla como método de análisis literario en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, de Gerard Genette (1989). Para que exista la Transtextualidad debe existir uno o más hipotextos (texto de base) y, uno o más hipertextos (textos basados en los primeros). Dentro de la Transtextualidad, se estudiará específicamente la alternativa de la hipertextualidad para analizar la tragedia y sus coincidencias con los textos de Yourcenar.

Gerard Genette (1989) define la Transtextualidad “de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia de un texto en otro” (p.10). Ya situándonos específicamente dentro de la hipertextualidad, se pueden analizar distintos elementos de un texto como son: los motivos, la diégesis, el género, la focalización y la valoración de personajes entre otros. Dentro de este trabajo se tomará en cuenta para el análisis de la valoración de los personajes del texto *Fuegos* la propuesta de tres alternativas: 1) revalorización (aumento de acciones que se relacionan con los motivos del personaje), 2) desvalorización (cambio en las acciones que se relacionan con los motivos del personaje), y, 3) transvalorización (combinación de las dos anteriores).

El estudio propone el análisis de la tranvalorización de los personajes para descubrir la evolución que existe desde la narración clásica hasta los personajes de Youcernar, y sus relecturas en tanto al argumento.

Para el análisis de uno o más motivos existen tres posturas que se pueden desarrollar: 1) la remotivación (profundización del motivo, expansiones y elementos nuevos que enriquecen el motivo que será analizado). 2) demotivación (restricciones y diferencias en el desarrollo y en las relaciones con los submotivos), es decir, la relación existente en tanto, lo trágico, como construcción de un argumento dentro de los textos de Yourcenar y la transmotivación, que crea una complejidad nueva en la interpretación del motivo presente en la obra estudiada.

Con respecto a la transvalorización, que aúna las dos posibilidades anteriores, ésta servirá para seguir la evolución del motivo de la tragedia, y su manifestación específica desde la época clásica hasta llegar a la propuesta de Yourcenar e interpretar así su resignificación.

Un tercer punto que explora la transtextualidad es lo referente a la diégesis o narración. La diégesis habla del tiempo y el espacio en los que se desenvuelve la narración. Al tomar en cuenta, que el motivo que se analizará en *Fuegos* está basado en textos clásicos, cabe también analizar si el tiempo y el espacio, dentro del hipertexto, se desarrollan de la misma manera que dentro de lo clásico. Después de un estudio preliminar, sabemos que el tiempo y el espacio; principalmente este último, no son iguales en los hipertextos que en los hipotextos. Existe un cambio en la diégesis, en el tratamiento de la tragedia y ese es otro de los puntos que nos proponemos desarrollar dentro de esta investigación.

Que el tiempo y el espacio no se desarrollen del mismo modo en el hipertexto, *Fuegos*, que en los hipotextos, no es un recurso gratuito, sino que responde al juego propuesto por la autora para establecer la dinámica

interna de la narración. Esta dinámica que exige la participación activa, del lector o lectora, hace que el texto no sea un objeto fijo con una linealidad exclusiva en su interpretación. La dinámica establecida con respecto al tiempo y el espacio se erige como una heterodiegesización, es decir, un cambio en la diégesis establecida en el hipotexto, para que el hipertexto exista como recurso estilístico.

La Estética de la Recepción será la otra teoría utilizada para este trabajo. Debido a que el estudio intentará una panorámica de la evolución de los personajes trágicos a través de los textos clásicos, es necesario descubrir qué percepción se ha tenido respecto a estos dos elementos narrativos en distintas épocas. Gracias a la Estética de la Recepción puede plasmarse la opinión desde el punto de vista de varios teóricos como: *Umberto Eco*, *Hans Robert Jauss*, *Hans-Georg Gadamer*, *Roman Ingarden*, *Wolfgang Iser*, entre otros, quienes advierten la necesidad de considerar varias alternativas de lectura, como posibles lectores existiesen.

Con respecto a esta última teoría debemos delimitar estrictamente qué aspectos serán analizados dentro de la obra. Tomando en cuenta, en primer término, que *Fuegos* es un texto que abunda en “ironía intertextual”, “guiños intertextuales” y que su Lector Modelo debe contar con una enciclopedia personal de reminiscencias y relaciones para que la lectura del texto sea apreciada en plenitud. Eco (1993) nos propone “... la cooperación textual es un fenómeno que se realiza entre dos estrategias discursivas, no entre dos sujetos individuales” (p.91), refiriéndose a las estrategias textuales de *lector modelo* y *autor modelo*. Identificar a este *autor modelo*, que puede aparecer en los personajes trágicos es fundamental para este proyecto de interpretación, puesto que el mismo Autor Modelo propuesto es quien se desdobra y convierte en *lector modelo*.

Este es pues el trabajo planteado,apunta a la puntualizar la estructura de la tragedia sus maneras de ser leídas y por otra parte a resignificar la catarsis como fin último de las tragedias clásica como bien lo define su autora Yourcenar (2012) “No hay amor desgraciado: no se posee sino lo que no se posee. No hay amor feliz: lo que se posee ya no se posee” (p.36)

OBJETIVOS:

General: Demostrar, desde la Transtextualidad y la Estética de la Recepción, cómo el mito se convierte en sustento narrativo de *Fuegos*.

Específicos:

- Analizar el mito su fundamento y su proyección en el libro *Fuegos*
- Analizar la estructura de la tragedia clásica griega y su influencia en los textos de Marguerite Yourcenar.
- Relacionar los mitos clásicos y el mito moderno.
- Analizar los tipos de lectores dentro de la obra.

CAPÍTULO I:

El mito

1.1 El mito como unidad de sustento cultural.

El mito como relato primordial es de lejos una de primeras nociones de sincretismo en la cultura de un pueblo, es el relato en torno al cual se une las personas y fundamentan un pasado común y una “historia” esta se desarrolla en la medida que se presenta en la comunidad, cada sociedad se vale de este tipo de relatos para organizar su cultura y de una manera u otra justificar la presencia de ciertos elementos constitutivos propios de su cultura, una cosmovisión representativa. Para Mircea Eliade (2001) el hombre no hace más que repetir constantemente las proezas, o acciones creadoras que estas deidades han hecho conforme a los mitos enmarcados dentro de su civilización y plasmados en su cosmovisión (p.8). En otras palabras, un individuo al manifestarse a lo divino mediante ritos, al guiarse bajo preceptos que contienen las referencias o enseñanzas procedentes de los dioses, no hace más que generar costumbres y procedimientos normales a la vida. Es decir, el mito, al ser la explicación y muchas veces el vínculo con la memoria divina llega a cumplir una función religiosa, la cual, establece un conjunto de concepciones insertas en la moral que están insertas en la comunidad. Entendiéndolo de otra manera, bajo los elementos religiosos del mito; éste, establece una guía o camino por el que el hombre tiene que decidir entre qué hacer o no, de acuerdo a cuán favorable o perjudicial pudiese llegar a ser su accionar, según la religión o norma que se esté rompiendo dentro del cosmos y su consecuencia (ya sea perjuicio o una bienaventuranza) amparada en una cosmovisión específica de una civilización determinada. Esto hace que el mito se vuelva individual es decir que el “relato” proponga un estructura, tal, que pueda ser interpretado y puesto como referente frente a la comunidad en general, pero que también sirva individualmente para que sus características sean las de un grupo social determinado tal como lo propone Levi-Strauss (2012) “...se desdibuja

igual que aquellos hombres que dieron origen a los mitos con el fin de que, luego de ser socializados por un grupo, ellos operan como testimonio de su propia cultura” (p.11).

El mito siempre está ligado a las costumbres y al accionar del hombre en su vida cotidiana, sin embargo, cómo es el proceso de familiarización de un individuo con esta serie de creencias. Cuando, muchas veces en las culturas, denominadas por Levi-Strauss (2011) como ágrafas (no conocen la escritura), se carece de un registro claro y escrito del mito como tal, o, incluso siguiendo el ejemplo de la civilización griega, la cual no tiene un sacerdocio sólido y específico que pueda transmitir o difundir esta serie de creencias a las demás personas que se desenvuelven bajo la misma cosmovisión específica de una civilización determinada. (p.11)

La respuesta es muy simple. Ya que, el mito se encuentra enraizado a las costumbres del hombre en su civilización, éste se desarrolla en la mente de un individuo al mismo tiempo que este ser humano adquiere conciencia y empieza a razonar, es decir crece. Jean-Pierre Vernant (2001) sostiene en “Mito y religión en la antigua Grecia”: “Estos cuentos, estos *mythoi*, tanto más familiares cuanto que se escuchaban relatar al mismo tiempo que se aprendía a hablar, contribuyen a dar forma al cuadro mental en el que se induce a los griegos, con toda naturalidad, a representarse en lo divino, a situarlo, a pensarlo.” (p.16-17). En otras palabras, el mito es transmitido entre los propios miembros de una civilización, y la única forma de hacerlo es mediante la palabra. El relato de cuentos o historias, comúnmente relatado por las personas ya mayores, las cuales son sabias o tienen más conocimiento acerca de las tradiciones y saberes de su pueblo, se los cuentan a los pequeños que se están desarrollando bajo éstos preceptos o tradiciones. Así, el mito adquiere otra característica importante para su constante re-significación: la tradición oral que sustenta la hegemonía del pueblo al que representa.

Volviendo con la idea de Mircea Eliade, en las diferentes culturas o civilizaciones el ser humano practica un acto denominado “no profano”, cuando en su accionar imita el ejercicio o se encomienda a una deidad que se les fue dado en un tiempo anterior. Eliade (2001) propone un ejemplo muy simple y conocido:

El mensaje del Salvador es en primer lugar un ejemplo que debe ser imitado. Después de lavar los pies a sus apóstoles, Jesús les dice: “Porque ejemplo os he dado para que como yo he hecho a vosotros, vosotros también hagáis”. La humildad no es sino una virtud; pero la humildad se ejerce siguiendo el ejemplo del Salvador, es un acto religioso y un medio de salvación: “...Que os améis los unos a los otros, así como yo os he amado...”. Ese amor cristiano está consagrado por el ejemplo de Jesús. Su práctica actual anula el pecado de la condición humana y diviniza al hombre.(p.29)

El ejemplo es claro. El hombre tiene esta tendencia natural a seguir a su deidad, repite su accionar a lo largo de su vida. Jesús les dá una encomienda específica a sus apóstoles, les enseña el camino por el cual deben seguir para alcanzar una condición plena. En el evangelio según San Juan, cap14, v.6 (2009), Jesús también les dice: “Yo soy el Camino, la verdad y la vida. Nadie va al Padre si no por mí”. (p.1035). En su doctrina, el Salvador, les infunde a sus apóstoles una serie de valores y un camino a seguir, su propio ejemplo y guía, como medio para salvar su alma, además de darles la tarea de seguir transmitiendo estos preceptos. Los valores infundidos en los discípulos de Jesús servirán como base para la conformación de las primeras comunidades cristianas, las cuales se guían bajo el ejemplo y accionar del propio Mesías. Se destacan valores como: el servicio, la comunidad y la oración, virtudes relevantes y presentes en la vida y peregrinar de Jesús.

¿Qué es el mito?

Los mitos han sido y son estudiados desde diversas perspectivas. Se han ocupado de ellos disciplinas como: el folklore, la lingüística, la etnolingüística, la filología, la psicología, la filosofía, la epistemología, la sociología, la etnología, la historia de las religiones comparadas, la semiótica de la cultura, la semántica estructural y el análisis del discurso entre otras. Desde esta múltiple perspectiva se reconoce que no existe una definición única del mito, menos aún, una que sea aceptada por los diversos especialistas. Tan pronto como se interroga qué es el mito, nos vemos envueltos en una batalla de opiniones contrapuestas. Cada escuela da una respuesta diferente; y, algunas de estas respuestas están en contradicción con otras. No obstante, por ser este un instrumento indispensable para el trabajo de investigación, desarrollaré los consensos teóricos y, después de deslindar las aproximaciones y los distanciamientos teóricos, formularé una definición.

Existe un conjunto de características comunes, para el mito, que se encuentran avaladas por diversos estudiosos. Esta convergencia, están caracterizadas por:

- a) La consideración del mito como relato de los tiempos primordiales,
- b) El carácter sagrado del espacio mítico. y,
- c) El reconocimiento de su carácter social o colectivo (no tiene autor).

¿Cuál es su función?

La importancia de la tradición oral yace en cómo al ser transmitida de esta manera, se garantiza una supervivencia mientras existan hombres y mujeres los cuales puedan dar testimonio de sus costumbres y creencias, por ende de sus mitos. Así, en esta persistencia de costumbres y relatos contados de generación en generación, se establece una fuerte relación entre los propios elementos del mito: su función como sustento de una cultura y su

tradición oral. Ambas características se complementan entre sí, una es consecuencia de la otra y viceversa, creando un proceso continuo y cíclico el cual garantiza la transmisión del mito para futuras generaciones y épocas. Vernant (2001) sostiene: “Pero mientras la ciudad permaneció viva, la actividad poética continuó desempeñando este papel de espejo, devolviéndolo al grupo humano su propia imagen.” (p.18).

Ahora, en la tradición oral existe un punto fundamental del mito que hace que se siga reinterpretando y resignificando, y, es su propia cualidad de no tener respaldado en un sustento físico (como puede ser: una única versión escrita) por lo que cada miembro de una civilización receptorá este mito, lo interpretará bajo su contexto y le dará su propio significado, para transmitirlo nuevamente, añadiendo u omitiendo detalles que el individuo considere pertinentes o simplemente olvide o inserte, estableciendo así una cadena de transmisión del relato a contar, la cual contenga la esencia de la historia y la parte subjetiva del receptor-narrador. El mito, al ser relatado oralmente, no solo es transmitido de generación en generación, también, se puede mover en un territorio físico. Lévi-Strauss (2012) relaciona, desde las diferentes concepciones y referentes de las culturas de América, cómo varios mitos tienen semejanzas entre sus versiones o relatos aparentemente no vinculados (p.61). Lévi-Strauss, 2012, hace énfasis en cómo elementos comunes: como las personas con labios leporinos o que hayan nacido con los pies por delante y los gemelos, tengan una relación al entrelazar los relatos míticos de las diferentes culturas con su respectiva referencia (p-62). Resumiendo, el mito, en su oralidad, al ser transmitido de generación en generación o segregado en un territorio físico común o cercano, adquiere constantes variaciones por la simple reinterpretación y resignificación del mito en un único contexto espacio-temporal, perteneciente a un solo individuo.

Así, se puede decir que el relato mítico conserva dos partes fundamentales: una médula con eventos o personajes inamovibles y

primordiales, y otra parte subjetiva a la cual pertenecen todos los elementos omitidos o añadidos según la nueva interpretación. Lévi-Strauss (2012) afirma: “La mitología es estática: encontramos elementos mitológicos combinados de infinitas maneras, pero en un sistema cerrado” (p.74)

¿Cómo se transforma?

El mito, al surgir como el resultado de la concretización de lo abstracto, de aquello que resulta imposible de comprender, para los pueblos primigenios. Desde esta primitiva construcción del lenguaje potencializa sus valores y redefine el mundo, es también, parte de este proceso de culturización en la que se vuelve precisa la transformación del mito no solo como sustento cultural, sino de testimonio de una conceptualización de la realidad mediante metáforas e imágenes, y, de esta manera reconstruir la historia. Lévi-Strauss (2012) afirma: “...que los mitos despiertan en el hombre pensamientos que le son desconocidos” (p.27). El mito se re-significa sin perder esa esencia de sabiduría primigenia, conocimiento ancestral, que seguirá siendo narrada de generación en generación para perpetuarla. La necesidad del relato se manifiesta en la imposibilidad de formar sociedades sin este tipo de unidad cultural, dentro de la Literatura, el mito, constituye un elemento fundamental para la construcción de las narraciones a las que transforma en sus “ motivos” fuente de inspiración y pozo recurrente de todos aquellos que han sido tentados a escribir, ya sea, para reafirmar su lectura en cuanto a lo simbólico o para proponer una nueva arista en cuanto a lo semántico.

Para ilustrar el cambio del mito dentro de nuestra cultura podemos mencionar su evolución en el contexto de la revolución francesa donde el Diez del Corral (1957) plantea: “mito corresponde a la configuración de una nueva época” (p.9). Es casi imposible pretender que se puede construir una identidad sin narraciones que cimenten su proceso ya sea como en el caso de la Grecia clásica mediante el mito como creencia religiosa o luego como

espectáculo o, como el mismo Diez del Corral (1957) afirma: ... “solo teniendo en cuenta su implicación será posible comprender la nueva tarea que a la memoria de la cultura clásica incumbe en la gestación del espíritu contemporáneo...” (p.9)

Es, en este contexto donde los mitos, y en particular, los mitos griegos, han generado una vertiente inimaginable de narraciones. Donde se sigue manteniendo vigente la idea de mito como construcción simbólica de una cultura, espacio de interpretaciones y juegos narrativos que permiten el cambio, modificación o reestructuración del mito dentro de su narratología esquelética. Es motivo de este trabajo reconocer la transformación de algunos de estos mitos e intentar cotejarlos con narraciones posteriores, que toman como base, a personaje e historias, extraídas de la mitología griega.

1.2 La reinterpretación del mito.

El mito, es en esencia una manera de asumir una realidad, una postura simbólica en contra del desasosiego de los primeros seres, una lectura de un mundo en esencia confuso e integrante que solo puede ser resuelto desde la oralidad. En un intento del ser humano por ordenar el entorno recurre a la palabra para transmitir un orden, para generar un sistema de narraciones a las que se denomina “mito” ,y, que serán las que propongan una especie de camino para las futuras generaciones. Una “guía” para entender el porqué de nuestras miserias y placeres, un puente entre lo divino y lo humano en un intento por acercarnos y comprender aquello que nos es velado, que nos confirma como seres simbólicos y coparticipes de la creación del mundo, no en un sentido real, sino epistemológico. En el cual designamos un código para entender lo que en esencia, tan solo, produce asombro y distancia. Acontecimiento que se repite dentro de las culturas alrededor del mundo lo que nos lleva a pensar, cuál es su sentido primario y el porqué de su subsistencia hasta nuestros días Lévi-Strauss (2012) afirma:

Las historias de carácter mitológico son, o lo parecen, arbitrarias, sin significado, absurdas, pero a pesar de todo diríase que reaparecen un

poco en todas partes. Una creación “fantasiosa” de la mente de un determinado lugar debería ser única -uno no esperaría encontrar la misma creación en un lugar completamente diferente. (p.29)

Propone la idea de que el acto primigenio (mito) se reproduce en muchas culturas sin que estas tengan relación o conocimiento de las tradiciones propias de estos pueblos, es decir, el mito como instrumento de coerción es indispensable para repensar el mundo. Narrar en si, para estructurar un sistema de comunicación y entrelazar el mundo desde sus diversas narraciones. Es, por tanto, un sustrato narrativo que se reinterpreta desde la perspectiva conveniente para el grupo social, esto, se debe en gran medida a la fuerte carga interpretativa que se le concede a este tipo de narraciones Lévi-Strauss (2012) propone que: “La mitología es estática: encontramos elementos mitológicos combinados de infinitas maneras, pero en un sistema cerrado” (p.74).

Con todos los elementos presentados, se ha logrado contextualizar y brindar las herramientas necesarias para entender cómo el mito se sigue reinterpretando y resignificando en escritos nuevos, por no llamarlos actuales. El mito logra servir como un sustento literario ya que presenta la cualidad de ser modificable según la interpretación del autor-lector siempre y cuando se mantenga la médula del mito.

En la presente investigación se contrastaran los mitos griegos, procedentes de: *La Ilíada*, tragedias clásicas griegas y en general con las distintas versiones que los personajes han generado en torno a su mito, en contraposición con la versión “contemporánea” de Marguerite Yourcenar en su libro *Fuegos* (2012). La propuesta es encontrar similitudes y diferencias en los personajes de Aquiles, Patroclo y Clitemnenestra, y sus contrapartes narrativas y, el proceso de resignificación que propone la escritora con respecto a las narraciones originales (hipotexto) y texto nuevo o actual *Fuegos* (hipertexto) para obtener la médula del mito, y así puntualizar como

el relato mítico sirve de sustento al actual, ya que, llega a parecerse (por no decir, ser) una de las posibles versiones creadas, al tratarse de una simbolización de la realidad que trasiende el hecho de lo meramente referencial para constituirse cuerpo vivo de la literatura, sus temas y propuestas a lo largo de la historia.

Para que se entienda, se propone un ejemplo fácil y que pertenece a la cultura andina de América del Sur que sustenta la idea planteada desde el inicio de este trabajo a cerca de la repetición de las propuestas axiológicas de los mitos.

Con el mito antropogónico inca se intentará explicar los elementos y características del proceso por el cual atraviesa normalmente un relato al ser transmitido. Según este relato se cuenta la travesía de los primeros humanos -hombre y mujer como pareja- para fundar el imperio incaico, en la ciudad del Cuzco. En aquel tiempo, el hombre poseía características similares a las de un animal, no poseía razón, no tenía leyes, ni una organización para vivir como pueblo. Al ver esto, el dios Inti (Sol) se compadece de los humanos -no racionales ni cultos-, por lo que decide crear a dos seres con la tarea de civilizarlos: Manco Cápac y Mama Ocllo, esposos y hermanos incas. Inti les dio instrucciones acerca de cómo debían fundar la ciudad del Cuzco, capital del imperio Inca; el dios les entregó una vara de oro con cual debían viajar a lo largo del mundo hasta llegar un lugar donde la vara, al pararla sobre la tierra, se hunda en ella. Así lo hicieron, partieron del lago Titicaca a buscar la tierra ideal para el imperio, recorrieron grandes montañas en la zona andina, finalmente encontraron un valle esplendoroso y magnífico, hundieron la vara como se les había indicado y esta se hundió, sentenciando el lugar adecuado para la fundación. Manco Cápac se encargó de enseñarles a los hombres todo acerca de la organización de una sociedad, las tareas con las cuales subsistirían:

agricultura, ganadería, entre otras. Mama Ocllo se encargó de transmitir las labores domésticas a las respectivas mujeres (sustento cultural). Ambos personajes enseñaron a los primeros incas a rendir culto al dios Inti, creando así un culto. (Repollés, p. 422)

Por un lado, el relato mítico narra la historia de una pareja de antaño, época en la que ni siquiera existen ciudades u organizaciones específicas de una sociedad, además estos dos humanos –hombre y mujer- contienen las características y virtudes ideales que los incas van a proponer como modelo a seguir dentro de su cosmovisión, es decir cada inca regresará constantemente al origen para encontrar un orden a imitar. Se mimetizan características en todo sentido, desde el cómo realizar sus actividades cotidianas según la enseñanza de Mama Ocllo y Manco Cápac respectivamente, hasta la religión con sus respectivos mitos. La base cultural se encuentra, de igual manera, en estas acciones y labores diarias, el relato sostiene todas las singularidades con las que un inca se identifica, además de proporcionar elementos de gran significación, como la ciudad fundada y su valor intrínseco.

El mito fue transmitido de generación en generación de incas hasta llegar al inca Garcilaso de la Vega, quien fue el que escribió el relato mítico en español; ya que era mestizo y su padre capitán, por lo cual sabía leer y escribir. A lo largo de la “transmisión” el mito sufrió varias modificaciones considerables, incluso existe otro relato acerca de cómo se fundó la capital del Cuzco y es acerca de los hermanos Ayar¹. Sin embargo este mito también

¹ Sobre la montaña Pacaritambo (doce lugares al Noroeste de Cuzco) emergieron los hermanos Ayar después del gran diluvio que había assolado la Tierra.

De la montaña llamada "Tampu Tocco" salieron cuatro hombres y cuatro mujeres, hermanas y esposas de estos.

Ellos fueron Ayar Manco y su mujer Mama Ocllo; Ayar Cachi y Mama Cora; Ayar Uchu y Mama Rahua y por último, Ayar Auca y su esposa Mama Huaco.

Viendo la situación de las tierras y la pobreza de los pobladores, los cuatro hermanos decidieron buscar hacia el sur-este un lugar más fértil y favorable para establecerse .

En el viaje se produjo la primera desavenencia entre Ayar Cachi quien era fornido e iracundo, y los otros hermanos. Es así que los hermanos planearon deshacerse de él y le ordenaron regresar a las cavernas de Pacarina (en la tradición inca es el lugar de origen de una persona) a buscar provisiones. Ayar cachi al ingresar a la caverna Capac Tocco (ingreso de la montaña Tamputocco) fue traicionado por su criado

contiene todos los valores culturales de las primeras comunidades incas. Entendiéndolo de otra manera, la médula se conserva, en este caso las tareas de los primeros incas y la parte subjetiva se modifica un poco, y, esta modificación tiene que ver con los personajes quienes fundaron la capital cuzqueña.

1.3 La tragedia en la antigüedad griega.

Para entender cómo se reconstruye y se reinterpreta el mito, en los textos de Marguerite Yourcenar: “Aquiles o la mentira”, “Patroclo o el destino” y “Clitemnestra o el crimen” es necesario también, conocer acerca de la tragedia como elemento constitutivo y columna para el desarrollo del argumento o trama del mito respectivo.

La tragedia pertenece a uno de los varios géneros de la poesía en la antigua Grecia; entre ellos podemos reconocer: la epopeya, la comedia y el ditirambo. Aristóteles (2009) la define así:

La tragedia es la imitación de una acción seria y completa, de una extensión considerable, de lenguaje sazonado, empleando cada tipo, por separado, en sus diferentes partes, y en la que tiene lugar la acción y no el relato, y que por medio de la compasión y del miedo logra catarsis de tales padecimientos. (p.47)

quien lo encerró dentro de la cueva al colocar una piedra en la entrada. Ayar Cachi al no poder salir dio gritos tan enérgicos que logró sacudir la tierra, abrir las montañas y agitar los cielos.

Los hermanos restantes y sus esposas seguidos de sus ayllus, continuaron su camino y llegaron al monte Huanacauri donde hallaron un ídolo de piedra del mismo nombre. Los hermanos ingresaron al lugar de adoración de ese ídolo con mucho temor. Ayar Uchu desafió al ídolo al brincar sobre su parte posterior, este quedó inmediatamente petrificado, y pasó a formar parte de este. Había aconsejado a sus hermanos seguir el viaje y que se celebrasen en su memoria el Huarachico (ceremonia de iniciación hacia la adultez).

En el transcurso de su búsqueda por una tierra fértil, Ayar Uchu fue a explorar una zona cercana, se dice que le salieron alas y voló hacia el lugar conocido como la pampa del Sol en cuyo lugar aterrizó y se convirtió en piedra.

Ayar Manco fue el único hermano que logró llegar al valle del Cusco donde halló suelos fértiles y logró hundir el bastón de oro que le fue entregado por el dios Inti para hallar el lugar de la fundación de lo que sería más adelante el Imperio de los Incas, conocido también como el Tahuantinsuyo. Allí fundó junto a sus hermanas la ciudad del Cusco en homenaje a los dioses Inti y Wiracocha.

Todo arte, en la antigua Grecia, sirve como medio para la difusión de su cultura, esta representación artística como tal puede presentar los arquetipos o modelos de personajes, espacios, tiempo y narración es al mismo tiempo religioso debido a la cualidad ceremonial en el cual se incerta el origen de la tragedia, Steiner (2012) afirma:

Práctica ritual y mimética, el hecho es que las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides son únicas no solo por su talla sino también por su forma y su técnica. No hay rito de fertilidad o estacional, por expresivo que sea, no hay drama bailado del sudeste asiático, por complejo que sea, que pueda compararse con la tragedia clásica griega en lo inagotable de su significado, su economía de medios y la autoridad personal de su invención. (p.11).

Aristóteles con *imitatio* hace referencia a esta representación: es poner en escena los personajes y caracteres de determinados héroes o dioses. Sin embargo, dentro de la tragedia no importa tanto el carácter en sí, lo que prima dentro de la construcción trágica son las acciones, reflejadas en el argumento. Sin el accionar del personaje es imposible crear esa propia situación de desdicha, la cual produce en el espectador sentimientos de compasión o temor.

La tragedia, fue tan importante dentro del marco de la celebración de las fiestas dionisiacas que dio una puntualización a lo que solemos llamar la “Cultura Clásica Griega”, de tal magnitud, que como Steiner, (2012) afirma: “Fue creada por Esquilo, en cuanto a la formalidad de su representación, ya que, existen autores que defienden el origen de la tragedia surgido de un trasfondo múltiple de un lenguaje épico, mitología pública y lamento lírico, es tan puntual esta afirmación que la tragedia dio origen a energías filosóficas y poéticas que tan solo florecieron durante unos setenta y cinco años más o menos.(p,12).

La tragedia, en el sentido radical de una experiencia dramática es decir un aplasamiento, en cierto sentido, de la realidad, en la cual ,se asume al hombre con un ser que si bien es parte del mundo pasa a ser un visitante inoportuno del mismo, lo cual constituye un instrumento de relación con el mito, donde la tragedia se vuelve un instrumento de sociabilización de este tipo de historias, y, por lo tanto en generadora de criterios en lo concerniente a la decodificación de este mundo al mantener las relaciones con la escritura y la oralidad; así como Dupont (2001) afirma:

Cada representación teatral es una actuación única y oral, y, sin embargo, el texto pronunciado por los actores ha sido escrito previamente después aprendido de memoria, es decir, en alguna medida “leído”,pero leído una sola vez. Es lo que distingue, por ejemplo las festivales del teatro de los concursos de rapsodas durante las Panateas. (p.101)

Aristóteles (2009) también sostiene que los medios argumentativos que promueven el alma del espectador, y provocan los sentimientos de compasión y temor son los reconocimientos y las peripecias (p.50). El reconocimiento es la transición de un estado de ignorancia a uno de conocimiento acerca de las acciones que desencadenarán o han provocado la situación trágica determinada. Se puede presentar de tres maneras: 1) cuando la acción es realizada con pleno conocimiento de las circunstancias, por ejemplo el accionar de Medea, esposa de Jasón, que al matar a Glauce, la futura prometida de Jasón, decide también matar a sus hijos para que así nadie pueda vengar a Glauce. Acción que recuerda la Orestía de Eurípides con sus claras variantes; 2) cuando el personaje, después de haber realizado la acción atroz, reconoce todos los pormenores, como el caso de Edipo quien después de haber matado a su padre y de tener relaciones sexuales con su madre, se dá cuenta de su condición y lo que en verdad ha hecho; y, finalmente; 3) puede producir un reconocimiento justo un momento antes de cometer la hibrys y así evitarla, como ejemplo se puede mencionar a Orestes e Ifigenia -pareja de hermanos –esta última tiene la tarea de ejecutar el sacrificio por su hermano. Orestes, después de haber matado a su madre y a

su amante, se encontraba en Táurica por designio de Apolo; sin embargo, es costumbre realizar sacrificios de extranjeros a Artemisa. Justo un momento antes del rito, una carta revela el parentesco entre los dos y Orestes se salva.

Se encuentran también las peripecias, que no son más que los desvíos aparentemente contrarios a la naturaleza del héroe en su historia, en otras palabras, es el punto de giro hacia la desdicha, si se retoma el caso de Edipo, algunos de los puntos esenciales son: por un lado, el intento de Layo (padre de Edipo) de abandonarlo con sus pies atravesados para que nadie lo recoja y finalmente muera. Otro punto, es la acción de Edipo al querer evitar su oráculo y nunca más volver a Corinto, para evitar matar a su padre adoptivo, que, a saber de Edipo es su progenitor. Estas dos peripecias, no hacen más que acercar a Edipo a la acción y cumplimiento de su oráculo. Si Layo no hubiera abandonado a Edipo, éste no hubiera sido recogido por los pastores, y por tanto, no habría sido acogido por los reyes de Corinto, para luego, en un futuro reemplazar a su padre adoptivo en su puesto y así poder matar a su progenitor en iguales condiciones jerárquicas. Otro punto a considerar es: si Edipo no hubiera tomado la decisión de salir de Corinto y emprender un viaje hacia Tebas no se hubiese encontrado con su padre biológico y no le hubiera dado muerte. Resumiendo, las peripecias no son más que las acciones que acercan a un determinado personaje a cumplir con su tragedia, aunque, en un principio, se hayan tomado para evitar a toda costa que la situación trágica se cumpla.

Es así que mediante los reconocimientos y las peripecias, concentrados en todos los padecimientos que sufre el héroe, la tragedia construye su argumento que encanta al espectador, al provocar sentimientos que lo identifican con la trama del relato “trágico-mítico”, como si les pudiese suceder aquella situación adversa a ellos (lector); y, también suscitarle afectos como: la compasión, hacia el personaje que sufre cuando muchas veces no lo merece.

Otras de las características primordiales en la tragedia griega dentro de la caracterización de los personajes, es como el héroe, siempre posee un carácter y firmeza constantes en sus acciones, para que así el personaje no se destaque ni por sus virtudes, cualidades, ni tampoco llame la atención por su maldad o excentricidad, y en el momento del proceso de reconocimiento se produzca un sentimiento de no merecer dicha situación. Por lo general, los protagonistas provienen de familias altas, que proceden muchas veces de los dioses y por tanto son guardianas de lo ancestral (con sus cargas también, por supuesto). El motivo es simple, crear en el espectador la identificación con el personaje, sin embargo también marcar lo trágico que puede ocurrir en la vida incluso a personajes superiores a los demás. Al crear la identificación en el espectador se echa mano a uno de los recursos narrativos de este género, es una de las características de lo trágico que sigue llamando la atención, se puede pensar que esa situación puede volver a ocurrir, puede volver a imitarse. Finalmente una característica fundamental de la tragedia es tener temas atroces, por ejemplo, situaciones en las cuales un hijo mate a su padre, un hermano mate a su hermana, o que incluso una madre mate a sus propios hijos, también usualmente se rescata la pérdida de un amado por parte de un amante, la construcción de este tipo de narraciones gira en relación a la experiencia mítica transformada en un espectáculo público Steiner (2012) afirma : “Las tragedias termina mal. El personaje trágico es destruído por fuerzas que no pueden ser entendidas del todo ni derrotadas por la prudencia racional.”(p.22)

La tragedia griega está conformada la mayoría de veces por dos partes fundamentales: El nudo y el desenlace. Ya que lo que se destaca dentro de este arte son los hechos, todas la acciones que construyan el problema o la situación trágica pertenecen al nudo, es importante resaltar que todas estas acciones deben estar relacionadas, hay hechos de los cuales prescinde la tragedia por el mismo motivo de no ser relevantes para el ensamblaje de la problemática como tal. El nudo enmarca todo el proceso de transición de la dicha a la desdicha, mientras que el desenlace se centra en la

situación trágica específica. Para armar constantemente el nudo, se tiende a utilizar los anuncios constantes de la situación o un oráculo el cual la marque desde el inicio de la historia y su argumentación.

Así, con los elementos anteriormente presentados –tanto del mito como de la tragedia griega –, se tienen las herramientas necesarias para efectuar el análisis de la reinterpretación del mito base de Aquiles, Patroclo y Clitemnestra en sus respectivos textos; a partir de la comparación de la estructura de los relatos y la contrastación de cómo se construye la tragedia tanto en el hipotexto como en el hipertexto, bajo el análisis de ciertos motivos literarios específicos.

Para motivos de este análisis se presenta el mito como: una unidad de sustento cultural en primer lugar, y, como recurso narrativo de mimesis dentro de los textos de Yourcenar, quien procede a dar una voz interna, muy apasionada, a personajes que por lo general se los percibe (desde la tradición) como representaciones de fuerza y coraje en los dos primeros casos (Aquiles y Patroclo); y, desde la perspectiva de una mujer silenciosa a quien no se ha escuchado, y tiene también, una historia que contar como en el caso del juicio de Clitemnestra o el crimen. En tanto que la tragedia será utilizada como marco estructural, desde donde se propone una lectura del motivo que generan los personajes y su propuesta con respecto a la voz que esto genera en el mito original.

Capítulo II:

2 El Lector.

El lector es un “ente” frente al texto una nueva forma de entenderlo, la lectura como proceso de decodificación es también un acto de re interpretación en el cual cada lector se ve en la obligación de reconstruir un texto como lo sostiene Gadamer (2008) :

Toda reproducción, toda declamación de una poesía, toda representación teatral, por grande que sean los actores y los cantantes, solo nos comunicará una experiencia artística efectiva de la obra cuando oigamos en nuestro oído interior algo de todo punto diferente de lo que efectivamente está sucediendo para nuestro sentidos. (p.109).

Esta reconstrucción del texto propone muchos cuestionamientos dentro de los cuales uno de los principales sería: el porqué de la movilidad de la experiencia artística en cuanto a la decodificación de nuestros sentidos, el percibir de una manera distinta cada una de las lecturas también propone un número infinito de lectores

La respuesta pertenecería tanto al grado de apego (placer) con el texto, como, de una participación activa ya que todo autor genera su obra pensando en un lector modelo. Esto significa que no sólo espera que ese lector exista sino que lo presupone y lo construye en el texto mismo. ¿Cómo lo hace? El autor pone en juego una estrategia textual, en la que el lector debe interpretar en función de sus competencias, es decir, plantear una lectura del texto en la que no solo sea capaz de interpretar un código, sino que pueda relacionarlo con su experiencia de lectura y con su experiencia individual en torno a la cultura y su medio. El lector capaz de reconstruir ese plan trazado por el autor será su lector modelo; es, el lector quien asume un papel y debe actuar sobre el texto para producir un sentido Eco (1993) afirma: “... el texto postula la cooperación del lector como condición de su actualización.” (p.79) esto propone una actitud activa de quien accede a la

obra. Es así que el lector se vuelve parte de la perspectiva del autor desde el momento de la escritura y debe referirse a la competencia de los lectores capaces de re significar las expresiones utilizadas (Eco, 1993). Se pueden citar varios ejemplos de aquello, me parece que uno de los más prudentes y claros se puede ver en el prólogo del Quijote, Cervantes (2004): “Desocupado lector: sin juramentos me podrás creer siquiera que este libro, como hijo del entendimiento fuera el más hermoso....(p.7)” increpación a un tipo de lector (narratario) que se presenta ya en el texto y que será de por sí un *desocupado*; Lector modelo del escritor mencionado como quien tiene tiempo libre para dedicarse a la lectura, que bien se lo podría definir como el antes menciono gusto- placer que proporciona la lectura. Claro, que también se juega con la sutileza de Cervantes a quien no solo le agradaba la chanza sino, que la utilizaba dentro de sus textos. Esto nos pude llevara a la interpretación de que el autor increpa a su lector a no tomar una actitud *desocupada* y más bien intentar proponer en el texto una actitud contraria (inducida por Cervantes) para la lectura del texto. Es decir el autor plantea su lector modelo, presupone que para esta actividad (leer, el Quijote) es menester estar desocupado desde el punto de vista de lo práctico, para poder disfrutar de aquello que ofrece, si bien, un placer más efímero pero que exige del lector una capacidad interpretativa y, claro tiempo.

2.1 El lector de mitos

La literatura es esencialmente viaje y lugar de encuentro entre horizontes: tránsito de la oralidad a la escritura, del mito oral a la letra, de la circunstancia al distanciamiento. Porque los libros permiten un diálogo en el tiempo. La permanencia del texto es un soporte que rebasa el espacio y el tiempo confiere al mito, como relato, una configuración y una atribución distinta. El anonimato cede sitio a la autoría, la voz del pueblo al monólogo interior. Así, es posible leer la literatura a través de la transformación y de sus soportes y mediaciones. El mito surge como tradición oral y tiene valor en sí mismo independiente de cualquier obra literaria. Se puede decir que el

mito en máxima dimensión es el hipotexto de la literatura escrita en sus múltiples variaciones, es también menester de este trabajo suponer al mito clásico como imitativo, conservador, vinculador al pasado Diez del Corral (1957), lo propone como: “una especie de gran sabiduría ancestral que se fue cargando con la tradición oral y pasando de generación en generación para proponer una base en la cual se construya la cultura y la civilización ligado a lo religioso y por tanto al culto, al rito y por sobre todo a la cotidianidad de la vida en la Grecia clásica”(p.73). El mito supone una especie de espejo donde la sociedad griega se ve reflejada en sus conflictos, intereses y realidades sociales, todo pueblo ha asumido su realidad desde la perspectiva del mito unos más ilustrados que otros o estilísticamente mas elaborados pero siempre como un principio de sabiduría ancestral, transmitida a ellos como fundamento de su cultura primero de forma oral para luego hacer el salto al teatro así como Dupont (2001) afirma: “ Ese saber divino al que se accede de este modo no es un saber humano, un saber de la misma naturaleza [...] (p.10) es un saber efímero musical solo accesible a los hombres en un banquete ritual y no puede atesorarse como mera mercancía. Los lectores (oyentes) de la Grecia clásica contemplaban la tradición, en especial Homérica, desde su singular estructura y narración de acuerdo con el aedo de turno. Esta propuesta reaccionaba de manera viva, se retrataban los personajes sin distinción, se le proporcionaban rostros y cuerpos tallados por los artesanos. Los gestos de los narradores reconstruye la narración, el mito, se convertiría en una sucesión continua de lecturas semánticas en la cual los oyentes “leían” su tradición, sus héroes y ritos es decir transmitían la su cultura de una manera estructurada. Cada mito se convierte en sí mismo en un signo que refleja una estructura, un orden, un significado como Lévi-Strauss (2011) afirma: “¿Qué significa el término significar?. Me parece que la única respuesta posible es que significar significa la posibilidad de que cualquier tipo de información sea traducida a un lenguaje diferente.” (p.38)

2.2 Lector semántico.

Este *lector* del mito clásico interpreta los signos consiente y materializa este proceso; Greimas (1972) aporta: “se podría decir, que el mito posee una estructura en tanto a narración es decir tiene propiedades estructurales a todos ellos. El mito, constituye un modelo narrativo que consiste en implicar una secuencia inicial y una secuencia final situados en planos de realidad mítica diferentes del cuerpo del relato mismo” (p.46-47). Esto, constituye una manera de establecer una vinculación con los elementos previsibles del relato, lo cual, provocaba una suerte de entendimiento del mundo a lo que Lévi- Strauss (2012) afirma:

[...] que el mito fracasa en su objetivo de proporcionar al hombre un mayor poder material sobre el medio. A pesar de todo, le brinda la ilusión, extremadamente importante, de que él puede entender el universo y que, de hecho él *entiende* el universo. Empero, como es evidente se trata de una ilusión. (p.45)

Reconocer estas propuestas nos lleva a mirar el texto de Yourcenar también desde esta perspectiva en donde un lector semántico reconoce la estructura del mito, la cual, no ha sido alterada en su relación con la secuencialidad propuesta desde la antigüedad. Así podemos ver en los relatos la simplicidad del texto mítico como lo dice en el prólogo de su texto Yourcenar (2012): “[...] mediante narraciones tomadas de la leyenda o de la historia destinadas a servir de soportes al poeta a través de los tiempos” (p.12). Este lector (semántico) de *Fuegos* debe retroceder al relato primigenio para desentrañar el signo del personaje, para reencontrarse con la sensación del relato, como Lewis (2000) afirma:

El placer del mito no depende en modo alguno de recursos narrativos como el suspense o la sorpresa. Ya la primera vez que lo escuchamos parece inevitable. El principal valor de esta primera experiencia consiste en el contacto con un objeto inagotable de

contemplación –más parecido a una cosa que a un relato– que influye en nosotros por su sabor o cualidad peculiar, casi como una fragancia o un acorde.(p.48)

Al encontrar una suerte de interpretación ya, desde, el título de cada uno de los relatos contenidos en *Fuegos* y para motivos de este trabajo : “Aquiles o la mentira”, “Patroclo o el destino” y “Clitemnestra o el crimen”. Se puede pretender un primer acercamiento a los textos desde el punto de vista clásico y mitológico; ya cargado de significado en cada una de las propuestas de la escritora que se siente muy cómoda con los referente de la antigüedad y los utiliza abierta y deliberadamente.

Al encontrarnos con una postura de parte de la escritora, en la cual, nos propone un adjetivo para el personaje mítico existe una predisposición con respecto al lector; a un tipo de análisis en el cual ya existe una “interpretación” por parte de la escritora y un lector modelo a quien está dirigido este relato. No es Aquiles el de los “pies ligeros” o Patroclo el “descendiente” de Zeus; son: la mentira y el destino respectivamente. Yourcenar no utiliza los epítetos clásicos para calificarlos, sino que, propone un nuevo calificativo que desde la perspectiva del lector carga al personaje clásico de características significativas para entender el relato que se va a leer (valga la aclaración). En este sentido el lector de *Fuegos* está marcado con una fuerte carga semántica en la cual el calificativo proporciona al mito y al personaje un lectura, que si bien, se marca dentro de un proceso de identificación de los semas tanto clásicos como “contemporáneos” propone un inicio para la lectura y su interpretación.

2.3 El lector re interpretativo.

La lectura es un proceso de pura interioridad, es una herramienta práctica que ayuda a dar sentido al relato. El texto solo cobra vida en el momento mismo en que la lectura es acción. Por más íntima que esta sea, como afirmaba Gadamer (2008): “pero solo es efectiva en cuanto se vuelva reflexión, análisis y comprensión.”(p.212) cuando se refiere al acto de leer .

En la medida que un texto se presenta al receptor de una manera inacabada, mayor será su participación como lector que intenta, no solo descifrar los códigos lingüísticos empleados, sino, a través de su imaginación y previos conocimientos (académicos como no académicos), llenar los vacíos que existen en el texto y que incentivan el proceso de lectura. De esta manera el texto literario se convierte en un espacio hemisférico, con vacíos, muchos de ellos intencionales por parte del autor, que obligarán al lector a realizar una serie de procedimientos, para construir un de los sentidos que yacen latentes en el texto. Por ejemplo, al leer *El Dinosaurio*, considerado hasta hace poco tiempo el cuento más corto del mundo², del guatemalteco Augusto Monterroso (2010), “*Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí*” (p.53). El receptor tropieza con áreas enormes por cubrir, espacios que han de ser llenados por la imaginaria de este. La grandeza de este micro cuento radica, principalmente, en aquello que el autor ha callado intencionalmente, en eso que no se dice, la capacidad imaginativa del lector, que estimula situaciones diversas, lo torna grande, y que desencadena en una interpretación igual de impactante que la propuesta del autor.

No es el finalidad de este trabajo el pretender que el lector sea el único que decodifique la obra a su gusto y pase por alto aquello que el autor propone. Es tan solo evidenciar el trabajo conjunto de estos elementos

²Desde 2005 "El emigrante" publicado por el escritor mexicano Luis Felipe Lomelí, se considera el más corto.

narrativos, en un afán de encontrar dentro de la obra (y para cada lector) una especie de conversación con la autora. Entre el texto y su lector, donde se encuentre un punto coyuntural que permita decodificarlo y plantear un análisis, no dejar de lado la riqueza ancestral que transmite el reconocer en el texto de Yourcenar aquello que ya los griegos vieron y en la actualidad lo entendemos como nuestra tradición .

2.4 Nuevo significado del mito.

Como ya se ha tratado en el apartado anterior se considera al mito desde la definición clásica como una forma de memoria cultural transmitida de generación en generación, pero, con el transcurso de los años y las nuevas formas de leer el mundo en especial de los románticos quienes vieron en el mito, en contraposición con lo clásico, una forma espontánea, anti formal en relación a la estructura del relato clásico. Díez del Corral (1957) afirma:

Pero la verdad es que la contraposición clásico-romántica es de las más comprometidas y desorientadoras. Cualquiera que sea su preciso sentido, no son dos términos que se excluyen, sino que en buena medida se interpretan y solo teniendo en cuenta su interna implicación será posible comprender la nueva tarea que a la memoria de la cultura clásica incumbe en la gestación del espíritu contemporáneo, tarea que cumple justamente por una más neta manifestación de su esencial contenido mítico.(p.10)

Bajo la anterior propuesta queda claro el proceso por el cual un mito atraviesa al ser transmitido, sin embargo, para entender la resignificación del mito en la actualidad o contemporaneidad es necesario entender quiénes son los lectores del mito y por qué lo hacen.

En un principio la persona que receptaba el mito, era cualquier hombre o mujer que se desarrollaba dentro del contexto de una civilización determinada, y por su función religiosa, y, al ser un sustento cultural era necesario que cada uno de los miembros de dicha cultura estuviesen familiarizados con aquellos relatos míticos. Los cuales les brindaban las herramientas adecuadas para ser enmarcados bajo la cosmovisión de la civilización, y, así poder desenvolverse adecuadamente dentro de su respectivo contexto. Es decir que el mito no solo marcó una forma ancestral del relato sino también su entendimiento del mundo, mucho más allá de lo que pueda recordar (en lo clásico) es su memoria, en tanto, que para los románticos el mito se construye desde la reinterpretación, ya no desde lo religioso, como guardián de este precepto, sino, que se construye desde el imaginario colectivo y desde los conocimientos de este nuevo ser ilustrado.

En la actualidad, el lector de mitos ha cambiado considerablemente, ya que el mito como tal ya no tiene una función religiosa o sirve como sustento cultural, sino que, más bien su papel ha sido relegado a desenvolverse bajo un contexto netamente literario, ya sea por el contenido de sus historias extraordinarias y muchas veces mágicas, aparentemente. También, existen versiones y memorias fijas de los mitos, mediante la escritura de éstos por algún autor en específico. Es decir, el lector de mitos contemporáneo puede ser cualquier individuo que posea un escrito con alguna de las versiones del relato a leer, su motivación es el simple hecho de entretenerse, busca la acción de leer en sí misma, el entender o conocer acerca del mito no circunscribe a este sujeto dentro de una cultura determinada, sino, más bien se lo propone como un anexo cultural, ya que determinados grupos sociales han traducido al palabra mito y lo asumen como un grupo de narraciones que tienen que ver con lo fantástico como son las narraciones de Tolkien: El señor de los Anillos (2001), donde se toma como base la mitología nórdica, pero, se crea una nueva propuesta para los amantes de este tipo de relatos en donde el relato mítico mantiene sus

características dentro del relato, y, es en este lugar donde toma sentido completo y vuelve a reencontrarse con sus lectores primigenios. Entendiendo, me refiero a los lectores, la “veracidad” de la obra y leyéndola como ficción. Pero, para comprender este tipo de relatos y proporcionarles desde el lector una propuesta mucho más clara es necesario bucear en la mitología nórdica y entender desde esta temática la obra, sin pretender por esto que los relatos se configuren dentro del imaginario de lo clásico, sino más bien como una renovación de aquello que ya se tiene como memoria ancestral.

El lector de mitos contemporáneo, reinterpretará el relato mítico amparado bajo la teoría de la recepción, la cual, analiza la respuesta del lector ante un determinado escrito, cualquiera que sea éste. La teoría de la recepción manifiesta que el lector (en este caso de mitos) tienen una amplia gama de información (ya sea por sus conocimientos o experiencias) la cual genera los denominados “horizontes de expectativas”. Esta concepción se refiere a la predisposición y presupuestos bajo los que un lector recibe una obra, Selden (2000) sostiene: “El lector real recibe imágenes mentales durante el proceso de la lectura, imágenes que ineludiblemente se hallarán matizadas por su cantidad existente de experiencia” (p.134). Entendiéndolo de otra manera, primero se sitúa al lector con su idea predispuesta del texto a leer; luego, durante el proceso de lectura imágenes provenientes de experiencias u otras referencias favorecen a la interpretación del texto; finalmente, se obtiene la nueva significación del texto la cual es contrastada con los presupuestos inicialmente establecidos.

2.5 Lector semiótico.

La base filosófica sobre la cual se cimienta la estética de la recepción, es la teoría hermenéutica del filósofo alemán Hans-Georg Gadamer, quien expuso su pensamiento de la nueva hermenéutica en su obra “Verdad y método” (1975), centra su atención en el producto, es decir en los textos, sostiene que la interpretación textual debe evitar la arbitrariedad y las limitaciones surgidas de los hábitos mentales, es decir de los prejuicios.

El hombre, jamás podrá deshacerse de sus preconcepciones frente a lo que se le presenta por primera vez. De manera, que cuando nos acercamos a un texto, lo hacemos con una idea preconcebida con un leve esbozo de lo que allí se dice. Tanto padres, hermanos, amigos, medios de comunicación, editoriales, críticos y teóricos literarios, influyen sobre el receptor. A medida que el receptor profundiza su lectura, esta preconcepción va variando, afirmando, reforzando o reformulando la idea inicial, según la lectura confirma o destruye esta pre comprensión. Como este proceso es cíclico y ramificado, puede prolongarse al infinito. Ningún hermeneuta podrá afirmar que ha logrado una interpretación final y definitiva. Por ende, entre el emisor y receptor surge una dependencia casi unívoca, una interacción que permite que la literatura se mantenga latente a pesar de los múltiples distractores y riesgos recurrentes propios de los avances tecnológicos de nuestro tiempo. La dependencia emisor-receptor, es necesaria para cerrar parcialmente el circuito dialéctico.

Ya, Aristóteles (2009) al definir “La Tragedia” en su Poética, “nos habla de una disposición del espectador, explícitamente incluido en la definición de la esencia de la tragedia” (p.58). Esta consideración ha perdurado por muchos siglos pero de manera soslayada. Ha sido, recién la teoría de la Estética de la Recepción, la que le ha dado su verdadera dimensión. Para la Estética de la Recepción, el lector es el primer destinatario de la obra literaria, pero ahondar más con un análisis e

interpretación del mensaje recibido ayuda a completar el ciclo comunicativo literario. La vida histórica de la obra literaria es inconcebible sin el papel activo que desempeña su destinatario, quien, es más que un simple observador que contempla la propuesta; en cuanto participa recepcionando el texto, es parte de él, y se torna en un ente vivo frente a la estaticidad del texto .

Para Iser (1987): “ninguna lectura puede agotar todo el potencial de un texto, sino que tiene la peculiaridad de prestarse a múltiples concretizaciones” (p.324). Por lo tanto, la participación del lector es vital para todo texto, para que la relación lector-texto permita al receptor captar o hacer cognoscible lo no familiar, desde sus preconcepciones, aspecto que el autor incita para cautivar al lector. El receptor está consignado a ser protagonista del acto lector. Es él, quien mediante su criterio personal se hace copartícipe del acto creador, por ende el proceso comunicativo literario se consolida como una habilidad para comprender la opinión del otro a través de una lectura activa, que espera una participación reflexiva y compartida.

Volvamos al los títulos que nos propone Yourcenar, cada uno de los personajes es en sí el símbolo de algo en nuestra cultura, tal como Aquiles será mencionado cada vez que se aluda al héroe bello e invencible que tan solo tiene un punto débil; el lector que conoce la tradición podrá evocar aquel momento dentro del mito que por algún motivo haya llamado su atención, en tanto, que al leer los títulos de estas narraciones intentará cargar de significado al personaje pero ya no centrado en la historia clásica o en el mero calificativo, sino que tendrá en su imaginario el proceso del héroe y su caída. El amor de Patroclo no será puro, sino, que dentro del propio relato asumirá cierto rasgos profundos de significación donde se presenta un personaje que no se percata de su existencia, es un ente, que vive en los recuerdos de su amado, el personaje se distancia de la narración clásica para ser la idealización de un recuerdo.

2.6 El lector de Fuegos.

Cada texto propone un tipo de lector modelo Eco (1993) propone:

Así, pues, el texto está plagado de espacios en blanco, de intersticios que hay que rellenar; quien lo emitió preveía que se los rellenaría y los dejó en blanco por dos razones. Ante todo, porque un texto es un mecanismo perezoso (o económico) que vive de la plusvalía de sentido que el destinatario introduce en él y sólo en casos de extrema pedantería, de extrema preocupación didáctica o de extrema represión el texto se complica con redundancias y especificaciones ulteriores (hasta el extremo de violar las reglas normales de conversación). En segundo lugar, porque, a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad. Un texto quiere que alguien lo ayude a funcionar. (p.76)

Fuegos propone el suyo (lector modelo) la escritora confiesa que el libro, es parte de una crisis pasional, en el momento de su escritura y le proporciona al lector un cotexto, para ser leído, y una gama de relatos míticos desde donde ya se puede prever un sentido trágico-amoroso, y, repite en múltiples ocasiones que el lector puede contextualizarlo desde la experiencia de la pérdida de un amor; también, asegura que la mayoría de relatos están extraídos o mas bien se han estructurado temiendo como texto guía un diario íntimo, Yourcenar, 2012. Presupuesto que condiciona al lector a un tipo de interpretación, que podría ser, desde lo amoroso en un sentido positivo, hasta la repulsión por el sentido amoroso que presenta, claro que también hay que tomar en cuenta el hipotexto, y recordar el “amor” entre Patroclo y Aquiles, tanto como el desamor de Agamenón y Clitemnestra, ya que esta aclaración puede ser tomada como una reinterpretación de esos amores traspasados por la visión (lectora) y esta escritora.

Por otro lado es la misma autora quien propone un primer obstáculo al texto, “Espero que este libro no sea leído jamás” (Yourcenar, 2012, p.27). Incitador, provoca en el lector un juego interpretativo, que incita a la lectura. La doble postura del lector al ver en sus manos la publicación e iniciar a la lectura con una frase lapidaria con respecto al texto deja al lector atónito frente a la propuesta de su no lectura, claro, es un juego, para relacionarlo con la experiencia del des-amor presente desde el prólogo del libro una invitación a no sufrirla. Propone la impresión de que se interpela al lector a abandonar, el texto, no solo la lectura, sino también, la idea de la entrega, el amor que presupone una entrega completa y el abandono; nuevamente salen a la luz para poner al lector de *Fuegos* frente al incendio de las pasiones, al cadáver de Patroclo envuelto en llamas, al alma de Aquiles encendida de dolor y odio, o, el incendio en bañera de Clitemnestra con rencor que puede ser el otro nombre de la traición, aquello que no se puede abandonar (aunque se quisiera). *Fuegos* juega con el lector, propone para el lector abusado la estrategia de lectura que se hamaca entre el abandono y el deber.

En desarrollo del texto se incita repetidas ocasiones al lector al abandono en los brazos del amado o del amante e incita a enfrentarse con el mundo por esta “cierta noción” de amor.

El admirable Pablo se equivocó. (Me refiero al gran sofista y no al predicador) para todo pensamiento, para todo amor que entregado a sí mismo empieza a desfallecer, existe un reconstituyente singularmente enérgico que es TODO EL RESTO DEL MUNDO que a él se opone y que no vale tanto con él. (Yourcenar, 2012, p.28)

El lector modelo de *Fuegos* se presupone un ser que alguna vez ha pasado por una decepción amorosa, la que Yourcenar eleva a la categoría de las antiguas narraciones clásicas griegas, ya que, los protagonistas de sus relatos son personajes míticos que semánticamente nos trasladan a la épica y la tragedia clásica, en si mismo existe ya una carga sobre el tema del amor y las relaciones que se entrecruzan entre estos personajes.

Es también, un lector capaz de reconocer la relación de intertextualidad con los mencionados mitos, llenar los vacíos, relacionarlos con lo clásico para comprender la narración dentro de un nuevo contexto como Yourcenar en cada uno de sus textos lo afirma:

La franqueza arrogante de la persona que habla en *Fuegos* con máscara o sin ella, la insolente voluntad de dirigirse al lector ya conquistado, representan un endurecimiento contra ciertos acomodos hábiles y ligeros (Yourcenar, 2012, p.16)

Es por otro lado la propuesta, de que, si bien se nota claramente la sombra de los mitos arcaicos también pone en evidencia que sus textos están matizados por un sin números de lecturas, anécdotas, espectáculos observados, o noches de bohemia.

En diversos grados, todas estas narraciones modernizan el pasado; algunas de ellas, además, se inspiran de estadios intermedios que esos mitos o leyendas han franqueado antes de llegar a nosotros, de suerte que lo antiguo, para hablar con propiedad, no es *Fuegos* sino una primera capa poco visible. Fedra no es la Fedra ateniense: es la ardiente culpable que Racine nos presenta. Aquiles y Patroclo son vistos menos ala manera de Homero que a la manera de los poetas, pintores y escultores que le suceden, entre la antigüedad homérica y nosotros; por lo demás estos dos relatos abigarrados en diversos puntos con los colores del siglo XX, nos transportan a un mundo onírico que carece de edad. (Yourcenar, 2012, p. 12-13)

El lector se permitirá un doble juego en su lectura tanto en referencia a los mitos clásicos como punto de partida y referentes claros, como, a la contextualización de los textos en su momento histórico, toda obra es hija de su tiempo, (Yourcenar, 2012), es decir el lector se compromete a completar esos *vacíos* que se irán llenando con los contexto de cada uno de quienes tengan *Fuegos* en sus manos.

No es tan solo el conocimiento del mito y de aquello que podemos llamar académico (motivo de este trabajo), es también aquello que no se puede transmitir por el arte de la palabra. Son esas sensaciones de la escritora que se vuelven palpables para el lector, quien, se somete al juicio de las pasiones e intenta llegar a la catarsis desde su contexto y experiencias que, si bien no son lecturas completas llegan a complementar las sensaciones que enriquecen al texto.

CAPÍTULO III:

La Tragedia

3.1 La Tragedia

Florence Dupont, realiza una pequeña condensación del teatro Ateniense, de ahí que cite su texto, *La invención de la literatura* (2001) en donde se puede leer:

[...] la tragedia ateniense es un puro producto de este helenismo abstracto promovido para unificar la ciudad. Tiempo lugares y textos todo se realiza para crear una forma de arte identitario del Helenismo destinado al conjunto de los griegos. Las grandes Dionisiacas, situadas al final de mes de marzo, cuando el invierno termina y el mar vuelve a ser navegable y está abierto para todos lo griegos. Es decir para el público, por lo demás, la tragedia es un montaje panhelénico, un *patchwork* poético que irá complejizándose. Cada espectador encontrará en ellas con qué recordar a su ciudad, con independencia de que sea jonio de las islas, dorio de Sicilia, de Creta o del Peloponeso, beocio o chipriorita. Himnos peantes y ditirambos, pantomimas u odas. Atenas reúne en la tragedia todas las formas de cantos practicadas en las ciudades. La antigua tragedia no tarda en dividirse en (486) en tres formas nuevas: la tragedia propiamente dicha, el drama satírico y la comedia. De este modo el teatro va a ejercer sobre la cultura de al ciudad un verdadero imperialismo. (p.103)

La tragedia Ática, surge de la aglutinación de la mayoría de los poemas y canciones de la Grecia clásica, fue Pisístrato, en 543 a.c quien organiza el primer concurso trágico que sería ganado por Tespis, el que será condenado por proponer la primera gran innovación de este teatro naciente: “el personaje”, como Montanelli (2000) lo afirma: “[...] sintiéndose tal vez más capaz que los otros inventaría el personaje, separándolo del coro y oponiéndose a este es decir dando pie al elemento fundamental del drama: el

conflicto”(p.202). El género dramático es el último en aparecer y le debe mucho a la épica y la lírica; es por esto que al basarse en ellos es rico en mitos y en escarbar las profundidades psicológicas de los seres humanos.

Este concurso, cuya creación se le atribuye a Tespis, tiene como antecedente las fiestas Dionisiacas en las cuales se rendía homenaje a Dionisios, dios del encuentro con el espíritu. Lugar al cual se accedía por medio de la celebración y el vino, dentro del ritual. Como se puede ver en la tragedia de las Bacantes de Eurípides: donde, las Bacantes entran en estado de éxtasis y terminan por destrozar a Penteo, lo que sugiere el carácter de la tragedia griega y la contradicción que nace de este encuentro de la celebración y la invocación divina; y, dentro de ella la Tragedia como género y parte del ritual como bien lo cita Dupont (2001):

Con el teatro ateniense volvemos a encontrar a Dionisios y a las Musas, puesto que la tragedia se representa en el marco ritual de una fiesta de Dionisios y porque los relatos trágicos provienen de la tradición épica. Pero en este caso, ni las Musas ni Dionisios poseen el poema trágico, ni tampoco los actores, ni el público. El teatro marca una ruptura con la cultura tradicional de los dos banquetes, pues es un arte de festival. (p.101)

Las Dionisiacas tienen su origen en la oración que se levantaba al dios, donde, el suplicante, mediante la canción ritual y el movimiento corporal realiza una especie de oración performativa, en donde se mezcla, no solo la belleza de la palabra dirigida al dios, (como un acto de invocación en el cual se hace presente la divinidad) sino, el movimiento corporal como parte del rito. Fue en la época de Pisístrato y Tespis cuando inicia la tragedia como representación y se convierte en una estandarte del helenismo abstracto que surge como resultado de la polis y símbolo de civilización, de identidad. Estas fiestas situadas al final de mes de marzo; época en que la navegación y los viajes se hacían más cómodos y seguros con la llegada de

la primavera. La ciudad de Atenas se engalanaba para recibir a embajadores y aliados, hombres de negocios y políticos a quienes el Estado condecoraba por algún servicio especial prestado en beneficio de Atenas. La procesión de una estatua de Dionisos recorría las calles de la ciudad, acompañada de un desfile de antorchas que llevaban los jóvenes. Al cortejo se sumaban igualmente muchachas (canéforas) con ofrendas para diversos sacrificios. Es en esta coyuntura donde la representación de la tragedia griega nace; durante el siglo V a.c. Concurrían al certamen de las tragedias, tres autores, cada uno de los cuales presentaba cuatro piezas, tres tragedias y un drama satírico. La tragedia pertenece a uno de los varios géneros de la poesía en la antigua Grecia; como: la epopeya, la comedia y el ditirambo³. Aristóteles (2009) la define:

Así, la tragedia es la imitación de una acción seria y completa, de una extensión considerable, de lenguaje sazonado, empleando cada tipo, por separado, en sus diferentes partes, y en la que tiene lugar la acción y no el relato, y que por medio de la compasión y del miedo logra la catarsis de tales padecimientos. (p.47)

Todo arte, en la antigua Grecia, sirve como medio para la difusión de la propia cultura, la representación artística como tal puede presentar los arquetipos o modelos de personajes a los cuales se va a seguir, Aristóteles con imitar hace referencia a esta representación: es poner en escena los personajes y caracteres de determinados héroes o dioses. Sin embargo, dentro de la tragedia no importa tanto el carácter en sí, lo que prima dentro de la construcción trágica son las acciones, reflejadas en el argumento. Sin el accionar del personaje es imposible crear esa propia situación de desdicha, la cual produzca en el espectador sentimientos de compasión y temor, tal como se describe en la cita anterior.

³ Los ditirambos estaban formados por un grupo de cincuenta personas (uno de ellos era el corifeo, jefe del coro y el resto constituía el coro). Dos grupos participaban en los concursos de ditirambos, uno de adultos y otro de adolescentes. Los temas que se trataban en esta poesía coral estaban relacionados exclusivamente con Dionisos.

Estos concursos estaban abiertos para todos los griegos, es decir, la tragedia es un montaje panhelénico que absorberá las demás formas de cantos incluidas: las canciones del beber y los lamentos fúnebres. Los espectadores se sentirán representados e identificados. En efecto, los atenienses proponen a los demás griegos su teatro como una síntesis de sus formas líricas y lo convierten de esa forma en una de sus más claras propuestas, y, la cantera que servirá de inspiración para muchos escritores.

Este drama, a su vez, generará subgéneros entre los que se puede contar como lo menciona Aristóteles (2009): La tragedia, la comedia y los dramas satíricos. La palabra *tragedia* proviene de las palabras *tragos* y *odes* que significan el canto del macho cabrío. Existen versiones sobre el origen de la palabra algunos lo relacionan con la máscaras y las representaciones del macho cabrío que solía acompañar a Dionisos en sus celebraciones, mientras que otros lo proponen como recuerdo del premio que solían obtener los ganadores del concurso.

Es menester recordar, y, como ya se ha mencionado que el teatro griego proviene de las celebraciones a Dionisos, dios de la desmesura, de la euforia, de lo orgiástico, el dios que regaló la vida que está destinada a la creación del vino, y por lo tanto, a alegrar el destino de los hombres: que permitía el exceso y por lo tanto estaba destinado a alegrar sus corazones. El culto a Dionisos en la Hélade fue muy importante. Existe también la contraparte en este culto, Apolo. Dionisos comparte su templo con su hermano que es la representación del justo medio, dios que a primera vista representaría su antípoda, pero que realmente constituye su complemento. Estos dos dioses son las representaciones simbólicas de lo que se constituiría en el drama representando cada uno y desde su postura el ser humano completo.

Aristóteles (2009) también sostiene que los medios argumentativos que hacen mover el alma del espectador, y provocan los sentimientos de compasión y temor son: los reconocimientos y las peripecias. a) el reconocimiento: es la transición de un estado de ignorancia a uno de conocimiento acerca de las acciones que desencadenarán o han provocado la situación trágica determinada, se puede presentar de tres maneras:

- 1.-Cuando la acción es realizada con pleno conocimiento de las circunstancias,
- 2.-Cuando el personaje, después de haber realizado la acción atroz, reconoce todos los pormenores,
- 3.- Se puede producir un reconocimiento justo un momento antes de cometer la falta y así evitarla. (p.59)

Aristóteles menciona también, a las; b) las peripecias: que no son más que los desvíos aparentemente contrarios a la naturaleza del héroe en su historia, en otras palabras, es el punto de giro hacia la desdicha. Es así, que mediante los reconocimientos y las peripecias, concentrados en todos los padecimientos que sufre el héroe, la tragedia construye su argumento.

Otra de las características primordiales en la tragedia griega es: cómo, este héroe protagonista siempre posee un carácter y firmeza constante en sus acciones, para que así el personaje no se destaque ni por sus virtudes y cualidades, ni tampoco llame la atención por su maldad o excentricidad, y en el momento del proceso de reconocimiento se produzca un sentimiento de no merecer dicha situación. Por lo general, los protagonistas provienen de familias altas, que proceden muchas veces de los dioses. El motivo, es simple, crear en el espectador la identificación, la empatía; sin embargo, también marca, lo trágico, que puede ocurrir incluso a personajes superiores, por encima de los demás (en tanto procedencia). Este motivo de crear un convencimiento en el espectador, de que, la narración es cercana a su realidad y por tanto fuente de reflexión es otra de las características de la

tragedia. Lo trágico, sigue llamando la atención por que se puede pensar, que esa situación tendría un sentido de identificación, es decir, desde lo narrativo, puede volver a imitarse. Finalmente una característica fundamental de la tragedia es tener temas atroces, por ejemplo: situaciones en las cuales un hijo mate a su padre, un hermano mate a su hermana, o que incluso una madre mate a sus propios hijos, usualmente se rescata la pérdida de un amado por parte de un amante; en este tipo de ilusión trágica, la sabiduría dionisiaca nos lleva a la reflexión sobre los temas fundamentales de la vida, pero, lo propone dentro de una celebración a esta misma vida, aquellos que proporciona el placer dionisiaco es la reflexión, lo apolíneo. La trasposición de esta sabiduría al lenguaje de la actuación fue parte de la obra de arte griego. Es, en este placer trágico que el ser humano comprende la importancia de su existencia con todas sus ansias y ganas de vivir y estas ansias se pretenden inocentes, como la vida, es por esto que la tragedia se constituye el eje fundamental en este periodo griego para poder comprender en contexto, la valía que de ella desprendían sus admiradores y ha quedado de legado.

Estas representaciones constaban de una estructura clara, en la cual, se manifestaba su belleza estilística. Constaba de partes cantadas al corifeo (jefe del coro) y habladas que correspondían a los personajes. Las intervenciones del coro eran cantadas y acompañadas con música, el coro bailaba y en algunos casos los personajes tenían partes cantadas. La estructura de la tragedia es la siguiente, según la propone, Aristóteles (2009):

1. El Prólogo: Es simplemente una introducción, la parte en que se pone al espectador en antecedentes del argumento y se explica el "conflicto" que se va a dramatizar.
2. La Párodos: Con ella se iniciaba realmente el desarrollo de la acción y consistía en el canto de entrada del Coro.

En este primer canto solía hacerse alusión a circunstancias previas a la acción dramática y relevantes para la misma

3. Los Episodios. Constituían los pasajes dramáticos "intercalados entre los cantos corales" y eran partes dialogadas en las que actuaban los actores. Sófocles fue el primero que introdujo tres personajes, haciéndolos coincidir en escena; entre sólo tres actores todos ellos varones (las mujeres parece que no actuaban en el teatro) se repartían todos los personajes individualizados en la obra.
4. Los Estásimos. Eran los cantos del Coro que "sin moverse" de la orquesta ejecutaba acompañándolos en ocasiones de sonidos instrumentales y de danza.

Para muchos, el coro no es propiamente un actor o personaje sino que se situaba, en el plano dramático, a mitad de camino entre los actores y los espectadores: era espectador de la acción que en la escena los actores reproducen, pero también el Coro mismo, los Coreutas, o su director, el Corifeo, pueden entablar diálogo con los actores.

La misión del Coro sería la de comentar la acción dramática o la de aconsejar, o reprochar, animar o impugnar las acciones y palabras de los actores. Los cantos corales tienen, en efecto, un lenguaje poético muy cuidado, en los que se van haciendo comentarios sobre el drama: hay en ellos acumulación de imágenes y alusiones mitológicas muy difíciles de comprender a veces para el espectador moderno.

Estas dos partes (Episodios y Estásimos) se alternaban libremente en las obras.

5. El Éxodo. Es el canto final del Coro mientras "sale" del teatro al finalizar la tragedia. En Edipo Rey el éxodo se reduce a la despedida del Corifeo, quien, como es frecuente en la tragedia, lo hace diciendo una frase significativa con un fin de enseñanza. (p.62-63)

En un inicio, era el tragediógrafo quien se encargaba de preparar todos los detalles de su obra, esto irá cambiando con el tiempo y se designarán persona específicas para las distintas tareas.

La representación de la tragedia era un espacio donde los espectadores no buscan una respuesta a su conflictos humanos, era más bien una gran pregunta acerca de las perspectivas de los seres, intentaban enfrentar a los espectadores con los problemas fundamentales de nuestra condición humana, es por esto, que son las grandes familias, los héroes o dioses quienes servirán de ejemplo para la comunidad, como ya se ha dicho anteriormente el hecho de ver a sus héroes y dioses en sus mismos padecimientos o mayores generaba un acto de reflexión.

Aristóteles (2009) sostiene que esta contemplación de una tragedia de calidad, desencadena un proceso purificador en los espectadores donde podemos encontrar los siguientes estadios:

a) El *eleos* o compasión que permitía que los asistentes se compadecieran del personaje que sufría los hecho trágicos. Esto permitía una identificación del público con lo que sucedía en la escena, no los arengaba a tener lástima era más bien una especie de apropiarse de las vivencias de los personajes;

b) El *phofos* o temor se cumplía cuando lo espectadores que habían logrado familiarizarse con las vivencias de los protagonistas trágicos asumían la posibilidad de lo que estaba ocurriendo en el escenario pudiese ocurrirles también a ellos, pues como seres humanos compartimos una esencia común.

c) *La katarsis* o purificación de los sentimientos enardecidos, de la angustia, del terror que podemos experimentar los seres humanos y por supuesto conducían a una reflexión acerca del ser humano su complejidad, sobre el destino y del como aquellas decisiones que nos llevan sin preámbulos a la obtención de la tragedia.

El lector, forma parte del proceso de la tragedia, sin él, no existe en la Grecia clásica una real asimilación de su propuesta purificadora, es solo, al finalizar la “puesta en escena” y, en el movimiento que se realiza dentro del alma del observador, es tan solo, en el acto de la reflexión donde tiene un culmine la tragedia.

Este proceso del observador tiene su contraparte dentro del proceso de la estructura, en la identificación de los personajes en la tragedia, el elemento mitológico al que se suma el valor reverencial de las fiestas, sirve de estructura dentro de su cultura al proponer un sistema de reflexión de los actos insensatos de los humanos, como apunta Merchán (2010) y es conocido como :

a) *Ate*: se refería a una divinidad que confunde a los seres humanos y en algunas ocasiones también a los dioses, toma posesión de sus mentes, magnifica el error y posibilita que se cumpla el enajenamiento, la locura de orgullo que no permite que identifiquemos con lucidez lo que nos conviene:

a) *Hybris*: es la acción que se realiza sin reflexionar o reflexionando mal; nos conducirá a nuestra destrucción pues imposibilita que los seres humanos, y algunos dioses, escojan sobre cuales son sus límites reales que deben ser respetados en honor al contrario de Dionisos; Apolo “toda en su justa medida”; y,

c) *Nemesis*: o castigo que conlleva una connotación de venganza, este proceso tiene características cíclicas, pues la némesis cuando no cuenta con la aprobación de los dioses, conducirá nuevamente al ate y todo volverá a comenzar.

Así, con los elementos presentados –tanto del mito como de la tragedia griega –, se proveen todas las herramientas necesarias para efectuar el análisis de la reinterpretación de los mitos base de: Aquiles, Patroclo y Clitemnestra, en sus respectivos textos. A partir, de la comparación de la estructura de los relatos y la contrastación de cómo se construye la tragedia tanto en el hipotexto como en el hipertexto, bajo el análisis de ciertos motivos literarios específicos.

3.2 Aquiles.

En la antigua Grecia, dentro de su cosmovisión, se presentan dos clases de seres claramente diferenciados: los dioses y el hombre. Los primeros son catalogados como Olímpicos, los imperecederos, inmortales, incorruptibles, son aquellos que no tienen que pasar por hambre, enfermedades y sobre todo por la muerte. Los dioses no necesitan alimentarse de carne solo necesitan consumir de ambrosía. Homero (2008): “porque no comen de pan, no beben de vino de ardientes reflejos; por eso ellos carecen de sangre y reciben el nombre de inmortales”(p.229) . Los hombres, a diferencia de los imperecederos, tienen contacto con toda clase de males y enfermedades. Según, el mito de Prometeo, Zeus desea vengarse del titán, por haber intentado engañarlo y favorecer al hombre, y no conforme con la condición del hombre de aceptar su mortalidad al tener que comer y digerir carne, decide introducir una gran cadena de males junto a la primera mujer, Pandora; así el humano a lo largo de su vida será afectado por males como el hambre, enfermedades, miserias, vejez y al final la muerte.

Sin embargo, existe también una mezcla entre estos dos seres: los semidioses. Ciertamente pertenecen a la especie humana con ascendencia de un dios olímpico. Estos hombres son catalogados o llamados héroes, son los individuos cuyas hazañas son relatadas en la poesía épica, sus nombres son conservados de generación en generación al igual que su culto, son una raza ya extinta. Vernant (2001) sostiene: “Han vivido en una época que constituye para los griegos «los viejos tiempos» ya pasados, y cuyos hombres eran diferentes de los actuales: más corpulentos, más fuertes, más bellos” (p.44).

Así, Aquiles, el héroe clásico más conocido en la mitología griega, pertenece a esta mezcla de humanos y dioses. Por un lado está su padre Peleo, mortal y nieto de Zeus, rey en Ftía y de los mirmidones; por otro su madre Tetis, diosa la de pies argénteos, nereida, hija del viejo del mar Nereo. Kerényi (2009) al referirse al destino del héroe anota:

Su destino era diferente al del héroe divino Herácles. Aquiles, el más bello de los héroes reunidos ante Troya, destinado a una vida efímera, que merecía más que cualquier otro ser llamado héroe mortal, mantuvo ante la muerte, y al traerse a sí mismo de la muerte, su forma semidivina y la oscura sombra que lleva consigo. (p.354).

Por su condición, Tetis, en la infancia de Aquiles, trató de convertirlo en un ser inmortal, lo llevó a la laguna Estigia (límite entre el mundo humano y el inframundo) lo sumergió dentro de las aguas sujetándolo de su talón, transformándolo así en su único punto vulnerable que a futuro será herido por la flecha de París en la guerra de Troya. Para la crianza de Aquiles, Peleó, confió al centauro Quirón la tarea. El héroe de los pies ligeros entrenó junto a Patroclo y aprendieron a luchar en guerras, a usar el arco, se les enseñó el don de la elocuencia y de la palabra junto a técnicas para la curación de heridas. Así, Aquiles a la edad de nueve años recibe una

predicción del adivino Calcante, acerca de cómo su participación en la Guerra de Troya dará el triunfo a los aqueos y el héroe tendrá que hacer una elección entre una vida corta e inmortal o una vida larga e insignificante. Finalmente, Tetis toma una última medida para salvarlo de su trágico destino, la diosa decide esconderlo dentro la isla Esciro, lejos de la guerra, para evitar que Aquiles salga al combate; dentro de la isla se encuentran doncellas y Aquiles se hace pasar como una, semejante a ellas, tomando el nombre de Pirra. Dentro de la isla seduce a Deidamía, futura madre de su hijo Neoptólemo. El plan de Tetis falla cuando el héroe disfrazado, cae ante una trampa de Odiseo y se descubre. Llega a la isla una delegación de guerreros y caudillos, entre algunos de ellos: Ulises, Patroclo y Tersites, el engaño se da cuando presentan a las doncellas algunos presentes (sortijas, oro, artilugios de mujer) mezclado también con armas (espadas, escudos y otros). Odiseo observó que Pirra no se detenía en ninguno de los presentes para una mujer, si no, mas bien analizaba cada punto y detalle de las armas escondidas, así, descubriéndose como Aquiles ante Odiseo y el resto de los guerreros. De esta manera, se van entretejiendo los hilos de los cuales las moiras jalarán, tensarán y cortarán hasta llegar al fin de la vida de Aquiles tal como está predestinado.

Aquiles presentará batalla en Troya y luego de una discusión con Agamenón (capitán de lo griegos) quien tomara parte del botín de guerra, que le corresponde al pelida y, será este el primer punto de giro de su “tragedia” . Aquiles se retira a sus barcos y decide volver a su tierra y conservar su vida, esta decisión se verá trastabillar con la muerte de su amigo. Es aquí donde se propone el punto para el análisis del personaje en este trabajo, el amor por Patroclo y su muerte es lo que llevará al de los pies ligeros a desencadenar su furia contra Héctor lo que no le permitirá volver a casa de su padre.

3.3 Clitemnestra.

El nombre de Clitemnestra nos remonta a los poemas homéricos. Una reina del Peloponeso casada con Agamenón el gallardo y soberbio general de los griegos o aqueos en el sitio de Troya. Es también prima de Helena, la raptada reina aquea por culpa de la cual se provocó la famosa guerra conocida como troyana. El esposo de Helena, el indulgente rey Menelao es su cuñado hermano de Agamenón.

En la literatura griega, Clitemnestra, personaje protagónico de varias obras trágicas, es una mujer que simboliza la pasión. Ciega de rabia porque su esposo intenta sacrificar a la hija mayor de ambos, Ifigenia, para que los dioses favorezcan a los aqueos al enviar vientos para su partida. Toma como amante a Egisto, un primo joven de su marido, que por razones familiares, rivaliza con Agamenón. Cuando este último regresa de la guerra, tras diez años de ausencia, acompañado de su amante, Cassandra, la princesa troyana cautiva, hija del derrotado rey Príamo y conocida por sus dotes de profetisa. Clitemnestra decide vengarse. Con su amante, Egisto, proceden a asesinar al recién llegado rey, Agamenón, a pesar de que todavía viven en el palacio micénico los tres hijos restantes de su boda real, Electra, Crisotemis y Orestes.

De acuerdo a las versiones literarias que nos han llegado hasta nuestros días, tanto en "la Odisea" como en las tragedias griegas, Clitemnestra sigue gobernando como reina en Micenas junto a su amante. Sin embargo, el rencor profundo de su hija Electra, quién no perdona a la madre por su indecorosa conducta, por decir lo menos, espera la llegada de su hermano Orestes, quién fue enviado al extranjero después de la muerte de su padre, para que este mate a Clitemnestra y a su amante. De acuerdo a los documentos literarios antiguos de los helenos, Orestes cumplió con los deseos de su hermana al regresar ya adolescente al reino de Micenas. Se supone también que después de un cierto período de tiempo en el que es

atormentado por las furias, los dioses del Olimpo se compadecen de su cruel destino y lo perdonan.

Margarite Yourcenar, medita y profundiza largamente sobre el personaje de Clitemnestra. Hay un hecho que ocurre en la vida de la reina micénica que no pasa inadvertido a la brillante escritora. Porque la reina asesina y su amante nunca fueron enjuiciados y permanecieron en palacio de algún modo amparados por el silencio del pueblo.

Clitemnestra que se presenta dentro de la tragedia clásica es un personaje que se evidencia ingeniosa y decidida, pero, hay que recordar su pasado y su filiación trágica con los Atridas (hijos de Atreo: Menelao, Agamenón y Crisipo) quienes cargan una hybris familiar en la cual Tiestes (hermano de Atreo) busca la venganza por un derramamiento de sangre anterior⁴ de este accionar trágico y familiar Clitemnestra protagonizará uno de los aspectos más altos de la némesis en relación con las diferentes hybris cometidas por el Atrida.

3.4 Patroclo.

Patroclo, al igual que Aquiles, pertenece a los héroes griegos que participaron en la Guerra de Troya, a favor de los griegos. Patroclo es el hijo de Menetio y no existe una certeza de quién fue su madre, entre algunas versiones constan las siguientes posibilidades: Esténele, hija de Acasto y Astidamía; Periopis, hija de Feres o Polipea e hija de Peleo, y por ende, media hermana de Aquiles. Patroclo fue compañero de armas del Périda casi la mayoría de su vida, la razón es que el Meniátida durante un juego mató

⁴ Del matrimonio de Pélope e Hipodamia nacen: Atreo, Tiestes y Crisipo. Los dos primeros asesinan a su hermano Crisipo y huyen. Cuando muere el rey de Micenas. Tiestes y Atreo quieren asumir el reinado. Atreo, se ha casado con Aérope y quiere el trono para sí. Aérope mantiene una relación adúltera con su cuñado y roba a su esposo el vellocino de oro. Tiestes lo exhibe y por lo tanto reinará en Micenas, pero Zeus detiene el carro del Sol en prueba del verdadero rey (Atreo). Luego de esto Atreo finge reconciliación con su hermano, su esposa en castigo es lanzada al mar. Tiestes es invitado a un banquete en casa de su hermano que terminará con la venganza de Atreo al servir a sus sobrinos como plato principal. A Tiestes se le anuncia que podrá tener su venganza si se desposa con su hija Pelopia, este niño tendrá por nombre Egisto.

accidentalmente a uno de sus compañeros: Clisónimo, hijo de Anfidamante, por lo cual Menetio suplica a Peleo a favor de Patroclo, y el rey de Ftía en su condición de descendiente de Zeus, el más grande de todos los Olímpicos, le purifica y le perdona su crimen, transformándolo así, en compañero de armas de Aquiles.

Patroclo, en la Guerra de Troya, muere a manos de Héctor (aunque también con ayuda del dios Apolo). El Meneátida, decide aventurarse en la batalla cuando cae en cuenta de que, los más importantes aqueos han sido heridos, motivo suficiente para que los troyanos avancen sin mayor apuro hacia las naves, y así, con el permiso de Aquiles, Patroclo, sale a batallar utilizando la armadura de Aquiles, Junto a los mirmidones con el propósito de “solo” ahuyentar a los troyanos. Sin embargo, en el calor de la batalla el Meneátida ignora severamente el aviso –antes dado por Aquiles –acerca de no seguir a los teucros hasta sus murallas por que ahí encontraría su propia muerte. Patroclo ignora el aviso. Es el amor que siente el pelida por su amigo lo que proporcionará la excusa para su reintegro en la batalla. El amor lo mueve a la muerte (*eros y tanathos*). Kerényi (2009) propone una imagen de esto:

El campo de batalla se encontraba en la llanura que se extiende en la desembocadura del río Caico. Télefo hizo retroceder a los recién llegados hasta sus naves, y tan solo Aquiles y Patroclo pudieron oponerle resistencia. Peleo había enviado a Patroclo como un compañero mayor de edad que debía servir a Aquiles. Pero desde que este compañero dio muestras de su valor él joven héroe nunca más se separó de él en el campo de batalla, pues Patroclo que hubiera debido ocuparse de Aquiles, era un imprudente y fue herido Teléfo. Una pintura sobre cerámicas de Sosias lo muestra mientras es vendado por Aquiles de quien ha aprendido a curar las heridas.(p.384)

CAPÍTULO IV:

La tragedia en Fuegos .

Se podría imaginar las Memorias de Adriano sin el amor; sería una vida incompleta y de todos modos sería una gran vida .
(Marguerite Yourcenar.)

Existe, y es importante aclarar las limitaciones que se suponen trabajar con un texto traducido, como es mi caso con *Fuegos* y muchos de los textos que utilizo como fuente referencial, es por eso que, más que trabajar en aquellos detalles que a pesar de ser muy ricos en su análisis como el uso del lenguaje, adjetivos y musicalidad que sé encontraría al leer el texto en su forma original, he decidido basarme en su estructura. Intentar cotejar las diferentes relaciones de intertextualidad de los textos, como, en la relación que existe entre los lectores y el texto y los mitos sobre los cuales se ha narrado estos hipertexto.

Yourcenar, (2012) ha definido ya su texto en el prólogo: “un libro no escrito en mi juventud” y, “Al ser producto de una crisis pasional, *Fuegos* se presenta como una colección de poemas de amor o, si se prefiere, como una serie de prosas líricas unidas entre sí por una cierta noción del amor.”(p.9). Se puede conciliar el texto como una serie de experiencias literaturizadas por la escritora que se vale del motivo, como ella lo menciona en el prólogo, de uno de los temas más trillados de la literatura para proponernos un ejercicio de relectura en cuanto a: los temas de la antigua tragedia grecolatina así como también dentro del argumento la relación del discurso en cuanto a construcción, la transmotivación de ciertos personajes, espacios y tiempos, una mirada, desde la visión griega del teatro como movimiento dentro del ser humano para provocar un sentimiento de catarsis en aquella época a quienes observan la tragedia, ahora desde la perspectiva de Yourcenar (2012) también proporcionada en el acto de escribir y de valerse de los relatos míticos para hacerlos de basa para su literatura.

Todo lo más puede recordarse que cualquier amor vivido, como el que da lugar a este libro, se hace y más tarde se deshace -en el seno de una situación determinada, con ayuda de una compleja mezcla de sentimientos y de circunstancias que, en una novela, constituirían la trama de la narración y, en un poema, constituyen el punto de partida del canto. En *Fuegos* estos sentimientos y estas circunstancias se expresan ora directamente, aunque de un modo bastante críptico, mediante «pensamientos» separados -que en un principio fueron extraídos en su mayoría de un diario íntimo-, ora, al contrario, indirectamente, mediante narraciones tomadas de la leyenda o de la historia y destinadas a servir de soportes al poeta a través de los tiempos. (p.12)

Se puede caer en el juego de mirar al libro como un mero diario íntimo, sin embargo es la propia escritora quien desmiente esa afirmación en una entrevista con Matthieu Galey donde se refiere a la utilización del pronombre *yo* dentro de sus textos y afirma Yourcenar (1982): “ He dicho “yo” de tiempo en tiempo en *Fuegos*, pero es más bien como cuando se afina un instrumento antes de un concierto” (p.87). Una mirada, que permite ver la construcción del texto, que si bien, propone un tipo de lectura sesgada de antemano en el prólogo del texto por la “confesiones” de la escritora se catapulta también como un prólogo de lo que será la obra en sí. Lo refiere en la estructura de la tragedia, Aristóteles, con las “confesiones” de los personajes que recompondrán el mundo griego y se reconstruirán en otros escenarios y tiempos como lo propone la misma escritora. Yourcenar (2012).

Los personajes míticos o reales que estos relatos evocan pertenecen todos a la antigua Grecia, excepto María Magdalena, situada en ese mundo judeo-sirio en que apareció el cristianismo y que los pintores del Renacimiento y de la era barroca, tal vez más realista en esto de lo que se cree, gustan de recrear, poblándolo de hermosas arquitecturas clásicas de cortinajes y de desnudos. En diversos

grados, todas estas narraciones modernizan el pasado; algunas de ellas, además, se inspiran de estadios intermedios que esos mitos o leyendas han franqueado antes de llegar hasta nosotros, de suerte que lo “antiguo”, para hablar con propiedad, no es en *Fuegos* sino una primera capa poco visible. (p.12)

Fuegos, es un libro pasional, como lo fue en su momento la tragedia griega, como lo afirma Nietzsche (2003): “Explicarnos al lírico de la siguiente manera. Ante todo como artista dionisiaco él se ha identificado plenamente con lo Uno primordial, con su dolor y su contradicción[...]” (p.65). Permite, mirar al narrador de estos relatos de una manera distinta a la simple evocación de un diario íntimo, la celebración de aquello que nos resulta conmovedor desde la experiencia lírica ya es una parte constitutiva de la tragedia desde la época de Tespis quien mediante el canto contraponía las emociones que intentaban llevar al espectador a la catarsis. Yourcenar (2012) afirma : “Todo libro lleva el sello de su época, y es bueno que así sea” (p.14). Toda obra reconoce su mundo y lo lleva a la ficción, cada construcción en *Fuegos* posee el instante de su creación y sus propias motivaciones, pero también cada texto lleva consigo la carga de lo ya narrado y será la tarea del lector reconocer los guiños textuales que propone se podría citar a Yourcenar (1982) con respecto a uno de los textos contenidos en *Fuegos* “Lena o el secreto”⁵:

Aunque la historia misma transcurre más o menos un siglo antes de Pericles, yo lo presenté como si pudiera ocurrir en nuestros días, en la época en que escribí el libro, hacia 1936, en Grecia, y cuando se piensa en la Grecia y en el cercano oriente de ayer y hoy, uno se da cuenta de que este tipo de luchas guerrilleras no han cesado, o sólo cesa un instante. (p.86-87)

⁵ Quinto texto dentro de *Fuegos*

Relatos, que si bien tienen como referente los textos clásico, no han dejado de lado un nuevo espacio en palabras de Genette (1989) da una nueva motivación al texto donde se suplanta, la supuesta participación de Leda (cortesana del 525) en la conspiración contra Harmodio, y, se lo suplanta por la referencia a las guerras civiles de ese entonces cambiando la motivación del relato.

El periodo de creación que enmarca *Fuegos* esta constituido, como lo cita la autora, por un espacio de sentimiento muy poético de la vida, y, sus personajes están muy cercanos al mito Yourcenar, 1982. El mito y dentro de este el amor, no solo el de pareja, sino el filial, carnal y hasta el desamor se presupone como el hilo conductor de los textos es atreves de ellos que se podrán analizar las narraciones propuestas.

-*Fuegos* es un libro muy excepcional en ese período.

-En materia de técnica sí, porque es un monólogo personal –¿cómo decirlo?- exteriorizado, descarnado. Son siempre los mitos, nuevamente los grandes aspectos del ser humano, antes que yo misma. Soy yo, por supuesto pero también una vía de acceso hacia distintas grandes imágenes posibles de lo humano. (Yourcenar,1982,p.86)

La propuesta de lectura de un texto abarca no solo la posibilidad de la interpretación de aquello que tenemos en nuestras manos, es una postura con respecto al texto, o a aquello que se propone en la lectura: personajes, espacios, tiempo, narradores, etc, se leen como elementos formales en una narración pero que sin excluirlos, no son solo ellos, los únicos elementos que conforman el texto; estos elementos se entrelazan de dentro de la obra para reformular la idea que tenemos acerca del texto. Es claro que con ello me refiero a la estructura que es inamovible dentro del sistema formal de la narración para hacer referencia a la tragedia griega y como Aristóteles (2009) afirma existen ciertos aspecto inamovibles como: prólogo, episodio, éxodo, y parte coral (p.52-53); estas últimas pueden denominarse párodo o

estásimo. Dentro de la construcción formal en *Fuegos* y como presupone la cita de Yourcenar (2012): "...compleja mezcla de sentimientos y de circunstancias que, en una novela, constituirían la trama de la narración y, en un poema, constituyen el punto de partida del canto".(p.10). Podemos contraponer los textos y ver "pensamientos separado " que unen los nueve textos de Yourcenar, como una especie de canto coral que lleva la narración hacia las diferentes posturas que se presuponen del amor. Cada uno de los nueve textos expondrá de una manera sucinta este esquema ya referido de Aristóteles donde cada personaje "cantará" su tragedia para desarrollar una transmotivación y dar paso a una pequeña acción que catapulte al sonido, puede ser el chocar de la armas, Patroclo o el destino; la risa de Tersites en Aquiles o la mentira o como el murmullo en Clitemnestra o el crimen.

Dentro de la mitología griega están las ideas de *Eros* y *Thanatos* (amor y muerte) estas han estado relacionadas desde el caos primigenio y son parte fundamental de la cosmovisión griega. En la *Ilíada* se manifiesta en la relación de Aquiles y Patroclo; esa relación de amante y amado que en un momento determinado llega a su fin, causando en el Périda un infierno y el momento más trágico que como mortal pudo soportar. Como lo describe Platón, amor es un *daimón*, apenas un intermediario entre lo mortal y lo divino, el amor como tal no puede ser bueno ni malo, ya que como se menciona anteriormente Aquiles por el gran amor que sintió hacia Patroclo, cae en la cólera (*hybris*), en la destrucción de sí mismo y de los troyanos, así como el amor construye también destruye. Y son precisamente los sentimientos creados como consecuencia del amor perdido, los que lanzan a Aquiles hacia la venganza en contra de Héctor y a participar en la Guerra de Troya, encontrando así su muerte.

Sin embargo, para Yourcenar la idea de *Eros* cambia significativamente, en su relato "Aquiles o la Mentira", el Périda mantiene un erotismo pronunciado en la historia; cierta tendencia hacia lo andrógino, no se puede establecer una diferencia clara entre qué parte pertenece al héroe

o al disfraz de doncella que Aquiles aparenta ser incluso sus rasgos físicos presentan elementos sexuales Yourcenar (2012): “El día ya no era día, sino la máscara rubia de las tinieblas. Los senos de mujer se hacían coraza en un pecho de soldado.”(p.44). El héroe, como personaje dentro de esta nueva significación del mito, conserva lo erótico, que va fuertemente entrelazado con la tragedia de Aquiles, lo sexual está armando la propia estructura trágica en la vida del Périda, es decir, cómo el de los pies ligeros nunca va a escoger su propio caminar, ya que, nunca se especifica qué es o cómo definirlo de una marea certera, todas aquellas elucubraciones que logramos hacer se refieren a nuestro hipertexto, al final de la narración, es Misandra quien le da el empujón para que el héroe se encamine en su barca con el resto de la tripulación rumbo a la guerra. Los sentimientos también ayudan como medio para que Aquiles se deje llevar por el momento; es en un ataque de celos que estrangula a Deidamía, después de recordar escenas donde se propone su cuerpo desnudo. Motivo por el cual huye de la sala, vuelve a nuestra mente esa relación tan estrecha que los griegos proponen entre el amor y la muerte, no solo desde lo erótico donde se puede reconocer la muerte esa pequeña forma de muerte representativa para el ser humano en el coito muy parecido a la batalla. Y, tras él Misandra, quien como se mencionó será quién empuje al de los pies ligeros hacia su tragedia. La relación de Aquiles y Deidamía también mantiene rasgos importantes a rescatar. Volviendo a la idea socrática de amor, y como Yourcenar (2012) manifiesta en su relato: “Aquiles y Deidamía se aborrecían como los que se aman; Misandra y Aquiles se amaban como los que se aborrecen”.(p.43) En otras palabras, el *eros* también devasta, puede producir sentimientos como la cólera; reflejada en *Fuegos* en los celos de Aquiles y en la *Ilíada* en la sed de venganza del Périda para con el matador de Patroclo. Incluso se llega a asegurar que la carne de Héctor servirá de alimentos para las perras aqueas una vez muerto. El amor es quien produce en ambos textos la cólera y la ira, sentimientos provenientes también del dolor y tragedia de Aquiles; el amor y la pérdida de este engranan el sufrimiento e infierno del Périda que lo hará encontrar la muerte, la idea de la tragedia en Schiller y citado por, Acosta

(2008) propone en relación con la libertad y dolor de la tragedia al verse representada y en este caso con los personajes de Aquiles y Patroclo:

La contemplación del dolor, dirá en uno de sus epígrafes años más tarde, logra que los dioses retornen y se hagan presentes: La tragedia, es decir la puesta en escena del dolor, es un teofanía hace resurgir a los dioses, trae lo divino a la presencia. Esto no debería entenderse como una interpretación mística de la experiencia de lo sublime por parte de Schiller; es más bien la expresión poética de aquello que sus escritos maduros sobre la tragedia y lo sublime buscarán mostrar: La tragedia alcanza por excelencia la meta de todo arte, la puesta en escena de lo suprasensible, en la medida en que gracias al sufrimiento[...] consigue mostrar en el escenario y despertar en quien contempla la conciencia de la posibilidad de la libertad. (p.131)

Yourcenar como espectadora del drama clásico entra en este juego de interpretaciones y de libertad lo que la lleva a realizar una lectura de los textos en la cual ya no será la muerte como imagen de dolor la que lleve la carga de este, sino más bien, serán los personajes femeninos quienes transgredan este presupuesto y asuman el dolor como una especie de bendición que purifica su amor Yourcenar (2012): “No hay nada que temer. He tocado fondo. No puedo caer más bajo que tu corazón”. (p.36)

Los sentimientos, dolor, miedo, angustia, entre otros, son condiciones y características propias del héroe que tendrá que pasar en su existencia. Como mortal, estas limitaciones estarán presentes a lo largo de su vida, que en su futuro lo jalarán hacia su trágico destino y posteriormente a su muerte. Kerényi (2009: 47) sostiene:

Para la mitología heroica de los griegos, nada resulta más característico que el hecho de que el elemento divino se dé por descontado, y sus epifanías sean la cosa más natural del mundo. La importancia se le atribuye más al aspecto humano en todas sus

manifestaciones que al destino inexorable y el sufrimiento que soportan los héroes. Al enfatizar el elemento humano de esta manera, la mitología de los héroes toma una nueva dirección ya desde su origen que conduce inevitablemente a la tragedia. (p.47)

En otras palabras, la memoria de Aquiles acuñada en los griegos se da por el desarrollo de la parte humana del héroe frente a la divina, en el momento de su cólera, después de vivir la penuria trágica de la muerte de su amigo y amado Patroclo, Aquiles, es jalado hacia un frenesí de ira y rabia, que lo lanza por la vida corta e inmortal. Los sentimientos y las vulnerabilidades humanas juegan un papel importante de conectores en la historia del Périda que elaboran la situación de penuria y el reconocimiento en sí mismo en la muerte de Patroclo (en la *Ilíada*), y, en el ataque de celos (*Fuegos*), como lo sostiene Yourcenar (2012): “como si el heroísmo no consistiera en ser vulnerable.”(p.46) contraponiendo al dios que tiene las riendas de su hado y al hombre que está condenado a sufrir dolor y es vulnerable. Los dos héroes (Aquiles y Patroclo) si hay un punto del cual pueda asirme para este análisis se refiere a la mortalidad de los personajes y su vinculación con lo divino. En la narración clásica son personajes atormentados no por el amor (el cual disfrutaban) sino por la imposibilidad que sus destinos conjuren hacia un mismo punto en tanto que en los textos de Yourcenar es el amor mismo (como divinidad) quien establece sus prerrogativas. Todos los personajes que nos propone la autora ya han sido lastimados por el aguijón del desamor, puede ser, un Aquiles abandonado en Patroclo o el destino o a un Aquiles sin posibilidad de respuesta frente a lo femenino. Yourcenar (2012) “Desde la llegada de esa joven extranjera en que todas las mujeres presentían a un dios, el temor se había introducido en la isla como una sombra acostada a los pies de una belleza.”(p.37)

Como héroe griego, Aquiles, en cualquier mito mantendrá de cerca su mortalidad, en la *Ilíada* el Pélida varias veces es advertido acerca de su hado, de su condición y su muerte futura. Armandando la situación trágica del Pélida. Personajes como la diosa Tetis se presentan ante él y le manifiestan su corta y trágica existencia. Homero (2008).

¡Ay de mí, hijo mío! ¿por qué, pues, te he parido en hora mala y luego te nutría? ¡Ojalá que sin lágrimas ni penas cabe las naves sentado estuvieras, puesto que vida es breve tu destino y no larga en extremo; mas ahora en cambio, has venido a ser a un tiempo justamente, un mortal destinado a morir pronto y desdichado más que ningún otro; por lo cual, en palacio te parí en mala hora” (p.65)

La diosa de los pies argénteos, le recuerda a su hijo que es mortal, que a diferencia de ella tiene que morir y pronto, le manifiesta que como humano está condenado a sufrir las mismas calamidades de los hombres: sufrimiento, dolor y muerte (pérdida de Patroclo). Tetis declara de manera abierta el futuro trágico de Aquiles, la manera cómo sufrirá más desdicha que cualquier aqueo o incluso hombre. En *Fuegos* se presenta de igual manera una Tetis preocupada por el destino de su hijo, una madre que conoce su condición de humano que es herencia de su padre y con ascendencia divina proveniente de ella. Intenta proteger a su hijo a cualquier costo, por que, ya conoce su fatídico destino, sabe que la mortalidad es sinónimo de dolor y padecimiento. Yourcenar (2012).

En cuanto Tetis vio formarse en los ojos de Júpiter la película de los combates en que sucumbiría Aquiles, buscó por todos los mares del mundo una isla, una roca, un lecho estanco para flotar sobre el porvenir. Aquella diosa inquieta rompió los cables submarinos que transmitían a la Isla el fragor de las batallas, reventó el ojo del faro que guiaba a los navíos, echó a fuerza de tempestades a los pájaros migratorios que podían llevarle a su hijo mensajes de sus hermanos de armas. Como las campesinas que visten de mujer a sus hijos

enfermos para despistar a la Fiebre, ella lo había vestido con sus túnicas de diosa para engañar a la Muerte. Aquel hijo infectado de mortalidad le recordaba la única culpa de su juventud divina: se había acostado con un hombre sin tomar la banal precaución de convertirlo en dios. En el hijo se encontraban los toscos rasgos del padre, revestidos de una belleza que sólo de ella procedía y que algún día le harían más penosa la obligación de morir. (p.47)

Los rasgos toscos del padre representa lo no perfecto, que Aquiles al ser descendiente de un mortal también está condenado a sufrir, de igual manera en que lo han hecho los hombres desde el mito de Prometeo. La intención de Tetis no es tanto engañar a la muerte, si no, mas bien la de evitar que Aquiles sufra de cualquier manera.

En las narraciones de Yourcenar se muestra a un Aquiles más perdido en el laberinto de su destino, no sabe nada acerca de lo que le acarreará el futuro plasmado en las consecuencias de sus actos. En el relato “Aquiles o la Mentira” el de los pies ligeros se muestra sin una identidad definida, siempre vagando de lo mortal a lo divino, entre lo femenino y lo masculino, es decir (dualidad) no se presenta una conciencia real de condición mortal. En otras palabras, la tragedia se empieza a estructurar sin un reconocimiento genuino y estable. A diferencia de lo relatado en la Ilíada, en este texto, el héroe de los pies ligeros es consciente de su hado (transmotivación), de cómo sus actos desencadenarán determinadas situaciones ya establecida, existe una especie de indicios de un futuro reconocimiento, de los sufrimientos que podría sufrir por estar contaminado de la mortalidad proveniente de su padre Peleo. Homero (2008):

Pues así, justamente, me lo dice mi madre Tetis diosa de pies de plata: que son dos son las Parcas que a la meta me llevan de la muerte; si quedándome aquí por ambos lados de la ciudad de los troyanos lucho, se me acabó el regreso, mas mi gloria será

imperecedera; en cambio, si a mi casa yo me llego, a la querida tierra de mis padres, se acabó para mí la noble fama, mas mi vida durará largo trecho, ni habría de alcanzarme raudamente la meta de la muerte. (p.398)

La cólera, en la *Ilíada*, presenta a un Aquiles con sed de venganza hacia Héctor por haber matado a su compañero de armas en batalla. El Périda baja simbólicamente al infierno (prueba de todo gran héroe), su dolor es tan grande por la pérdida de su amado que le hace sentir el vacío más profundo por el cual se crea un infierno dentro de él. Como se describe en la *Ilíada* al igual que Príamo al morir Héctor. Ambos personajes no pueden siquiera conciliar el sueño ni ingerir algún alimento a causa del dolor y devastación producida por la muerte de un ser amado. Es así, que Aquiles bajo su cólera renuncia a sí mismo, logra salir de ese infierno e identificarse como un hombre herido pero sobre todo colérico; desinhibido de cualquier sentimiento que no se enmarque en la venganza por Patroclo hacia Héctor (reconocimiento). De esta manera Aquiles es introducido en su momento de penuria, luego abraza su propia tragedia y con ella su muerte. Homero (2008):

Hacia Tetis:

en tus mientes también tú sientas una pena intensa por la muerte de tu hijo, a quien de nuevo no habrás de acoger en su regreso de vuelta a casa, ya que ni a mí me ordena vivir el corazón ni seguir entre los hombres viviendo, si, antes que ningún otro, Héctor no pierde, golpeado por mi lanza, el aliento y así paga el precio por la sangre de Patroclo el hijo de Menetio. (p.787)

A diferencia, en la nueva resignificación del mito del Périda Aquiles, en el texto “Patroclo o el destino” es presentado como un ser totalmente herido y desconsolado, en su lucha lo único que hace es seguir buscando la memoria de su compañero de batallas. El héroe, lucha sin un fin justificado, como se relata mata para que Patroclo pueda seguir cazando en el infierno, e

incluso pelea contra Hipólita, una amazona guerrera, y es en este punto donde Yourcenar da nuevos símbolos a la lucha de Aquiles y los incorpora a su relato. El Périda mata a Hipólita solo por que siente que es el único ser que se parece a un Patroclo vivo, a un Meniátida que muere y siente el fragor de la batalla. Aquiles simplemente busca reencontrarse con Patroclo o con su recuerdo y su amor en medio de la pelea. Yourcenar (2012) afirma: “Aquiles sollozaba, sostenía la cabeza de aquella víctima digna de ser un amigo. Era el único ser en el mundo que se parecía a Patroclo.”(p.67). Este reconocimiento se produce en la muerte, no antes, es al tener el cadáver cuando Aquiles reflexiona acerca de su accionar, ha vuelto, (como en la tragedia clásica) a caer en un error que tendrá que pagar al saberse el matador de un ser a quien podría haber amado. Al igual que sucede en el relato de Aquiles y la mentira cuando solo con la muerte del amado el personaje es capaz de asumir, no por voluntad propia, sino por la decisión de Misandra, el reto de su destino, aquí, el personaje femenino vuelve a tomar intensidad, claro rasgo de Yourcenar (2012) donde propone: “ Durante un instante, la más dura de aquellas dos mujeres divinas se inclinó sobre el mundo dudando si tomar sobre sus hombros la carga del destino de Aquiles, de Troya en llamas y de Patroclo vengado, ya que ni el más perspicaz de los dioses o de los carniceros hubiera podido distinguir que el corazón de hombre de su propio corazón”.(p.45)

Bajo estos simples motivos se ve cómo varios componentes dentro de las narraciones pueden ser distintos, sin embargo, se mantiene la médula esencial del mito, en este caso: la cólera de Aquiles, producida por su sentimiento de amor hacia Patroclo. La manera en cómo el destino se presenta siempre ante el Périda y no lo deja escoger entre sus alternativas, sino, que lo empuja siempre hacia la tragedia. Finalmente como los anuncios de muerte arman el reconocimiento del héroe hasta su situación de tragedia en el caso de la *Ilíada*, y, por el contrario cómo este reconocimiento se disipa en el caso de las narraciones de *Fuegos*.

La representación del Patroclo de *Fuegos* y el Patroclo de la *Ilíada* cambia significativamente. Dentro de la obra de Homero, a Patroclo, se lo muestra como un héroe, un hombre que lucha a favor de sus compañeros e incluso es capaz de interceder por ellos, al mostrarse, ante Aquiles y pedirle que lo deje participar en la pelea por amor a sus compañeros, y, es en este momento que el Périda le da una advertencia: Homero (2008):

Tú, al menos, no ansíes alejado de mí seguir luchando con los troyanos ansiosos de guerra; que de ese modo menguarás mi honra. Ni tampoco, engreído por la guerra y la pelea, guíes hacia Ilio a nuestra gente, matando troyanos, no sea que algún dios sempiterno desde el Olimpo entre en la liza; mucho les ama el protector Apolo. Por el contrario, tú date la vuelta una vez que en medio de las naves hayas fijado la luz salvadora, y deja a los demás seguir luchando por la llanura, aqueos y troyanos. (p.676.)

En esta advertencia se ve claramente un indicio de los anuncios de muerte que caracterizan muchas veces a la trama o argumento trágico. Dentro de la *Ilíada* se muestran varios ejemplos de cómo se va entramando y acercando la muerte de Aquiles. Por ejemplo: en el momento en el cual Aquiles dirige una súplica a Zeus con el motivo de pedirle que permita que Patroclo regrese sano y salvo, sin embargo, se muestra cómo Zeus el ordenador del cosmos no favorecerá al Meneátida dejando que muera. (Homero,p,713). Es decir, dentro del mito presentado en la *Ilíada* a Patroclo se lo muestra como un mortal con una determinada vida y tiempo delimitado, un ser humano que vive, pelea, batalla y se mantiene en lo fuerte de la batalla. Sin embargo, también se muestra la otra cara de la moneda en el personaje de Patroclo, en escena se presenta a un Aquiles vivo (después de cumplir su venganza y matar a Héctor), frente al fantasma de Patroclo. El Meneátida reclama a Aquiles acerca de cómo lo ha olvidado, ya de muerto, por que ni siquiera le da sepultura. También le pide su mano, como gesto de amor, para verla por última vez antes de partir al Hades. Le hace un anuncio

de su muerte y le pide que cuando muera junten ambos huesos en el mismo cofre de oro y así estar juntos de alguna manera. (Homero,2008,p.959-960). Esta aparición de Patroclo simboliza el profundo amor que existe entre los dos héroes a tal punto de poder entablar una conversación, aun cuando Patroclo está muerto. La tragedia se consuma, son los personajes quienes nos proponen el Eros y el Thanatos, el amor y la muerte se juntan para que el lector se provea de una amplia gama de sentimientos y mediante ellos interprete la realización del símbolo propuesto por el mito.

Por otro lado, en la nueva interpretación del mito en el texto de Yourcenar, "Patroclo o el destino", se presenta a un héroe ya muerto, una memoria distante del Meneátida vivo; una representación muy parecida al encuentro entre Aquiles y el fantasma de Patroclo. Marguerite Yourcenar (2012) describe al escudero del Périda (cuando estaba vivo) como un "esbozo de cadáver"(p.66), en otras palabras, a lo largo de su vida, la muerte siempre estuvo entrañada en él. Es un vivo con la única finalidad de morir (como todo ser humano), de siempre andar en un persistente caminar hacia el Hades (recuerdo de la existencia humana). Como Patroclo sostiene dentro de la Iliada: "Me ha tragado ya a mí la Parca odiosa, la que me tocó en suerte justamente el mismo día en que yo nacía" (p.961). La presencia del Meneátida, es una constante en el texto a contrastar. En el texto de Yourcenar (2012), se encuentra a un Aquiles en el piso tratando de imitar los gestos del cadáver; los cuales siempre estuvieron presentes como normales en Patroclo (p.54), luego existe la imagen de Aquiles degollando guerreros para que su amigo pueda cazar en el otro mundo (p.56), y, finalmente se plasma la permanencia de Patroclo aún muerto, cuando, al final de la narración Aquiles mata a Hipólita, con la justificación, ya antes mencionada, de ser el único ser que comprende a su escudero, por el simple hecho de encontrar la muerte. (p.59).

Al comparar, hipertexto (Ilíada) y el hipotexto (Patroclo o el destino), en ambos textos, se mantiene una semejanza y es la presencia de Patroclo cuando ya está muerto. Homero lo muestra solo en una escena, al contrario de Yourcenar, que lo hace más evidente, y lo presenta en pequeños detalles y frases, pero, a lo largo de toda la narración proponiéndolo como personaje central lo que en palabras de Genette (1989) es una desmotivación ya que al lector desatento se le podría perder de vista la escena del cadáver de Patroclo (p.67) Es decir, dentro de la nueva reinterpretación del mito de Patroclo, se conserva la aparición de este héroe ya muerto, y se añaden nuevos detalles en torno a la lectura y significación que Yourcenar propone al basarse en los hechos presentados y relatados en el hipotexto, que en este caso es la Ilíada. Se ve también esta nueva imagen femenina con la que finaliza el texto, la vuelta de Yourcenar, como en todos estos textos, al personaje femenino quien será el hilo conductor muévanle de la narración.

Otro punto relevante para destacar en la reinterpretación de los mitos, es la manera en la que no se pueden prescindir de puntos clave para que el mito siga conteniendo la misma base y médula. En cualquier mito que se relate la historia de Aquiles no se puede dejar de lado a Patroclo, ya que, es su muerte la que hace que el Pélida se hunda en su cólera dejándose llevar por la tragedia, es decir, sin la muerte de Patroclo no existe el momento trágico de amor para el de los pies ligeros, y en ambos textos (*Ilíada* y *Fuegos*) siempre estará presente la relación Aquiles-Patroclo que, desde la concepción de Yourcenar, su motivo es el amor, al igual que para Homero es la cólera producida por el amor perdido. Así, el hijo de Menetio, es el medio, tanto en *Fuegos* como en la *Ilíada*, para la construcción de la tragedia de Aquiles.

Pero, es en el texto de Clitemnestra, donde Yourcenar da muestras de sus “ciertas nociones de amor”. Es en este texto donde el personaje femenino (presente en todos los relatos analizados) asume un protagonismo indiscutible. Escuchamos dialogar al personaje con los jueces, no en un

sentido de misericordia o de remordimiento, es más bien, un alivio poder contar lo sucedido, dar una aclaración de aquello que presupones saber desde la tragedia clásica, compuesta por Esquilo. En esta tragedia se puede ver a una Clitemnestra astuta ingeniosa, que sabe mucho antes que los hombres acerca de la caída de Troya. Urge un plan que lleva a cabo tan fríamente que no se le escapa error alguno, finalmente asume el trono, no siente culpa.

La primera obra que se nos viene a la cabeza cuando escuchamos “Clitemnestra o el crimen” es Agamenón, puesto, que es Clitemnestra, una de las protagonistas de esta obra. En esta medida, el texto de Yourcenar habla de una paratextualidad al tener de título el nombre de la esposa de Agamenón. Más allá de eso, la transtextualidad que guarda con esta obra es evidente.

En la relación que hay entre las dos obras, Agamenón (hipotexto), y *Clitemnestra o el crimen*, (hipertexto) los personajes, que se reconocen dentro de la “tragedia”, desde lo argumentativo, es una historia que encontramos, in media res, dentro de la mente del lector modelo. El personaje crece, se extiende y toma nuevas dimensiones, y no por eso niega nuevas aristas dentro de la misma historia. Sería, además, una relación de imitación, puesto que el estilo de Yourcenar, en el que escuchamos a Clitemnestra hablando de su triste incidente se parece al que Eurípides usa para sus propios personajes, y es la misma Yourcenar (2012) quien propone este juego desde el inicio de su texto:

Voy a explicarles señores jueces.... Tengo ante mí innumerables órbitas de ojos; líneas circulares de manos puestas en las rodillas, de pies descalzos descansando en la piedra, de pupilas fijas de donde mana la mirada, de bocas cerradas donde el silencio madura un juicio. Tengo ante mí audiencias de piedra. Maté a aquel hombre con un cuchillo, dentro de la bañera, con ayuda de mi miserable amante que ni siquiera era capaz de sujetarle los pies.(p.139)

Eurípides vivió en una época que enfrentaba desencuentros, una en la cual el hombre empezó a preguntarse quién era realmente. Es por esto, que los personajes de Eurípides, de cierta forma, han perdido la esperanza en la raza humana, que las mujeres, madres y sustentos culturales, muestran su pesimismo y una total falta de esperanza. El personaje de Yourcenar propone una personalidad reflexiva muy puntual y por sobre todas las cosas sin arrepentimientos, tiene miedo de no poder repetirlo todo; guiño que durante todo *Fuegos* acompaña al lector con esa especie de corifeo que atraviesa el texto.

Los motivos que se presentan en *Clitemnestra o el crimen* son literarios, puesto que ha decidido tomar al personaje de la literatura clásica, uno que no está presente en *Las troyanas* y hacerlo confesar de igual forma que las mujeres de esa obra. Es como si los temas y los personajes migraran hacia otra obra, la de Yourcenar.

El motivo de la obra, esta confesión, se renueva dentro del texto, existe una remotivación. Es decir, se habla sobre una Clitemnestra que tiene sus propios pensamientos y sentimientos, es un personaje que al tomar la palabra en primera persona, explica (al lector) cuál es su estado. No es el personaje de la tradición, la asesina de su esposo. Yourcenar nos propone otros motivos que pudieron haberla llevado a este crimen.

Lo maravilloso de la literatura, es que, permite explorar todas las posibilidades narrativas y es curioso como la escritora explota el amor que sentía Clitemnestra por Agamenón y los celos que ella cuando sabe que él está probablemente con otras mujeres. De hecho, Clitemnestra se decide a matarlo en el momento que aparece con Casandra. El motivo que se da en Agamenón es diferente al explorado por Yourcenar, puesto que en el libro de Esquilo se menciona que Clitemnestra decide vengarse de Agamenón por haber sacrificado a su hija y es esa ruptura familiar, el amor materno lo que

desencadena su ira. En Clitemnestra o el crimen, se menciona esto, pero Clitemnestra dice que a penas le molestó, porque ella soportaba todo por haber estado con este hombre, Agamenón, al que ella considera único, existe esta posibilidad, más bien de mujer amada. Es ese sentimiento de dolor lo que provoca la decisión final y trágica, es la mujer en defensa de lo suyo la territorialidad ya no es por Troya y Helena; es ahora, por el espacio de lo privado y ese abatimiento será lo que la llevará a decir como Yourcenar (2012) pone en boca de Clitemnestra: “Era hermoso, sin embargo pero hermoso como un toro en lugar de serlo como un dios”.(p.47).

Los valores de Clitemnestra como personaje de Yourcenar sufren una transvaloración respecto a Agamenón. Esto se da porque cambian de la sed de justicia presentada en esta obra a los celos que el amor por este hombre causan.

El personaje femenino, transvaloriza no solo el presupuesto de Esquilo de una mujer que ha sobrepasado sus límites, la venganza no cuenta con la aprobación de los dioses, (recordemos lo cíclico de la tragedia y el mito en su multiplicidad de interpretaciones), no le importa estar en contra de los dioses y las habladurías del pueblo. Es, ella la mano de la venganza, pero que ha trascendido los límites de la familia y ha dado muerte a Casandra, ha olvidado el principio de la hospitalidad y se considera superior a la muerta por su mano, nos recuerda a Odiseo regodeado de su grandeza en contra de los dioses (Poseidón).

En tanto, que el personaje de Yourcenar ya ha perdonado de antemano la traición, es ella, quien se delata frente al esposo espera el castigo, que sería una nueva forma de atención como lo propone Yourcenar (2012):

Yo esperaba, que al contrario, él estuviera enterado de todo, y que la cólera y el afán de venganza me devolvieran a un lugar en su

pensamiento. Para estar más segura de ello entregué al correo junto con las demás cartas, una anónima donde exageraba mis culpas: afilaba el cuchillo que debía abrirme el corazón. (p.145)

El personaje asume una postura de suplicante frente a quien la ha traicionado, pero no es solo la suplicante quien aparece en el relato. Es también la mujer que rescata la tradición griega del Keres o la Gorgona, las cuales no solo representan fuerza y tentación son también las activadoras de la tragedia como personajes femeninos; no solo la protagonista sino también la amante, quien, asume un papel no de contraria; es tan solo una niña al igual que Egisto, que ha servido de sustituto frente al esposo lejano, un niño o niña que no representa una real contraria en el sentido de lo femenino es también la portadora del oráculo, ella que siempre espera que todo acabe mal. Yourcenar (2012) “Para distraernos, nos leyó las líneas de la mano. Entonces palideció y empezó a castañar los dientes. También yo señores jueces, conocía el porvenir. Todas las mujeres lo conocen: siempre esperan que todo acabe mal”.(p.147)

CONCLUSIONES:

Han pasado unas semanas: yo hubiera debido tranquilizarme, pero ya veis señores jueces, que nunca acaba nada y que todo vuelve a empezar
Yourcenar: Clitemnestra o el crimen

El mito, posee un valor no solo literario, es por eso que desde sus orígenes el relato mítico conserva características fundamentales como son: la tradición oral, y, su función como sustento cultural, esto lo convierte en la cantera de extracción de motivos para los escritores de todas las generaciones.

Para Eliade (2001), el hombre no hace más que repetir constantemente acciones ya realizadas por sus deidades en un tiempo anterior muy lejano, o en su defecto, realiza tareas o enmiendas que se les han sido dadas por las mismas deidades a fin de llevar un orden de acuerdo a su cosmovisión; todo este conjunto de actividades son enmarcadas bajo un panorama religioso, por lo cual, estas serie de normas o modelos a seguir logran conformar una base cultural, que se sostiene directamente en el contenido específico del relato mítico.

Las características del mito dentro de la reinterpretación y resignificación se asientan específicamente en la manera en que el mito era transmitido en las diferentes civilizaciones. La tradición oral enmarca toda una serie de modificaciones o dinamismo que un mito puede sufrir, ya que al ser comunicado de esta manera, muchas veces el ser humano, desde su concepción subjetiva, omite o agrega detalles según su único contexto. La tradición oral del mito puede generar estas interpretaciones a nivel temporal y espacial. Temporal: al ser transmitido de generación en generación, y, espacial: por las diversas similitudes que se encuentran acerca de mitos aparentemente independientes, de culturas distintas, pero que se manejan en un espacio físico similar o cercano.

Para Aristóteles (2009) la importancia de la tragedia griega radica en que puede generar en el espectador sentimientos de compasión y temor, los cuales remueven afectos en el interior del receptor, provocando un cierto apego a este género poético. Dentro de las características y elementos de la tragedia se encuentran: el reconocimiento, que es el proceso por el cual el héroe cae en la cuenta de su situación o acción futura de desdicha; las peripecias, que son todas las acciones aparentemente contrarias al hado, por las que pasa el héroe que a fin de cuentas no hacen más que acercarlo a su destino fatídico; otra característica (aunque no siempre se presenta) son los anuncios de muerte o desdicha que el héroe recibe constantemente; y finalmente dentro de su configuración estructural la tragedia presenta dos partes fundamentales: el nudo y el desenlace, el primero es conformado por todas las acciones que ensamblen el problema o la desdicha y el desenlace es la representación de la situación trágica específica y su término.

En la contrastación del hipertexto contra el hipotexto, en el personaje de Aquiles se conserva cierta médula del mito inicial, sin embargo los motivos que se manejan en ambos textos son interpretados de manera distinta. El *eros* dentro de la Ilíada es manejado bajo el concepto platónico, es decir el amor es un intermediario entre los humanos y los dioses, en Aquiles la pérdida del amor es lo que hace que sufra su momento de tragedia y finalmente renuncie a la cólera. Dentro de Fuegos, el Eros va más inclinado hacia lo erótico, a la manera en cómo el Périda no tiene una identidad definida (humano-dios, hombre-mujer), motivo el cual se produce la situación trágica del héroe al nunca poder decidir. Otro elemento importante a rescatar en la conformación de la tragedia como tal es cómo dentro de la Ilíada Aquiles se muestra consciente de su hado, es decir existen ciertos anuncios de muerte de distintos personajes hacia él, al contrario de la representación de Aquiles en Fuegos donde se muestra a un Périda más perdido, como ya se mencionó antes a un héroe que no tiene la capacidad de decidir. Es así, que bajo estos y otros motivos el mito adquirió una nueva

significación conservando elementos esenciales y con la interpretación de los motivos ya presentados.

En el caso de Patroclo, es importante rescatar cómo se re-interpreta la permanencia del Meneátida en la vida de Aquiles aún después de muerto. En la *Ilíada* se presenta como la forma de un fantasma y en *Fuegos* se hace menos explícito pero existen detalles de un Aquiles en una constante búsqueda de Patroclo, y finalmente resaltar el hecho de que en cualquier re-interpretación Patroclo es el medio por el cual Aquiles llega a su trágico destino, sin la muerte de Patroclo no existe un infierno para Aquiles, tanto en la *Ilíada* como en *Fuegos*.

En tanto que en *Clitemnestra* se puede observar el panorama del personaje femenino llevado a gran escala donde se re-significa una suerte de enredos no de la trama en sí sino de la complejidad de las relaciones humanas y sus propuestas frente a las distintas situaciones, que es lo que significaba para los antiguos griegos no solo la tragedia sino el mito que puede producir una gama de nuevas lecturas y textos “independientes” .

RECOMENDACIONES.

Durante la realización de esta monografía y como resultado de las múltiples lecturas que se realizaron al texto y no solo por el motivo académico de la realización de este trabajo, sino, como libro objeto de placer que es “Fuegos” para mi he encontrado algunas posibilidades de lecturas, que sin ánimo de parecer pretencioso planteo como sugerencia para motivos de posteriores trabajos. a) El texto plantea una posible lectura comparada con otros textos de la escritora, entre los personajes que atraviesan el libro que reconoce el lado no escuchado de muchos de ellos, es posible un análisis desde la perspectiva de lo simbólico de la obra y la concepción de lo masculino-femenino dentro de “fuegos”, que también está presente en otros trabajos de la autora como : Alexis o el tratado del inútil combate o en el mismísimo Memorias de Adriano.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Acosta, M. (2008). *La tragedia como conjuro: El problema de lo sublime en Schiller*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- Aristóteles, (2009). *La poética*, Madrid, Cátedra.
- Apolonio de Rodas, (1987). *El viaje de los Argonautas*, Madrid, Alianza Editorial.
- Apuleyo, (2000) *El asno de oro*, Barcelona, Cátedra.
- Cervantes, M. (2000), *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Cátedra.
- Campbell, J. (2003) *El héroe de las mil caras*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Carlyle, T. (1985) *Los héroes*, Barcelona, Orbis.
- Diez del Corral, L. (1957). *La Función del mito clásico*, Madrid, Gredos.
- Dupont, F. (2001) *La invención de la Literatura*, París, Ministerio de Cultura de Francia.
- Eco, U. (1993). *Lector in Fabula*, Barcelona, Lumen.
- Eliade, M. (2001). *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires, Emecé.
- Eurípides, (2000). *Tragedias III*, Edición de Juan Miguel Labiano, Madrid, Cátedra.
- Esquilo, (2010). *Prometeo Encadenado, La Orestea*, Quito, Libresa
- Gadamer, H. (1998). *La actualidad de lo bello*, Buenos Aires, Paidós.
- Gadamer, H (2008). *Verdad y Método*, Salamanca, Ediciones Sígueme.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Greimas, A.J. (1972). *Análisis estructural del relato*, Argentina, Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Highet, G. (1996). *La tradición clásica I y II*, México D. F., Fondo de Cultura Económica.
- Homero, (2008). *La Iliada*, Madrid, Cátedra.
- Ingarden, R. (1998). *La obra de arte literaria*, México D. F., Taurus.
- Iser, W (1987). *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus.
- Jaeger, W, (1942). *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Jauss, H. (2002). *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós.
- Lewis, C.S. (2000). *La experiencia de leer*, Barcelona, Alba Editores.
- Montanelli, I. (2000). *Historia de los Griegos*, Barcelona, Plaza&Janes.
- Monterroso, A. (2010). *Obras completas y otros cuentos*, Colombia, Norma.

- Nestle, W. (1975). *Historia del espíritu griego*, Barcelona, Ariel.
- Strauss, L. (2012). *Mito y significado*, Madrid, Alianza Editorial.
- Nietzsche, F. (2003). *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza Editorial.
- Waler, O. (1961). *Los dioses de Grecia*, Buenos Aires, Paidós.
- Repollés, J. (comp). (1978). *Las mejores leyendas mitológicas*, España, Bruguera.
- Savater, F. (2004). *La tarea del héroe*, Barcelona, Destino.
- Steiner, G. (2012). *La muerte de la Tragedia*, México D.F, Siruela.
- Selden, R. (2000). *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel.
- Kerényi, K. (2009). *Los Héroes griegos*, Girona- España, Atalanta.
- Tolkien, J. (2001). *El señor de los anillos I-II-III*, Buenos Aires, Minotauro.
- Vernant, J.P. (2001). *Mito y religión en la antigua Grecia*, Barcelona, Ariel, S.A.
- Yourcenar, M. (1982). *Con los ojos abiertos*, Buenos Aires, Enecé.
- Yourcenar, M. (2012). *Fuegos*, Ecuador, Punto de lectura.