

Los *Fuegos* de Aquiles y Marguerite Yourcenar

Achilles' *Fires* and Marguerite Yourcenar

Ramiro González Delgado

Departamento de Ciencias de la Antigüedad
Universidad de Extremadura¹
rgondel@unex.es
ORCID: 0000-0001-5633-5625

Palabras clave: Aquiles, Patroclo, Marguerite Yourcenar, *Fuegos*, homoerotismo, literatura comparada.

Keywords: Achilles, Patroclus, Marguerite Yourcenar, *Fires*, homoerotism, comparative literature.

1. El contexto de *Fuegos*: los ‘años griegos’ y la crisis pasional

Marguerite Yourcenar (Bruselas, 8 de junio de 1903 – Bar Harbor, Maine, 17 de diciembre de 1987), pseudónimo de Marguerite Cleenewerck de Crayencour (Yourcenar es un anagrama de su último apellido), escribió *Fuegos* a la edad de treinta y dos años, durante la época que sus biógrafos denominan “los años griegos”, pues no solo se interesa por lo helénico, sino que viajará, entre 1935 y 1937, por Grecia y el Mediterráneo. Fruto de esos viajes son sus obras *Fuegos* (1936), *Los sueños y las suertes* (1938) y *Cuentos orientales* (1938) y su interés por poetas helenos como Constantino Dimarás (1904-1992) o Constantino Kavafis (1863-1933)². Lo cierto es que la Antigüedad, y especialmente la mitología griega, sirvieron de inspiración a una joven e inteligente Marguerite Yourcenar, que, además de numerosas lecturas de autores de todo tipo (era una apasionada de Racine), ya a los diez años había comenzado a estudiar latín y, a los doce, griego. Se empapó, por tanto, de mundo clásico desde su niñez y sus ansias de conoci-

¹ Este trabajo se adscribe al grupo de investigación “Las artes de la palabra: de la Antigüedad al Renacimiento” (HUM002), financiado por los fondos FEDER, plan I+D+I de Extremadura.

² Papadopoulos (1994) estudia la imagen de Grecia en la obra de la autora y su evolución temporal (presta atención a las presentaciones que hace de Píndaro y Cavafis) y concluye que estos años griegos, así como la Grecia moderna, no han dejado ningún rastro en su obra, señalando “un certain malaise de l’auteur devant cette période de sa vie”.

miento la llevaron a apasionarse por Grecia. Cuando su editor de Grasset leyó su ensayo *Píndaro* (1932) pensó que conocía Grecia y no era así; por ello decide viajar por el Mediterráneo en compañía del poeta griego y psicoanalista Andréas Embiríkos. Este contexto es, además, muy personal ya que la autora manifiesta que *Fuegos* es producto de una crisis pasional (“crise passionnelle”, p. 11)³, precisamente por su editor, André Fraigneau, un homosexual cuatro años menor que ella, que admiraba su inteligencia y sus textos impecables, pero no le seducía una mujer que parecía un falso chico. *Fuegos*, que podemos calificar de prosa poética y fruto del amor frustrado, va dedicada a Hermes, para que el dios mensajero le transmita a Fraigneau el mensaje. Ciertamente, en ella la autora toma conciencia, como los poetas, del Eros y los sentimientos que provoca (sinceridad, frustración, decepción, resignación...), que recrea en esas prosas líricas tanto en primera como en tercera persona.

La obra, con una estructura compleja (Lelong, 1998), se articula a través de nueve narraciones líricas, separadas por una serie de fragmentos y sentencias que la autora definió como “une certaine notion de l’amour” (p. 11). En *Fuegos* Yourcenar toma de la literatura griega de diferente época y género (épica, lírica, tragedia, prosa filosófica, histórica y cristiana...) unos personajes y temas que somete a una interpretación personal, fruto de ese amor y desengaño vividos. Dos de estas nueve narraciones⁴ tienen como protagonista a Aquiles: “Aquiles o la mentira” y “Patroclo o el destino”. Los protagonistas del resto de historias, a excepción de María Magdalena, están tomados de la antigua Grecia, bien del mito (Fedra, Antígona y Clitemnestra), bien de la historia (Lena, Fedón y Safo). Aquiles, al igual que el resto de los personajes recreados por Yourcenar, está sometido a su interpretación y vinculado a sentimientos personales (todos presentes en el título de cada historia). En sus relatos la autora mezcla el mundo de la Antigüedad con el de la época, los años treinta del siglo XX, a través de buscados anacronismos, con una doble finalidad: no sólo transportar al lector a un universal mundo onírico, sino también dar a su obra una manifiesta atemporalidad, como acrónico es el amor y los diversos sentimientos que suscita. Se conjuga así en *Fuegos* la pasión por el helenismo de la autora belga (presente en otras obras) y su pasión amorosa truncada.

Fuegos comienza con una declaración de arrepentimiento: “J’espère que ce libre ne sera jamais lu” (p. 23). La autora no quiere que su libro sea leído y esta afirmación ya sumerge al lector en querer preguntarse la causa. Esa esperanza

³ En este trabajo citamos por Yourcenar (2021), que toma la segunda edición, revisada por la autora, publicada en París: Plon, 1957, edición que toma la editorial Gallimard en 1974. En español contamos con la traducción realizada por E. Calatayud (Yourcenar, 1982), mientras que el portugués cuenta con tres versiones (Yourcenar, 1983, 1988, 1995).

⁴ Los títulos de las nueve prosas líricas son: “Phèdre ou le désespoir”, “Achille ou le mensonge”, “Patrocle ou le destin”, “Antigone ou le choix”, “Léna ou le secret”, “Marie-Madeleine ou le salut”, “Phédon ou le vertige”, “Clytemnestre ou le crime”, “Sappho ou le suicide”. Pérez Ramírez (2012) analiza el Aquiles recreado por Yourcenar desde la perspectiva del código heroico. Los otros relatos también han sido analizados, por ejemplo, Safo (Poignault, 1993), Clitemnestra (Gilbert Barberà, 1997; Meloni, 2004) o María Magdalena (Fernández Díaz, 2005).

de Yourcenar refleja el temor por el contenido de un libro demasiado valiente y vanguardista para la época en que fue escrito, un pudor por mostrar sus más íntimos sentimientos, tanto en esos fragmentos sobre la pasión amorosa como en las nueve historias con las que los alterna. Sometidos a interpretación, no dejan de ser una confesión pública de unos sentimientos que beben de la fogosidad de la juventud. Teniendo en cuenta su biografía y las historias del libro, podemos interpretar que, con esta obra Marguerite Yourcenar “sale del armario” o, al menos, acepta su sexualidad.

Los estudiosos de la literatura consideran que un autor se proyecta en su obra y que, si ésta se analiza en profundidad, se pueden descubrir detalles autobiográficos. Como señala Ledesma Pedraz (1999, p. 22): “La vida y la obra de Marguerite Yourcenar siguen caminos paralelos, que evolucionan [...] y se configuran en torno a la figura de la espiral”. Evidentemente, su desengaño amoroso ha sido el *Leitmotiv* de esta obra, pero el bagaje cultural de Yourcenar, con tan sólo treintaidós años, y el uso metafórico, e incluso alegórico, de los personajes de *Fuegos* oscurecen dichos detalles, enriquecidos ahora con el peso de la tradición, y recreados, imaginados o sugeridos a través de la vida de nueve personajes de la Antigüedad, escogidos tan escrupulosamente que permiten a la autora generar un texto de excelente calidad literaria. No es fácil, por tanto, desentrañar estos aspectos autobiográficos. Estos héroes y heroínas poseen cualidades y defectos, dichas y desgracias, sentimientos y pasiones que jamás cambiarán con el paso del tiempo: son patrimonio del ser humano. Con esos estados de ánimo, con esas situaciones en que la autora recrea a sus personajes, en definitiva, con esos sentimientos pasionales se identifica Marguerite Yourcenar⁵.

Los nueve personajes que toma de la Antigüedad tienen en común desengaños amorosos de diversa índole y esos sentimientos serían sentidos cercanos por la autora en sus momentos bajos. Fedra estaba desesperada tras ser rechazada por su hijastro Hipólito; Aquiles y Patroclo, que se amaban en silencio y sentían celos de las desdichadas mujeres que les rodeaban, terminan mal; Antígona elige las leyes divinas a costa de su amor por Hemón; Lena se siente (y se encuentra) desplazada por Harmodio en su pasión por Aristogitón; a María de Magdala Dios le arrebató sus dos hombres; Fedón se enamoró de Alcibíades y éste le entregó a Sócrates; Clitemnestra se justifica por su crimen, por eliminar al esposo que la traicionó; o Safo, que se quiere suicidar por no poder olvidar a Atis. También, como estas historias terminan de forma trágica, le servirían de antídoto contra el desengaño amoroso. Precisamente el relato de Safo, el último, modifica el mito de la poeta de Lesbos y, como una luz que se ve al final del túnel, Yourcenar hace que Safo no se suicide y tan solo pierda el conocimiento, purificada con su propio sudor.

Pero la obra no son solamente esas historias. Entre ellas se intercalan una serie de fragmentos y sentencias que Yourcenar definió como “una cierta noción

⁵ Spadaro (1996, p. 83) señala que, a pesar de la negativa de Marguerite Yourcenar a contarse a sí misma en primera persona, inevitablemente se cuenta a sí misma a través de sus personajes, especialmente donde la historia no puede suplir los vacíos y donde entra en juego la imaginación.

del amor” y que parecen estar extractadas de su diario personal y que guardan una relación cercana tanto con las historias en que se insertan como con su crisis pasional y sus diferentes estados de ánimo: romántica (“Tu emplis le monde. Je ne puis te fuir qu’en toi”, p. 41), escéptica (“Un enfant, c’est un otage. La vie nous a”, p. 43), temerosa (“Peur de rien? J’ai peur de toi”, p. 117), piadosa (“Notre père qui êtes au ciel...”, p. 117), filosófica (“Entre la mort et nous, il n’y a parfois que l’épaisseur d’un seul être. Cet être enlevé, il n’y aurait que la mort”, p. 131), carnal (“Un cœur, c’est peut-être malpropre. C’est de l’ordre de la table d’anatomie et de l’étal de boucher. Je préfère ton corps”, p. 40), irónica (“Je ne me tuerai pas. On oublie si vite les morts”, p. 148; “Rien de plus sale que l’amour-propre, p. 51), divertida (“L’alcool dégrise. Après quelques gorgées de cognac, je ne pense plus à toi”, p. 24). Como estas recreaciones personales se perciben mejor en poesía que en otros géneros literarios, para Yourcenar, *Fuegos* son prosas líricas. Si los nueve personajes que nos presenta tienen en común situaciones sentimentales malogradas, relaciones no correspondidas o transmiten al lector su desgracia (amar), la autora tratará de devolver a la mayoría la dignidad hacia sí mismos. Así sucede en el caso que nos ocupa: “Aquiles o la mentira” y “Patroclo o el destino”⁶.

2.- “Achille ou le mensonge”

Aquiles, el hijo de Tetis y Peleo, el jefe de los mirmidones, el gran héroe griego en Troya, el vulnerable por su talón... es el protagonista del segundo relato de *Fuegos* y se le identifica con la mentira. No es que el héroe destaque por ser un mentiroso, sino que Yourcenar toma un pasaje muy concreto de su vida: cuando se travistió y se refugió en Esciros, en la corte del rey Licomedes, para no ir a la guerra de Troya por orden de su madre Tetis –que sabía que su hijo iba a morir ante las murallas de la ciudad–. Según el mito, adopta el nombre de Pirra, por el color rojizo de su cabello, y convive con las mujeres hasta que Ulises lo desenmascara y tiene que ir a luchar a Troya. Yace con Deidamía, que le dará un hijo, Pirro, que también luchará ya en el ocaso de Troya bajo el nombre de Neoptólemo.

El *Epitalmio de Aquiles y Deidamía*, anónimo, pero atribuido con verosimilitud a Bión, narra los amores de Aquiles y Deidamía, pero está incompleto⁷. Allí el héroe permanece oculto, pues tenía apariencia de muchacha (ἐφαίνετο δ’ ἦϊτε κόρα, v. 17), y trata de yacer junto a Deidamía a pesar de que otra mujer, Nisea (Νυσαία) las separa. Yourcenar, en este relato, recrea en tercera persona una nueva situación e introduce un personaje novedoso, aunque diferente de esa posible nodriza que refería Bión: Misandra (etimológicamente, la que odia al varón). Desde el comienzo la autora establece un triángulo amoroso entre Misandra – Deidamía

⁶ Señala King (1994) que “Achille ou le mensonge” y “Patroclo ou le destin” se publicaron originalmente juntos en 1935 como “Déidamie” y “Penthésilée” bajo el título general “Deux amours d’Achille”. Así, examina en estas historias las cuestiones feministas y el paso de lo femenino a lo masculino, de lo personal a lo abstracto, perceptibles en la denominación original de los relatos y su trasvase a *Fuegos*.

⁷ Torre (2003) sigue las teorías de Genette y realiza un estudio intertextual entre este epitalmio de Bión y el relato de *Fuegos*.

– Aquiles: “Achille et Déidamie se haïssaient comme ceux qui s’aiment; Misandre et Achille s’aimaient comme ceux qui se haïssent” (p. 33). Este triángulo se relaciona también con los vestidos que llevan: negro – rojo – blanco, respectivamente. En el centro, el rojo, representaría la pasión y el blanco y el negro son los opuestos (que no dejan de atraerse): la parte masculina de la mujer y la femenina del hombre. Las concomitancias homoeróticas en este pasaje son evidentes y Yourcenar profundiza en ellas: Aquiles es una más en el gineceo de la corte de Esciros y Misandra tiene unos rasgos tan hombrunos que, cuando los griegos van en busca de Aquiles, piensan que, por su cabello corto, sus grandes manos y su desenfado, era Aquiles disfrazado.

La autora sigue jugando con el mito y en esa expedición griega en busca de Aquiles (ya que, según los oráculos, sin el hijo de Peleo Troya no caería), hace que Ulises, Patroclo y Tersites vayan a Esciros en su busca. Los dos últimos son una innovación. Tersites es un héroe secundario, feo, lisiado, problemático, vulgar y ridículo (es un nombre parlante, “el atrevido”: *Il.2. 211-223*) y su aparición parece responder a una visión paródica de este pasaje (incluso, al final, “Thersite éclata de rire”, p. 39). Yourcenar lo conoce bien, de ahí que aluda a sus “genoux pointus d’infirmes” (p. 34). La introducción de Patroclo tiene como finalidad motivar los celos de Aquiles, pues Deidamía se enamora de él, lanzándole miradas, sonrisas interceptadas... “Patrocle, rougissant repoussa cette étreinte de femme” (p. 35) y Aquiles, desconcertado, sufrió un furioso ataque de celos. Pero enseguida el héroe pasa a la acción y sus actos no responden al imaginario mítico (en cierto sentido, son una “mentira”), pero sí profundizan en los sentimientos que le interesan a la autora:

Achille se saisit maladroitement d’un glaive qu’il lâcha sur-le-champ, se servit pour serrer le cou de Déidamie de ses mains de fille envieuse du succès d’une compagne. [...] Il se sentait plus séparé que jamais de cette femme qu’il avait essayé, non seulement de posséder, mais d’être (p. 36).

Al tomar Aquiles la espada, este pasaje enlaza con la tradición mítica, que señalaba que los héroes griegos (en algunas representaciones Ulises y Diomedes, en otras referencias sólo Ulises disfrazado de mercader) llevaron objetos al gineceo de Licomedes y, mientras las mujeres rápidamente fueron a por las joyas y las telas, Aquiles, descubriéndose, se decantó por las armas (en otras versiones se dice que Ulises hizo sonar una trompeta de alarma y que Aquiles se dispuso a defender la corte). Sin embargo, se aparta del mito al matar a una Deidamía que ya no le dará un hijo. A Yourcenar no le interesa esa historia. Como Safo, prefiere el tema erótico (la persona amada) al guerrero (la hueste de jinetes, la infantería o la flota)⁸. Es entonces cuando interviene el personaje que crea y Misandra propone al hijo de Peleo huir:

⁸ Frag. 16 (Voigt): Οἱ μὲν ἰππῆων στρότον, οἱ δὲ πέσδων, | οἱ δὲ νάων φαῖσ’ ἐπὶ γᾶν μέλαιναν | ἔμμεναι κάλλιστον, ἐγὼ δὲ κῆν’ ὄτ- | τω τις ἔρπεται.

Prisonnière de ses seins, Misandre écarta les deux battanats qui gémirent à sa place, poussa du coude Achille vers tout ce qu'elle ne serait pas. La porte se referma sur l'ensevelie vivante: lâché comme un aigle, Achille [...] vola comme une Victoire. [...] L'être agile s'arrêta, dénoua ses sandales, offrit à ses plantes nues une chance d'être blessées. [...] Le sable agité par le vent enregistrerait à peine les pieds légers d'Achille. [...] Achille s'engagea sur ce câble des Parques, les bras grands ouverts, soutenu par les ailes de ses écharpes flottantes, protégé comme par un blanc nuage par les mouettes de sa Mère marine [...]. Les matelots [...] saluèrent [...] l'arrivée de la Victoire. Patrocle tendit les bras, crut reconnaître Déidamie [...]. Personne ne se doutait que cette déesse n'était pas femme (pp. 38-39).

Misandra, que actúa como un auténtico Aquiles, se sacrifica por un Aquiles que se va a Troya, identificado con esa diosa Nike, que proporcionará la victoria a los griegos. En una caracterización muy visual, parece que Yourcenar tiene en mente la Victoria de Samotracia, la escultura en mármol blanco, de 2,45 m, datada alrededor del 190 a.C. y que se puede ver en el Museo del Louvre de París. Por otro lado, las referencias aquí a la *Ilíada* son evidentes. Ya antes, cuando Tetis decide esconder a su hijo, leíamos una comparación muy homérica:

Comme les paysannes mertent des robes de filles à leurs garçons malades pour dépister la Fièvre, elle l'avait revêtu de ses tuniques de déesse qui dérouteraient la Mort. Ce fils infecté de mortalité [...] s'était faufilé par son ordre dans la tour des jeunes filles (p. 32).

Ahora nos encontramos con el conocido epíteto *πόδας ὠκὺς Ἀχιλλεύς* y la vulnerabilidad de su talón; pero también con ese aspecto femenino del gran héroe griego que lo complicó todo por un ataque de celos. Ya lo había advertido la autora: “Rien à craindre. J'ai touché le fond. Je ne puis tomber plus bas que ton cœur” (p. 30). La solución que propone se encuentra en esas máximas finales: “Où me sauver? Tu emplis le monde. Je ne puis te fuir qu'en toi” (p. 41). Aquiles huye en Patroclo. Incluso esta historia guarda relación con la tragedia de Edipo, pues, en palabras de Yourcenar: “Avant d'être aveugle, Œdipe n'a fait toute sa vie que jouer à colin-maillard avec le Sort” (p. 41). Como Edipo, Aquiles no quiso ver y el antídoto para esa mentira en que vive es clara para Yourcenar: “Le Destin est gai. Celui qui prête à la Fatalité on ne sait quel beau masque tragique ne connaît d'elle que ses déguisements de théâtre”; “J'ai beau changer: mon sort ne change pas” (p. 41). Estas sentencias le permiten vincular esta historia con la siguiente: pasamos de Aquiles y su mentira a su destino: Patroclo.

3. “Patrocle ou le destin”

La relación de los dos guerreros, que para Yourcenar estaban predestinados, no deja de ser controvertida y ha suscitado una gran bibliografía⁹. La tradición,

⁹ Véanse, especialmente, Sergent (1986, pp. 264-273), Fantuzzi (2012, pp. 187-266) y González González (2018, pp. 62-69) que concluye: “The relationship between Achilles and Patroclus is a

por lo menos a partir del s. IV, entiende la relación de Aquiles y Patroclo como una relación de *erastés* y *erómenos*. Así parece verlo Esquilo que recrea el erotismo que se podía vivir en tiempos de guerra en su tragedia perdida *Los Mirmidones*¹⁰, según nos cuenta Plutarco en su *Erótico* (751c). El mismo asunto será considerado también por Platón y Jenofonte en sus homónimos *Symposium*, aunque el primero veía una relación erótica y el segundo de camaradería. Se presupone que entre los dos guerreros hubo una intensa relación erótica visible en la reacción de Aquiles ante la muerte de Patroclo¹¹. Por lo que cuenta Platón, el adulto *erastés* fue Patroclo (τῷ ἐραστῇ Πατρόκλω), como también se percibe en el aspecto barbado con el que aparece reflejado en la cerámica griega, junto a un imberbe y *erómenos* Aquiles que le venda sus heridas¹².

Para Yourcenar esta relación es evidente y continúa en la misma línea que la anterior: la narra en tercera persona y, a pesar del título, el protagonista es Aquiles. A diferencia de esta, la trama sigue el discurso del ciclo épico troyano y las leves innovaciones que se producen son fruto de la “contemporaneización” de un buen número de personajes. Así, Casandra, la princesa troyana y profeta a la que nadie creía, “hurlait sur les murailles, en proie à l’horrible travail d’enfanter l’avenir” (p. 45); Helena, la causante de la guerra y de los males de Troya, “peignait sa bouche de vampire d’un fard qui faisait penser à du sang” (p. 45); Ífigenia, la hija de Agamenón, sacrificada por su propio padre para obtener vientos favorables para que los barcos griegos pudiesen ir a Troya, “était morte, fusillée par ordre d’Agamemnon, convaincue d’avoir trempé dans la mutinerie des équipages de la mer Noire” (p. 46); Paris, el raptor de Helena, cuya acción provocó

legitimate, honest and loving relationship that Homer does not name because it is obvious to any educated man”.

¹⁰ Esta tragedia formaba parte de una trilogía sobre Aquiles junto a *Nereidas* y *Frigios*. El descubrimiento de papiros de Oxirrincio en 1932 ha dado la posibilidad de reconstruir probablemente parte de la introducción: el lamento de Aquiles a la muerte de Patroclo. Por las citas de Plutarco podemos advertir la fuerza erótica que podían haber tenido algunos parlamentos. Véase (Michalakís 2007, p. 51).

¹¹ Vid. Iriarte & González, (2008, ppp.69-74), aunque Iriarte, (1990, pp. 46-49), apuntaba que Patroclo asumía el papel de consejero de Aquiles y su relación sería semejante a la de Héctor y Polidamante. Para Sinos (1980) y Nagy (2022) ambos personajes son complementarios y presentan una identidad fusionada, pero a la vez una personalidad dividida; son un tipo del mito indoeuropeo de los gemelos (Frame, 2022).

¹² Pensamos, por ejemplo, en el famoso kylix de figuras rojas que se encuentra en el *Altes Museum* de Berlín. Algunos estudiosos, como Dover (1989, pp. 84-87) o Golden (1984), se han detenido en la diferencia de edad de ambos personajes. Además, según Clarke (1992), en su trabajo de 1978 reproducido en Dynes & Donalson (1992), Homero utiliza sólo términos sentimentales para referirse a las mujeres si exceptuamos la pareja Aquiles-Patroclo. Fox (2011, pp. 223) señala que no hay evidencias ciertas de que fuesen amantes ni en *Ilíada* ni en *Odisea*; sin embargo, en la literatura de época arcaica y clásica fueron representados como tales (Fantuzzi, 2012, p. 227). Miller (1986) señala que la ocasional presencia de Eros en la cerámica de época clásica en las escenas de la entrega de armas a Aquiles indica amor. En época helenística, Laguna Mariscal & Sanz Morales (2005) concluyen que en Apolonio de Rodas eran amantes. Apunta King (1987) que la tradición posclásica suprime los matices homoeróticos en la figura de Aquiles, hablando de amistad.

la guerra, “avait été défiguré par l’explosion d’une grenade” (p. 46); o Polixena¹³, la princesa troyana que muere inmolada al final de la guerra sobre la tumba de Aquiles, “venait de succomber au typhus dans l’hôpital de Troie” (p. 46). Se describe, por tanto, la situación temporal en que se encontraban varios personajes míticos (la mayoría femeninos) en la atemporal contienda bélica, pues no se respeta la cronología mítica al recrearse muertes posteriores al momento en que se narra la historia. A Yourcenar le interesa resaltar así los aspectos negativos de las guerras (gritos, sangre, fusilamientos, falta de belleza, enfermedad... siguiendo el orden de presentación de los personajes citados) para vincularlos al dolor que produjo a Aquiles la muerte de Patroclo y las consecuencias de esta muerte. Así, para la autora, no hay necesidad de que la virgen Polixena sea inmolada por los griegos tras la caída de Troya porque estaba consagrada al hijo de Peleo: ya había muerto de tifus. Del mismo modo, tampoco menciona que Ifigenia y su madre habían sido engañadas por Agamenón con la falsa promesa del matrimonio de su hija con Aquiles. Ya se prelude el tema en el que se va a centrar: las difíciles relaciones del héroe con las mujeres.

Patroclo había muerto a manos del troyano Héctor, momento que la autora toma para centrarse en el amor que por él sentía Aquiles. Incluso recrea el tópico de la belleza del cadáver: “il envoyait Hector d’avoir achevé ce chef-d’œuvre” (p. 47); pero le interesa, sobre todo, retratar su pasión y devoción por el mirmidón: “veuf de ce compagnon qui méritait d’être un ennemi, Achille ne tuait plus, pour ne pas susciter à Patrocle des rivaux d’outre-tombe” (p. 47). Al menos, quiere que su compañero sea feliz y no pase penas en el mundo de los muertos. E incluso le propone alguna diversión. Así, teniendo esta vez la autora como referencia la tragedia *Áyax* de Sófocles, apunta que: “Gagné par la folie d’Ajax, Achille égorgea ce bétail sans même y reconnaître des linéaments humains. Il envoyait à Patrocle ces hardes destinées aux chasses de l’autre monde” (p. 48).

En esta innovadora recreación, Yourcenar vuelve a introducirnos en el ciclo épico troyano, en concreto la *Etiópida*, poema perdido que cronológicamente sigue a la *Ilíada* y que conocemos por un resumen transmitido por Proclo en su *Crestomatía*: tras la muerte de Héctor, acudieron a Troya otros pueblos como los etíopes (que serían esos carneros de Áyax que mata Aquiles) y las Amazonas. Aquí, de nuevo, surge el conflicto: el problema que Aquiles tiene con las mujeres y que repasa la autora. No sólo estaba doblegado a las órdenes de su madre, también se le relaciona con Deidamía, la hija de Licomedes que, según el mito le dará un hijo; Briseida, la esclava que le reclamará Agamenón cuando éste tiene que devolver a Criseida y que provoca la cólera de Aquiles, momento en el que comienza la *Ilíada* y Pentesilea, la reina de las Amazonas, un pueblo bárbaro, femenino y extraño para los griegos:

Les femmes avaient représenté pour Achille la part instinctive du malheur, celle dont il n’avait pas choisi la forme, qu’il devait subir, ne pouvait accepter. Il repro-

¹³ Debe corregirse la traducción castellana, que cambia el nombre por el de su hermano Polixeno (Yourcenar, 1982, p. 46).

chait à sa mère d'avoir fait de lui un métis à mi-chemin entre le dieu et l'homme [...]. Il en voulait aux filles de Lycomède de n'avoir pas reconnu dans son travesti le contraire d'un déguisement. Il ne pardonnait pas à Briséis l'humiliation de l'avoir aimée. [...] (p. 48).

[...]

Penthésilée tomba como on cède, incapable de résister à ce viol de fer. Des infirmiers s'élançaient; on entendit crépiter la mitrailleuse des prises de vue; des mains impatientes écorchaient ce cadavre d'or. [...] Achille sanglotait, soutenait la tête de cette victime digne d'être un ami. C'était le seul être au monde qui ressemblait à Patrocle (p. 50).

Para Yourcenar, Aquiles no acepta a las mujeres ni sus actos (como podemos apreciar en los verbos que utiliza), comenzando por su propia madre, por cuya culpa no es ni un hombre ni un dios, algo que siempre le reprochará; resentido, como hemos visto en el relato anterior, con las hijas de Licomedes que no vieron en él a una más; humillado por Briseida, a la que no perdona por irse con Agamenón; y, por último, Penthesilea, a la que da muerte justo en el momento en que sus ojos se encuentran y, según el mito, Aquiles se enamora de ella ya que, en *Fuegos*, esos ojos le recordarán a Patroclo, el único ser en el mundo al que verdaderamente habría amado. Pero en estas palabras hay más: ese crepitar de cámaras hace referencia a la conocida ánfora ática depositada en el *British Museum*, obra de Exequias (s. VI a.C.), que nos legó esta escena de Aquiles dando muerte a Penthesilea para la posteridad; esas manos que desollaban el cadáver eran las de Tersites, el héroe que Yourcenar había llevado a Esciros en busca de Aquiles y que, por esa acción, y por burlarse de la pasión del héroe, Aquiles encolerizado lo mata a puñetazos. Como dirá la autora en sus reflexiones personales posteriores: "Les vivants ne sont terribles que parce qu'ils ont un corps" (p. 53). Además, ese cadáver era de oro, porque Tersites saca con su lanza los ojos a la Amazona, la parte apreciada por el héroe griego que, como Patroclo, la quería tener como amigo. Esa muerte se relaciona con las de Ifigenia y Polixena, que aparecían al comienzo de la historia, la primera fusilada y la segunda enferma de tifus. Es evidente que, bajo la apariencia de heroísmo e invulnerabilidad, Aquiles trata de ocultar su debilidad, su amor por Patroclo, y es precisamente este hecho (lo que algunos psicoanalistas han denominado "complejo de Aquiles") la significativa innovación que realiza la autora, al vincular los sentimientos verdaderos del personaje con el momento en que da muerte a su rival femenina.

En el interludio posterior, cuando Yourcenar en primera persona se revela sin pudores, encontramos algún antídoto para el destino como: "La seule horreur, c'est de ne pas servir" (p. 52); "Je me refuse à faire de toi un objet, même quand ce serait l'Objet Aimé" (p. 51); "Il n'y a pas d'amours stériles. Toutes les précautions n'y font rien. Quand je te quitte, j'ai au fond de moi ma douleur, comme une espèce d'horrible enfant" (p. 53).

4. Conclusiones

El amor, la pasión amorosa, es fuego. Eros es fuego. Yourcenar cautiva a los lectores tanto por su profunda cultura¹⁴ como por su calidad literaria. Lo bueno de seguir estudiando su obra es que siempre se descubre algo nuevo en lo que ya has leído con anterioridad, como si se fueran alcanzando nuevos niveles. Metáforas, palabras de doble sentido semántico, certeros anacronismos modernos... Como Penélope, tenemos que ir tejiendo y destejiendo el lenguaje para adentrarnos en esas historias que, como un laberinto de erudición, nos cautivan, nos envuelven y hacen que no nos queramos escapar. La utilización de los mitos y personajes de la Antigüedad responde a un alejamiento espacial y temporal exótico, pero a la vez cercano ya que adopta formas de relatos cotidianos a través de un lenguaje erótico¹⁵. Así, en estas actualizaciones, con una carga simbólica y metafórica significativa, hay buscados anacronismos y elementos del siglo XX aparecen por doquier (los sentimientos amorosos son atemporales): periodistas, cámaras fotográficas, granadas, coches oficiales...

En *Fuegos* Aquiles es el único personaje protagonista de dos historias (y, junto a Fedón, los únicos hombres). Es, por tanto, un héroe que Yourcenar quiere destacar. Además, la autora altera las fuentes clásicas para hacerlas más personales e incidir, sobre todo, en los aspectos homoeróticos del mito. Las dos historias analizadas están dispuestas cronológicamente. En la primera, ambientada en la corte de Licomedes, Aquiles vive su mentira. También Yourcenar miente con la tradición mítica, al introducir en su historia el novedoso personaje de Misandra y llevar a Patroclo y Tersites, con diferente motivo (el amor que provoca celos y la parodia) junto a Ulises en esa embajada para llevar al héroe a Troya. Las razones de estas innovaciones nos llevan al campo de la ambigüedad sexual y la ambivalencia de géneros, además de los sentimientos homoeróticos atrevidos (de ahí, en parte, la presencia de Tersites y su significado etimológico) para la época. Esta primera historia ya prelude la segunda, ambientada en plena contienda troyana. La anagnórisis de Aquiles en Esciros le lleva a esa Nike en Troya y a esa unión predestinada entre Aquiles y Patroclo, donde la autora recrea las relaciones de Aquiles con las mujeres más importantes de su vida para, al final, descubrir su destino, su amor por Patroclo y, por tanto, como la autora¹⁶, que comenzó a escribir la obra (1935) por el desengaño amoroso que sufrió por su editor André Fraigneau y que conoce a su inseparable Grace Frick poco después (en París en 1937), la aceptación de su sexualidad.

¹⁴ Por ejemplo, en relación con sus novelas de tema histórico, se ha llegado a afirmar (Motta, 2012, p. 85) que: "C'è più storia nelle opere di madame de Crayencour che in un manuale universitario".

¹⁵ Señala Calefato (1996, p. 27): "La passione e il furore erotico generano in *Fuochi* un linguaggio pregno, saturo, sovraccarico, che Yourcenar paragona a certi ferri battuti del Rinascimento le cui torsioni e i cui intrichi mantengono, anche a distanza, tutta l'incandescenza del fuoco che li ha così resi".

¹⁶ Ya apunta Sarnecki (1996) que en esta obra construye inteligentemente una identidad sexual proscrita y, por lo tanto, oculta.

Bibliografía citada

- Calefato, P. (1996). Marguerite Yourcenar: i confini del tempo. *Lectora*, 2, 17-32.
- Clarke, W. M. (1992). Achilles and Patroclus in Love. In Dynes & Donalson (1992: pp. 95-110). Dover, K. J. (1989). *Greek Homosexuality*. Cambridge, MA: Harvard University Press [1978¹].
- Dynes, W. R. & Donalson, S. (eds.) (1992). *Homosexuality in the Ancient World*. New York-London: Taylor & Francis.
- Fantuzzi, M. (2012). *Achilles in Love: Intertextual Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Fernández Díaz, M. C. (2005). Eros y Ágape. La rebelión de Yourcenar en “María Magdalena o la salvación”. *Estudios humanísticos. Filología*, 27, 291-302.
- Fox, R. (2011). *The Tribal Imagination: Civilization and the Savage Mind*. Harvard: Harvard University Press.
- Frame, D. (2022). Achilles and Patroclus as Indo-European Twins: Homer’s Take. In *Gemini and the Sacred: Twins and Twinship in Religion and Mythology*, ed. K. C. Patton. London: Bloomsbury Academic, 289-299.
- Gilabert Barberà, P. (1997). Marguerite Yourcenar, *Fuegos*: “Clitemnestra o el crimen”: Razones clásicas -¿y contemporáneas?- del amor femenino a la Muerte. *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, 2, 73-82.
- Golden, M. (1984). Age differences between *erastai* and *eromenoi*. *Phoenix*, 38, 321-324.
- González González, M. (2018). *Achilles*. London-New York: Routledge.
- Iriarte, A. (1990). *Las redes del enigma. Voces femeninas en el pensamiento griego*. Madrid: Taurus.
- Iriarte, A. & González, M. (2008). *Entre Ares y Afrodita. Violencia del erotismo y erótica de la violencia en la Grecia antigua*. Madrid: Abada.
- King, K. C. (1987). *Achilles: Paradigms of the War Hero from Homer to the Middle Ages*. Berkeley: University of California Press.
- King, K. C. (1994). Achilles Awash in Sexual Politics (pp. 238-252). In *Homer*. London: Routledge.
- Laguna Mariscal, G. & Sanz Morales, M. (2005). Was the relationship between Achilles and Patroclus homoerotic? The view of Apollonius Rhodius. *Hermes*, 133(1), 120-123.
- Ledesma Pedraz, M. (1999). *Marguerite Yourcenar. Vida y obra en espiral*. Jaén: Universidad de Jaén.
- Lelong, A. (1998). Analyse structurale des récits de *Feux*. *Bulletin de la Société Internationale d’Etudes Yourcenariennes*, 19, 49-59.
- Meloni, R. (2004). *De Clytemnestre ou le crime à Électre ou la Chute des Masques: de l’aveu du criminel à l’énigme policière*. *Bulletin de la Société Internationale d’Etudes Yourcenariennes*, 25, 31-45.
- Michelakis, P. (2007). *Achilles in Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Miller, S. G. (1986). Eros and the arms of Achilles. *American Journal of Archaeology*, 90(2), 159-170.
- Motta, G. (2012). Between History and Literature. Madame de Crayencour and Scientific Culture of the Sixteenth Century. *Academic Journal of Interdisciplinary Studies* 1(2), 73-86.
- Nagy, G. (2022). Achilles and Patroklos as Models for the Twinning of Identity. In *Gemini and the Sacred: Twins and Twinship in Religion and Mythology*, ed. K. C. Patton. London: Bloomsbury Academic, 268-288.
- Papadopoulos, C. (1994). L’image de la Grèce dans les présentations de Pindare et de Kavafis de Marguerite Yourcenar: jugements ou préjugés? In *L’universalité dans l’oeuvre de Marguerite Yourcenar* (II, pp. 59-69). Tours: Société Internationale d’Études Yourcenariennes.
- Pérez Ramírez, A. (2012). La construcción de la figura de Aquiles como héroe épico en *Fuegos* de Marguerite Yourcenar. In *Actas del VI Coloquio Internacional ΑΓΩΝ. Competencia y cooperación de la Antigua Grecia a la actualidad. Homenaje a Ana María González de Tobía* (pp. 963-977). La Plata: UNLP.
- Poignault, R. (1993). Dans le miroir de Sappho. De l’impossibilité d’être femme. *Bulletin de la Société Internationale d’Etudes Yourcenariennes*, 11, 21-40.
- Sarnecki, J. H. (1996). When Our Gender is a Lie: Marguerite Yourcenar’s “Achille ou le mensonge” (Achilles or The Lie). *Women In French Studies*, 4, 80-87.
- Sergent, B. (1986). *La homosexualidad en la mitología griega*. Barcelona: Alta Fulla.
- Sinos, D. S. (1980). *Achilles, Patroklos, and the Meaning of Philos*. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft der Universität Innsbruck (*Innsbrucker Beiträge zur Sprachwissenschaft*, 29).

- Spadaro, D. (1996). Marguerite Yourcenar et l'écriture autobiographique. *Bulletin de la Société Internationale d'Etudes Yourcenariennes*, 17, 69-83.
- Torre, R. S. (2003). Marguerite Yourcenar et Bion de Smyrne : une étude intertextuelle. *Littérature*, 131 (*Masques, intertextes*), 59-76.
- Yourcenar, M. (1982). *Fuegos*. Trad. Emma Calatayud. Madrid: Alfaguara (reimpr. 1995).
- Yourcenar, M. (1983). *Fogos*. Trad. Martha Calderaro. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira.
- Yourcenar, M. (1988). *Fogos*. Trad. Manuel Alberto. Lisboa: Relógio d'Água.
- Yourcenar, M. (1995). *Fogos*. Trad. Maria da Graça Morais Sarmento. Lisboa: Difel.
- Yourcenar, M. (2021). *Feux*. Paris: Gallimard (L'Imaginaire).

Resumen

Marguerite Yourcenar escribió *Fuegos* (*Feux*, París: Grasset, 1936) a la edad de treinta y dos años. Esta obra es fruto de una crisis pasional y los sentimientos y circunstancias vividas por la autora se expresan a través de nueve narraciones líricas, separadas por una serie de fragmentos y sentencias que Yourcenar definió como “una cierta noción del amor”. Dos de estas narraciones tienen como protagonista a Aquiles: “Aquiles o la mentira” (“Achille ou le mensonge”) y “Patroclo o el destino” (“Patrocle ou le destin”). La primera recrea la estancia del héroe en la corte de Licomedes, cuando se ocultaba allí para no ir a la guerra de Troya. La segunda se sitúa precisamente en dicha guerra y se centra en el héroe tras la muerte de Patroclo. No es baladí que sea Aquiles el protagonista de dos de las nueve historias. En este trabajo analizaremos estas dos historias, especialmente las innovaciones míticas que realiza Yourcenar, así como los aforismos y sentencias que las acompañan, para relacionarlas con el contexto general en que fueron creadas, lo que nos permite vincular los sentimientos amorosos de Aquiles con los de la propia autora.

Abstract

Marguerite Yourcenar wrote *Fires* (*Feux*, 1936) when she was thirty-two. This work is the result of a passionate crisis and the feelings experienced by the author are expressed through nine prose poetries, separated by aphorisms and sentences that Yourcenar defined as “a certain notion of love”. Achilles is the main character of two of these stories: “Achilles or the lie” (“Achille ou le mensonge”) and “Patroclus or the destiny” (“Patrocle ou le destin”). The first story recreates the hero's stay at the court of Lycomedes, when he hid there to avoid going to the Trojan War. The second is located precisely in that war and focuses on the hero after Patroclus' death. In this work we will analyze these two stories, especially the mythical innovations that Yourcenar carries out, as well as the aphorisms and sentences that she includes before and after them. Thus, all these texts are related to the general context in which they were created; this context allows us to link Achilles' love feelings with those of the author herself.