


En mitad de tanto fuego de Alberto Conejero¹: Patroclo, protagonista de una nueva contra-épica

Angelamaria Pisano
Universidad de Granada ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/amal.100762>

fecha de recepción: 5 de febrero de 2025 / fecha de aceptación: 2 de septiembre de 2025

Resumen: Este artículo se propone analizar la pervivencia del mito de Patroclo en la obra teatral *En mitad de tanto fuego*, de Alberto Conejero. Para ello, se contextualiza la irradiación del mito, empezando con un estudio mitopoético de la construcción literaria, para pasar, posteriormente, al análisis estructural y simbólico de su único personaje, Patroclo. Al remitir a una memoria colectiva, el protagonista sintetiza el pasado y el presente, el principio y el fin, presentándose como afirmación de una presencia y al mismo tiempo la continuidad de una ausencia. Su mensaje final es decididamente anti-belicista, proponiendo así una contra-épica del soldado enamorado.

Palabras claves: Alberto Conejero; Patroclo; contra-épica; *Eros*; antibelicismo, mitocrítica.

^{ES} En mitad de tanto fuego by Alberto Conejero: Patroclus, protagonist of a new counter-epic

Abstract: This article explores the endurance of the Patroclus myth in Alberto Conejero's play *En mitad de tanto fuego*. It begins by tracing the myth's diffusion through a mythopoetic examination of its literary construction, before turning to a structural and symbolic analysis of the play's sole character, Patroclus. By invoking collective memory, the figure of Patroclus condenses temporal opposites—past and present, beginning and end—emerging simultaneously as the assertion of a presence and the persistence of an absence. His final message is decidedly anti-war, thereby proposing a counter-epic of the soldier in love.

Keywords: Alberto Conejero; Patroclus; contra-epic; *Eros*; anti-belicism; myth criticism.

Sumario: 1. Introducción. 2. Estructura del texto. 3. Un acercamiento mitopoético. 4. Mitoanálisis y mitocrítica. 5. Conclusiones. 6. Obras citadas

Cómo citar: Pisano, A. (2025). *En mitad de tanto fuego* de Alberto Conejero: Patroclo, protagonista de una nueva contra-épica. *Amaltea. Revista de mitocrítica*, 17(2), 1-12.

1. Introducción

El poeta y dramaturgo Alberto Conejero (Vilches, Jaén, 1978) forma parte de una nueva generación de escritores nacidos en la década de los setenta. Cuenta con una amplia trayectoria, entre la que destaca especialmente su producción teatral. Licenciado en Dirección de Escena y Dramaturgia por la RESAD y doctor en Ciencias de las Religiones por la Universidad Complutense, ha desarrollado también una labor docente en dramaturgia y entre 2020 y 2023 ocupó a la dirección artística del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid. Su producción teatral, estrenada en diversos países de Europa y América Latina, ha recibido destacados reconocimientos, entre ellos el Premio Nacional de Literatura Dramática (2019) por *La geometría del trigo* y el Premio Max al Mejor Autor Teatral (2016) por *La piedra oscura*.

¹ Este artículo se ha realizado gracias al encuentro con el mismo autor, Alberto Conejero López, que tuvo lugar la tarde del día 16 de abril de 2024, en Madrid. La entrevista fue muy productiva y, en estas pocas líneas, quiero agradecer al dramaturgo por su cercanía y generosidad.

Su obra dramaturgica se caracteriza por la fusión de poesía y teatro, concebidos como espacios inseparables de expresión artística y de encuentro con el espectador; dentro de esta línea destacan textos como la obra objeto de estudio, *En mitad de tanto fuego* (2023) o su última obra *Leonora* de 2024. Conejero reivindica un teatro documental y de la memoria, que otorga voz a los olvidados de la historia y recupera experiencias silenciadas. Además de su producción teatral, ha publicado poesía —*Si descubres un incendio* (2016) y *En esta casa* (2020)— y narrativa juvenil, así como traducciones y adaptaciones de clásicos griegos, latinos y del Siglo de Oro.

Su propuesta escénica se orienta hacia la exploración de la identidad, la diferencia y la memoria colectiva, con una fuerte presencia de la defensa de los derechos LGBTI. En su concepción, el teatro constituye un espacio de duda fértil y de resistencia frente a la uniformidad social, un lugar donde la poesía, la emoción y la memoria se convierten en instrumentos para comprender lo humano y propiciar el vínculo con el otro.

Su escritura interpela directamente al público, ya que, según él, «escribir teatro es convocar el encuentro con el imaginario de los espectadores»². Buena parte de sus creaciones responde a la línea del teatro-documento, incluyendo bajo este término tanto el teatro de base histórica como el teatro docu-*memento*³, o sea, de la memoria. El teatro documental utiliza la información sobre aspectos políticos, sociales e históricos con una finalidad crítica o bien hace memoria, permitiendo que los fantasmas del pasado encuentren su propio espacio en el imaginario colectivo actual. Él defiende, así, «la entrega de un teatro que ceda una silla a los olvidados del mundo, a los fantasmas olvidados de la Historia, a aquellos que quizá encuentren en el escenario algo de justicia, algo de memoria y por qué no, algo de piedad y descanso» (Romera Castillo 195).

Una estrategia empleada para tal fin consiste en recurrir al mito clásico en muchas de sus obras y hacerlo resurgir en nuestra cotidianidad. Así, estos personajes míticos y legendarios cobran una nueva vida e intentan, en esta recuperación, llevar sus acciones hacia una posible reconciliación que quiebre el círculo de la venganza y permita una más pacífica conciencia social.

A este esquema responde la obra *En mitad de tanto fuego*, publicada por la Editorial Dos Bigotes, con edición en rústica que se lanzó el 16 de octubre de 2023. Desde su estreno en julio de 2023 en la Sala Beckett de Barcelona, la obra ha sido aclamada tanto por la crítica especializada como por el público y, tras una gira por España y por algunos países latinoamericanos, se representó durante el mes de abril de 2024, con funciones alternas en los Teatros del Canal y en el Teatro del Barrio, en Madrid. El monólogo, protagonizado por Rubén de Eguía bajo la dirección de Xavier Albertí, ha sido elogiado por su minimalismo radical. La obra fue candidata a cuatro Premios Max 2024: mejor espectáculo de teatro, mejor autoría teatral, mejor actor y mejor diseño de iluminación (Xavier Albertí y Toni Ubach) y ganó dos Premios Godot 2024: a la Mejor Autoría y al Mejor Actor. También fue reconocida como Mejor Espectáculo Revelación y su actor como Mejor Actor en el 53 Festival de Teatro de San Javier en 2023.

Esta obra, centrada en la figura mítica de Patroclo, ofrece, desde una perspectiva profundamente emocional y desinhibida, una mirada íntima y personal del relato homérico. En el ámbito teatral contemporáneo, *En mitad de tanto fuego* de Alberto Conejero propone una reescritura que, lejos de limitarse a la transposición escénica del poema griego, lo somete a un doble proceso: por un lado, un despojamiento épico que traslada el foco de los eventos bélicos al territorio íntimo de la memoria y el duelo; por otro, una inserción del mito en el régimen nocturno del imaginario, tal como lo define Gilbert Durand, en el que la oscuridad, la pérdida y la interioridad adquieren primacía sobre la luz de la gesta épico-heroica. En este trabajo se propone un análisis integrado que combina el aparato teórico de la mitocrítica durandiana con la lectura de *En mitad de tanto fuego*. La metodología consiste en identificar los símbolos y esquemas narrativos comunes a ambas manifestaciones —el poema homérico y la reescritura contemporánea—, así como las transformaciones que sufre el mitema en su paso de la épica al teatro actual. El corpus principal estará constituido por los textos de Homero y la obra de Conejero, con el apoyo de diversos estudios críticos. Se buscará así mostrar que la relación entre Aquiles y Patroclo, más allá de las interpretaciones históricas y filológicas, sigue siendo un espacio fértil para pensar los vínculos humanos, así como el poder de la narración y la memoria frente a la violencia. Este trabajo se propone, por tanto, emplear la mitocrítica no solo como aparato descriptivo, sino como método comparativo que ponga en relación el texto homérico y su reescritura contemporánea. Analizar los regímenes del imaginario en ambos permitirá comprender cómo las imágenes y arquetipos que estructuran el mito han sido reconfigurados para responder a sensibilidades y problemáticas actuales, sin perder la densidad simbólica que los hace reconocibles a lo largo de milenios.

2. Estructura del texto

En este texto se despliega un largo monólogo⁴ dramático en el que interviene un único personaje, Patroclo, quien se dirige a un tú específico que corresponde a su amado Aquiles. Partiendo del canto XVI de la *Ilíada*

² “Escribir para el teatro por Alberto Conejero”, ALBERTO CONEJERO, *Escribir para el teatro* - Madrid Es Teatro

³ El teatro *docu-memento* puede definirse como una modalidad escénica que combina el teatro documental —basado en documentos reales, testimonios e investigación continua— con una vocación explícita de conmemoración o evocación de memorias individuales o colectivas, constituyendo un archivo escénico vivo que activa la memoria y promueve conciencia crítica (Romera Castillo, 2017; De Vicente, 2016; Pincheira, 2019).

⁴ Según Ken Frieden, “*monologue is not primarily a fact of human solitude but rather a mode of linguistic individuality. On the level of discourse, monologue is a turn away from dialogue. The language of an individual is monological to the extent that it deviates from dialogical conventions of speech*” (17).

de Homero, también denominada *Patroclea*⁵, la obra es una refutación de la épica, una especie de contra-épica del soldado enamorado donde se da la palabra al desertor, al disidente. Sustentado sobre el binomio amor-muerte, *Eros* y *Thanatos*, la pieza narra el amor/pasión entre Patroclo y Aquiles hasta que son separados por la guerra de Troya, que, metonímicamente, representa todas las guerras que se han estudiado o que se viven o que estarán «da igual con qué nombre» (Conejero 54).

El autor escoge su personaje del mundo griego, adaptándolo a nuestra realidad actual. Para conseguir el objetivo, Conejero rechaza tanto la visión trascendentalista, que considera el mito como superior al discurso, como la inmanentista⁶, que lo hace coincidir con el discurso, para aceptar una posición intermedia que propone el mito como una forma actualizada por medio del texto literario. La obra, de hecho, es una reescritura contemporánea de la tragedia griega clásica que explora las relaciones, pasiones y conflictos interiores de Patroclo. Las referencias míticas que emergen en el texto son explícitas; efectivamente, basta con citar el nombre del protagonista para rememorar su signo metafísico, su contenido temático y su simbolización cristalizada en el tiempo. La estructura mitológica de la obra no se reduce a una imagen estereotipada, sino que muestra una cara diferente. Vive y vuelve a nacer gracias a fuerzas antagónicas, generando sentidos contradictorios que desafían el tiempo.

La adaptabilidad del mito en nuestra sociedad se hace evidente en la figura de Patroclo, quien aparece como un fantasma emancipado, más humanista⁷ que los vivos. Su condición no se mide por la búsqueda de gloria o poder, sino por la reivindicación de valores propiamente compasivos: el altruismo, la dignidad y la conciencia del otro. Frente a una sociedad cada vez más ensimismada y ciega, dominada por las ambiciones personales de unos pocos —la “gloria”, el “honor”, la “patria”—, Patroclo encarna un humanismo que pone en el centro la vida compartida y el valor del individuo. El sincretismo⁸ poético creado por el autor le permite construir un sistema polimórfico que influye considerablemente sobre el contenido: Conejero lleva a cabo una construcción consciente o racional de las figuras literarias, pretendiendo devolver a la palabra su condición indócil e incómoda.

El registro cuidado regala cierta solemnidad y nobleza que combinan perfectamente con los sentimientos y las temáticas que la trama intenta abarcar. Su estilo es patético, en su sentido etimológico; resulta casi operístico como las arias de un libreto, y el efecto que el autor busca provocar en el lector es el de encender su pasión a través de una locución cargada de sentimiento. Su voz está enferma de ardor y deseo, y esta técnica no es tanto una voluntad autoral como la pretensión de dar forma a un fantasma enamorado:

No tuve que responder. Reconociste en el silencio tu propio silencio. Nos quedamos callados. Eros, dulce y amargo, llenó el cuarto de millones de alas y de pequeños fuegos. Nos partió por dentro como un mazo. Pensamos que nos nublaba el sentido, que nos arrancaba la fuerza de los músculos, los oídos nos zumbaban, un incendio corría bajo nuestra piel, nos cubría el sudor y estábamos pálidos como la hierba en agosto, y creíamos que estábamos locos y no, y que amábamos y no; a veces sentíamos dicha y otras, vergüenza; otros lo hacían, sí, un joven con un mayor y luego iban y volvían a las mujeres, pero nosotros teníamos la edad y además tú, Aquiles estabas destinado a la gloria. ¿Acaso yo era una sombra entre los dioses y tú? (Pausa.) Muchas veces después de hacer el amor, todavía con sudor, con el esperma, con las lágrimas, me preguntabas si tenía miedo de los dioses, de esa mitad de ti que no pertenecía a este mundo (Conejero 23).

La disposición y articulación del lenguaje constituyen un mecanismo que sitúa al lector frente a un espectáculo cuya significación supera lo meramente narrativo, evocando una experiencia estética y configurando un acto performativo de significativa trascendencia. El dolor, que el personaje no olvida, se transforma en

⁵ El canto XVI de la *Ilíada* recibe tradicionalmente el nombre de *Patroclea*, al centrarse en la acción y muerte de Patroclo, quien combate con las armas de Aquiles hasta caer a manos de Héctor (la muerte de Patroclo se encuentra en los versos 786–867). La designación procede de la exégesis antigua, que solía identificar los cantos por el personaje o episodio principal (Kirk, 1985). En la crítica moderna, este pasaje ha sido leído como un momento en el que la épica se abre a una dimensión trágica, cuestionando los ideales heroicos (Schein 1984; Taplin 1992; Nagy 1979).

⁶ Según Brunel, “*les mythes se situent en dehors du texte [...] Ils sont des pré-textes, mais aussi des hors-textes*” (23). Frente a ambos extremos, propone una lectura mitocrítica que observa cómo el mito emerge en el texto sin limitarse a lo explícito: “*examiner les occurrences mythiques [...] en identifiant et en interprétant les éléments mythiques*” (27); cómo mantiene flexibilidad, adaptándose pero resistiendo: “*souplesse d’adaptation et en même temps la résistance de l’élément mythique dans le texte*” (28); y cómo irradia, impartiendo sentido simbólico y fuerza al texto: “*élément mythique essentiellement signifiant, plaçant l’œuvre sous le signe du mythe*” (31). Así, el mito no está ni fuera ni dentro, sino que cobra vida en cada texto, actualizándose dinámicamente sin perder su identidad ni volverse trascendente.

⁷ El humanismo existencial es una corriente filosófica que surge de la convergencia entre el existencialismo y los valores del humanismo. A diferencia del humanismo clásico —centrado en la dignidad del ser humano como medida universal—, el humanismo existencial enfatiza la libertad radical, la responsabilidad individual y la capacidad de cada persona para otorgar sentido a su vida en un mundo carente de verdades absolutas. Jean-Paul Sartre lo formula en su obra *Existentialism Is a Humanism*, donde sostiene que el ser humano no posee una esencia predeterminada, sino que “*existence precedes essence*”, es decir, el individuo se define a través de sus actos, asumiendo plenamente la responsabilidad de sus elecciones, “*there is no determinism*” (29). En este sentido, el humanismo existencial defiende al ser humano como proyecto abierto, autónomo y creador de valores, frente a toda imposición trascendente, social o política.

⁸ El sincretismo, entendido como el proceso de integración y conciliación de elementos culturales, se puede resumir en un campo de tensiones en el que se entrelazan sistemas de pensamiento heterogéneos que, lejos de anularse, generan formas inéditas. Tal como señala Gruzinski, “*Le syncrétisme est qualifié tour à tour de processus conscient ou inconscient, objectif ou subjectif, permanent ou transitoire. Il peut aussi bien renvoyer à des éléments incompatibles que structurellement analogues. Les conclusions des spécialistes recourent celles faites au Brésil: ils parlent de «la nature fluide et dynamique, en constant devenir, des différentes réalités indigènes et métisses»* (Lupo 23 en Gruzinski 36)”.

amarga constatación; su recuerdo implacable es «cólera» (19) que se expresa a gritos y no logra apaciguarse; su memoria es una memoria trágica que le atormenta.

Parte del texto está escrito en prosa, otra parte en prosa poética y, por último, también, en romance heroico o en alejandrino con rima asonante en -a-a. El autor mezcla magistralmente estas técnicas estilísticas porque Patroclo es el fantasma de un soldado y el lenguaje cuidado le devuelve su estatura heroica. Él representa *la mise en scène*, la puesta dentro de la puesta, el rapsoda que de repente empieza a cantar la Guerra de Troya y crea así un poema lírico en forma dialogada. El uso del verso atribuye al texto un ritmo marcado y armónico; la palabra tallada y labrada marca el compás dramático.

Así pues, en el texto de Conejero destaca la importancia que el autor atribuye al lenguaje y a la construcción de elementos lingüísticos y textuales adecuados. La elocución del protagonista expresa la retórica epidíctica aristotélica que no pretende demostrar, solo mostrar, para conseguir bienes superiores. Dicha elocución, según Aristóteles, reúne unas cualidades que son imprescindibles a la hora de orientar la elección del tejido lingüístico: corrección, claridad, elegancia y decoro. El autor, cultor de la retórica clásica, tiene muy claro que el ornatus constituye el principal objeto de la retórica de la construcción verbal; es terreno fértil de juegos verbales y conceptuales. Las figuras de construcción y de pensamiento ocupan el espacio estético y poético de la acción verbal dando lugar a una potenciación de significados. Lo que Conejero recuerda es que la acción oratoria, la *prununtiatio* latina, no es un truco: es un *arte, ars bene dicendi*, que se completa con el gesto, la modulación de la voz y la mímica.

La obra está dividida en ocho cantos numerados, precedidos por un título que nos hace de pórtico para entrar, con el protagonista, en la escena. El empleo del canto es típico de los poemas épicos y en literatura se utiliza para crear un ritmo y un patrón de versos melodiosos y repetitivos. Toda la pieza transcurre en un solo lugar, según el criterio aristotélico de las tres unidades, aunque, por lo que se refiere a la unidad de tiempo, al final de la obra, se descubre que todos los cantos son una regresión temporal proyectada en forma de recuerdo. El autor, utilizando una narración en presente, crea una aparente yuxtaposición entre el tiempo escénico y el tiempo de los hechos. Solo al llegar al último canto titulado *Asfódelos*⁹, el lector podrá descubrir que Patroclo está muerto y habla desde esa identidad *post-mortem*. En la obra se lee:

Patroclo: Hay una ciudad invisible bajo el mundo. Vieja ciudad de devorados, de desaparecidos, de fusilados, de niños que nunca fueron hombres, de cuerpos que ya nadie abraza. (53)

Es así que cobra una mayor importancia y sentido una frase que se repite a lo largo del texto: «todas las historias de amor son historias de fantasmas. Y todos estamos destinados a los fantasmas, como los tiburones al mar.» (18). La elección del monólogo¹⁰ no solo reconfigura la perspectiva, sino que altera la temporalidad. El relato avanza y retrocede, alternando el presente de la agonía con episodios de la infancia, de la vida cotidiana en el campamento, de los momentos de intimidad con su amado, Aquiles. Esta estructura fragmentaria reproduce la lógica de la memoria afectiva más que la secuencia lineal de los hechos. En términos durandianos, el tiempo épico se sustituye por un tiempo cíclico, en el que las imágenes se repiten y se superponen. De hecho, la estructura es retrospectiva o testamentaria: todo lo que cuenta Patroclo ya ha sucedido en el presente trágico y, en la retrospectiva dramática, él habla de algo ya conocido y compartido con el público.

3. Un acercamiento mitopoético

Los cantos I y II representan la introducción clásica por excelencia. En el canto I, el autor presenta el argumento con una preterición o paralipsis que nos introduce en el texto *in medias res*; de hecho, comienza con la frase «No estoy aquí para contar la guerra de Troya» (Conejero 17), pero finalmente lo hará y el lector entra en el poema épico-mitológico descubriendo que el joven con vaqueros y descalzo presente en la escena es Patroclo.

Posteriormente, el autor profundiza en el empleo de procedimientos retóricos que articulan la textura discursiva del poema. En primer lugar, se advierte la presencia de una prolepsis: «Esta es la historia de mi carne, allí donde coincidieron la muerte y el amor» (17). Esta figura, en términos de la retórica clásica, funciona como un adelanto narrativo que anticipa acontecimientos aún no desarrollados en la linealidad textual, instaurando un horizonte de expectativa en el receptor y desestabilizando la temporalidad del discurso.

Del mismo modo, se observa la presencia de un adínaton de carácter hiperbólico: «es porque con las palabras/ intento llenar el hueco de una ausencia/ pero, claro, las palabras sólo la hacen más grande» (17).

⁹ La palabra «asfódelo» viene del griego ἀσφοδελὸς λειμών que significa: «a», no, «spodos» ceniza, «ellos», valle, campo, es decir, «campo de lo que no ha sido reducido en ceniza» (Pignatti 346). Se trata de una flor cuyas raíces son muy resistentes y sobreviven en tierras quemadas y sin nutrientes. La imagen del asfódelo como símbolo del inframundo ha perdurado a lo largo del tiempo, y su asociación con la muerte y el más allá ha sido utilizada en diversas obras literarias y artísticas. En la obra de Homero, se menciona que los campos de asfódelos son un lugar neutro donde las almas de aquellos que no han sido ni virtuosos ni malvados pueden encontrar un descanso. En la *Ilíada* hay menciones menos específicas; en la *Odisea* es en el Canto XI (v. 539, v. 574) y XIV (v.13) donde se hace referencia a los asfódelos de manera más clara.

¹⁰ Según Geis, «monologue has the capacity to transform space as well as time in a play» [...] «the monologue may be accompanied by physical actions of the speaker and/or other characters, its dominant characteristic is still the compression of action into words, of stage space into narrative space. This is most evident when the monologue eclipses or substitutes for a series of events in the past or present of the characters whose action we had, up to that point, witnessed onstage as part of the narrative of the play» (11).

En este caso, la imposibilidad de colmar la ausencia mediante la palabra se convierte en signo de la radical impotencia del lenguaje frente a la experiencia emocional.

Finalmente, el cierre de los primeros versos se construye mediante una hipálage: «Todas las palabras acaban/ amontonadas, confundidas, deshechas/ hasta formar su nombre/ y su nombre me devuelve una y otra vez la misma imagen» (18). Aquí, se produce un desplazamiento atributivo que transfiere cualidades impropias al sustantivo “palabras” —“amontonadas, confundidas, deshechas”—, generando así una fractura en la relación lógica entre sujeto y adjetivo.

En conjunto, estas tres figuras —la anticipación narrativa de la prolepsis, la intensificación patética del adínaton hiperbólico y la dislocación atributiva de la hipálage— revelan una poética sustentada en la tensión entre lenguaje y experiencia. El autor exhibe cómo la palabra, lejos de ser un instrumento transparente, se convierte en un espacio de conflicto, capaz de evocar, pero también de subrayar sus propias limitaciones para representar lo real.

En el verso 36 del mismo canto I, Conejero reinterpreta la invocación a la musa dejando entender que la única diosa aquí es la muerte: «cantad, oh, cuervos, la cólera de/ cantad, oh moscas, la cólera de» (19). Es en el canto II cuando el autor presenta, en griego, la verdadera invocación a la diosa e invita al lector a reconocer el texto citado:

¿Hay alguien que reconozca estas palabras? Si es así, Patroclo encontrará un cómplice, una cómplice. Y le invitará a compartir su misterio con los demás. Si no es así, si ya no queda nadie, las repetirá con una melancolía dulcísima y dará su versión en castellano.

«Canta, oh, diosa la cólera de Aquiles,
que trajo incontables males a los griegos
y muchas armas valientes antes de tiempo
envío al Hades y convirtió a muchos héroes
en pasto de los perros y de los buitres.» (21)

Con esta *imitatio*, el autor no está solicitando la ayuda o la inspiración de la musa, sino que quiere parodiar el texto homérico, en el sentido de ir en contra del canto, pretendiendo contar una verdad distinta sobre Aquiles y sobre su historia:

Esto es lo primero que dicen de ti.
Cuando otros cuentan nuestra historia.
Lo primero de ti: la cólera, la rabia, la ira (21)

La cólera, la rabia, la ira son sentimientos que bien representan al protagonista de estos versos, pero el amor, que no es citado, es el que más importancia tiene para Patroclo; además entre estas emociones hay un elemento unificador: la pasión. Se cierran las invocaciones en el canto III, titulado “Ofrenda”, en donde el autor ofrece a la diosa toda su vivencia, «canta, oh, diosa, nuestra alegría desesperada, canta nuestro resentimiento y nuestra resistencia» (29).

El lenguaje no está al servicio de la diégesis porque la trama es mínima, pero contribuye a la irradiación del mito con referencias implícitas a los clásicos, por ejemplo, con la evocación a la Musa, “canta, oh, diosa” (21, 29, 54), el autor está citando el canto I de la *Iliada*; pero, también, cuando presenta, en forma de resumen, el nacimiento de Aquiles está citando *Las Argonáuticas*, en el libro I versos 553-558 o también el Carmen LXIV de Catulo, *Peliaco quondam prognatae vertice pinus*¹¹:

En el camino, me dijeron que Peleo tenía un hijo de mi edad llamado Aquiles, engendrado a la fuerza en el vientre de la diosa Tetis, mitad humano y mitad dios, un héroe. Y así naciste, Aquiles, hijo del rey y de una ninfa ultrajada que quería la inmortalidad para su hijo... como todas las madres. Y así creciste tú, Aquiles, el de los pies ligeros, semejante a los dioses, destinado a ser el mejor de los griegos, destructor de ejércitos. A mí nada de esto me importaba, yo lo único que quiero es/ (26)

Por otra parte, desde el canto I está presente, en las acotaciones, la cita a un cuadro del pintor griego Yannis Tsarouxis:

[...] Si estuviera sentado al piano, la imagen entonces recordaría a la de aquel muchacho llamado Silvano, al que el pintor griego Yannis Tsarouxis retrató de espaldas en un acrílico de 1971. Puede que mientras el público llega esté susurrando una vieja canción de guerra francesa, o turca, o italiana... (17).

Dicha pintura, que se menciona en los cantos II, IV y en el V, como se lee en las notas, no está presente en la escena, sino que sirve para la actuación del protagonista y aviva la imaginación del lector. A la reproducción

¹¹ Catulo, Carmen 64, vv.16-34: Aquel día y no otros, con sus propios ojos vieron los mortales a las ninfas marinas, de desnudos cuerpos, asomando hasta los senos desde el blanco torbellino. Se dice que Peleo fue entonces encendido por el amor [de Thetis, que entonces Thetis no desprecia humanos himeneos, que el padre mismo consintió entonces que Peleo se [uniera a Thetis. ¡Oh, héroes nacidos en tan deseado momento de los siglos, salve, estirpe de dioses, oh buena progenie de las madres salve de nuevo...! Yo, a menudo, os invocare con mi canto, a vosotros y a ti, por encima de todos, insigne Peleo, enaltecido [por felices nupcias, pilar de Tesalia, a quien el mismo Júpiter, el padre mismo de los dioses, concedió sus amores. ¡Te retuvo Thetis, la bellísima Nereida? ¿Thetis y Océano, que abraza el orbe todo con el mar, te concedieron a su nieta en matrimonio? Pues cuando, cumplido el tiempo, llegaron esos deseados días, toda Tesalia acude a reunirse en la casa y de una alegre multitud se llenan los salones reales: llevan regalos en las manos, muestran su dicha en el rostro.

del cuadro del joven Silvano con el protagonista que se sienta al piano y que da la espalda, el autor añade una música o una canción tocada o cantada por el personaje. Dicha elección contribuye en el desarrollo de las argumentaciones porque está estrechamente enlazada con el tema tratado. Un ejemplo concreto coincide en el canto VI titulado “*El zeibékiko de Patroclo*”; la elección de dicha música y baile griegos completa la imagen del protagonista y restituye la dificultad que tiene “el domador de caballos” (42) de enfrentarse a la guerra.

En el canto VI, que lleva, a modo de subtítulo, la cita de W. N. Hodgson «por todos los placeres que voy a perderme ayúdame a morir, oh, Señor» (41), se introduce un nuevo elemento escénico: Patroclo escenifica el gesto de vestirse de Aquiles y afirma «Ahora Patroclo es Aquiles» (42). El protagonista se entrega a la escena envolviendo todos los sentidos en una meta-teatralidad que recrea un juego sinestésico y multisensorial; de ahí que el autor proponga una descripción en donde predominan los sentidos, sobre todo la vista:

Me precipito al incendio. No voy a mirar atrás, no voy a mirar atrás, no voy a mirar atrás. Oigo tu nombre en mitad de tanto fuego. ¡Aquiles! [...] En cuanto creen verte, los troyanos braman: ¡retirada! Los griegos se precipitan a los barcos alzando himno de guerra. ¿A quién maté primero y a quien maté después antes de que los dioses llamasen a mi muerte? Arrojo la lanza. (42-43)

El dramaturgo crea una consciente estrategia sensorial; la palabra funciona como deíctico restituyendo imágenes en las que prima la visión, pero también el olor o las sensaciones del tacto. Cuando muere Patroclo dice: «Y si alguien en el tiempo futuro encuentra mi tumba y la abre, que vea como todavía humea mi sudario. Por el deseo, Aquiles, por el deseo...» (52); y poco antes: «Siento tu armadura en la carne. La carne recuerda» (44). Con estas imágenes el autor pretende evocar la *physis*, es como si la armadura de Aquiles que él se coloca conservara el olor de la carne de su amado y permitiera un cierto contacto.

El canto se presenta en forma de narración y, retomando el lirismo dramático del canto XVI de la *Ilíada*, el autor crea una obra totalmente nueva. Como ya se ha mencionado, son numerosas las figuras retóricas que se usan a lo largo de todo el texto, pero en este canto el autor hace coincidir el clímax retórico con el temático: se presenta el nudo de la obra que prepara a los lectores para el desenlace. Las hipérboles intensifican el drama de la guerra y de la muerte, «Los troyanos retroceden con alaridos que desgarran los cielos» (43); la prosopopeya contribuye a la vivificación de todo lo que muere en un campo de batalla, «la luz está como enferma» (43); el oxímoron, «solo la muerte podrá devolvernos la vida» (43) permite acercar dos conceptos tan opuestos y expresar el deseo de sobrevivir a la muerte en el amor; con el eufemismo «la cosecha de la guerra» (44) normaliza, en el horror, la muerte y la batalla como si constituyesen una fase cíclica de todas las épocas; la experiencia paradójica «de llenar la eternidad de lo que es efímero» (45) amplifica y ajusta la dialéctica de estas dos relaciones; otra vez, el oxímoron, «Pienso la palabra “amor” mientras multiplico los muertos» (45) da idea de la incoherencia de la guerra; y, finalmente, el juego anafórico de la palabra «Conjuro» (46), en el sentido de “invoco”, hasta llegar a la muerte de Patroclo expresada metafóricamente con «la oscuridad que cubre mis ojos» (47).

En el canto VII se concluye la reescritura épica del canto XVI de la *Ilíada*. El texto vuelve a utilizar la forma versal con Aquiles que llora la muerte de su amante y la prosa donde Patroclo, con las últimas fuerzas que le quedan, suplica a su amado que no busque su venganza:

Por favor, Aquiles, no hagas lo que de ti se espera. No degüelles por mí doce muchachos troyanos ni ultrajes el cadáver de Héctor. [...] Envejece allí sin gloria ni fama. Y recuérdame hasta el final de tus días, con alegría y con piedad, y que sea mi perdón, si es que puedo tenerlo (52).

La intensidad de las palabras de Patroclo proviene del cariño y del amor que éste profesa hacia Aquiles. Del mismo modo, la venganza por parte de Aquiles es en sí pura demostración pasional hacia Patroclo. Su amigo ya muerto lo exhorta a que renuncie a la alabanza, a la virtud y al valor guerrero; con estas palabras le requiere que no sobreviva a la fuerza de *Thanatos*, cubierto de gloria, que la sociedad se olvide de él, que deserte y que se marche sin *ἀρετή*¹².

Este canto último es una oda antibelicista que cierra una argumentación recurrente a lo largo de toda la obra: la Guerra de Troya representa todas las guerras:

Porque cuando cae el primer muerto, ¿quién se salva?, cuando se destruye la primera biblioteca, ¿quién se salva?, cuando se arroja una bomba porque así terminará todo, ¿quién se salva? [...] Nunca se ha apagado ese fuego [el de Troya] porque siempre hay alguien que reclama «gloria», «honor» o «patria» o aparece un iluminado que promete la vida eterna después del sacrificio, pero al final, al final, siempre hay una barca que se lleva un cuerpo frío lejos de la madre, o que aparta al amigo del amigo, o que separa para siempre a los amantes... y al final, al final, siempre está el principio (53-54).

Así pues, los caídos que se mencionan representan los cuerpos de todos los caídos: «de devorados, de desaparecidos, de fusilados, de niños que nunca fueron hombres, de cuerpos que ya nadie abraza» (53), «soldados heridos, desesperados, antes de ser ahorcados, fusilados y enterrados por los siglos de los siglos» (54). Este canto es un grito que rebasa los límites geográficos para hacerse universal y expresar la angustia, el rechazo y el horror ante cualquier conflicto bélico.

4. Mitoanálisis y mitocrítica

¹² *ἀρετή* o *areté* es un concepto del pensamiento griego antiguo que se refiere a la “excelencia” o “virtud moral”.

Pasando al análisis del único personaje, el autor parte de la presencia de un personaje-espectro que vertebraba la obra. Desde principios del siglo XXI, en la dramaturgia española se encuentran bastantes obras en las que a escribirse obras en las cuales aparece un personaje muerto que cobra vida y protagonismo. El intento de todos estos autores es el de evocar situaciones del pasado, de hacer presente o “presentificar” (Bueno Pérez 25) historias que hubieran quedado abismadas en la indiferencia de toda sociedad. El autor da la palabra a un héroe que ha permanecido en la sombra desde la escritura homérica y que finalmente cobra vida de entre los muertos para contar la historia de su “carne”, donde «coincidieron la muerte y el amor» (Conejero 17) y el «Eros, dulce y amargo» (23).

Patroclo, cuyo nombre significa, etimológicamente, “la gloria del padre” (25), pasa a la historia como un personaje heroico y trágico, lleno de virtudes, generosidad y empatía. En la *Ilíada* de Homero aparece junto a Aquiles, ya que es su compañero de hoplomaquia; no obstante, muchos mitólogos afirman que los dos héroes mantuvieron una relación bastante estrecha, llegando a teorizar una relación erótica entre ambos. El canto XVI es el momento crucial en que Patroclo acude llorando ante Aquiles por los griegos heridos y le pide el permiso para luchar llevando su armadura para infundir miedo en los troyanos y ayudar a los suyos. Aquiles acepta y Patroclo va a la guerra, donde muere a manos de Héctor.

Más allá de esto, no hay muchas fuentes sobre este personaje, sino vestigios, indicios para poder imaginar. Al no tener que obedecer a ningún documento histórico, y ya que no es una figura real, el autor no sintió la necesidad de responder a un Patroclo que ya existiera: la lectura del personaje era más abierta e indeterminada y Conejero ha podido darle vida desde una libertad creativa y anacrónica.

Según el dramaturgo, el protagonista tiene algo de nigromante, es como una voz donde convergen muchas voces; y es que, ciertamente, *En mitad de tanto fuego* propone un discurso plagado de intertextualidad¹³, es un texto de textos, que se reflejan recíprocamente, se contaminan, hasta llegar a ser uno, donde uno es la continuación del otro y en el cual la propia voz del autor se transmuta en la de Patroclo. El mito que nace en la obra no está limitado a su época, sino que atraviesa los tiempos y llega hasta la guerra de Ucrania: la figura de Patroclo encarna la paradoja de ser anacrónica en el marco mismo de su devenir diacrónico, como si el tiempo lo arrastrara y lo desbordara a la vez.

No obstante, en la pieza teatral que se analiza es posible descubrir cómo el personaje conserva las características que le había atribuido Homero, también el ser «un raro destinado a la nada» (Conejero 25). En la *Ilíada* Aquiles mientras se acerca a él, le dice:

¿Por qué estás lloroso, Patroclo, como una niña tierna que corre junto a su madre y le manda que la coja agarrándole el vestido, y la estorba en sus prisas y envuelta en lágrimas la mira para que la levante en brazos? A esa te pareces, Patroclo, en las tiernas lágrimas que viertes. (Homero 346).

Lo significativo es que, al concederle la palabra directamente a Patroclo, el autor ofrece una recreación completa y compleja de esta figura. El vínculo entre Aquiles y Patroclo, tal como se configura tanto en la *Ilíada* como en la relectura de Conejero presenta la figura del “doble sacrificial”, pero la innovación de Conejero radica en que, en *En mitad de tanto fuego*, Patroclo deja de ser un mero recurso legendario al servicio de la gloria de Aquiles. El doble sacrificial habla en primera persona y desplaza al héroe. El arquetipo no desaparece, porque Patroclo sigue muriendo en lugar de Aquiles y desencadena su destino, pero su función se reescribe desde el interior: Patroclo no muere para que su amante viva, sino que Aquiles vive a través de la memoria y del amor de Patroclo.

Este cambio de perspectiva tiene implicaciones en la recepción contemporánea del mito. Al poner en primer plano la voz del doble sacrificial, Conejero recupera un aspecto que, en las fuentes antiguas, quedaba subsumido bajo la lógica heroica: la igualdad afectiva entre los dos personajes. En la *Ilíada*, Aquiles llora a Patroclo con una intensidad que desafía cualquier jerarquía; en Conejero, esta reciprocidad se hace explícita, desplazando la interpretación hacia un modelo relacional horizontal. La reescritura del doble sacrificial permite un diálogo sobre asuntos actuales como la memoria histórica, la visibilidad de las voces marginales y la resistencia contra realidades hegemónicas de violencia.

La parte en la que la obra disiente de las fuentes anteriores es la petición de Patroclo a Aquiles para que no le venga, para que no mate por resentimiento: «No degüelles por mí doce muchachos troyanos ni ultrajes el cadáver de Héctor. [...] Cuando amanezca, márchate de Troya» (Conejero 52). En esta petición se descubre que este Patroclo de la pieza teatral de Conejero ya sabe lo que cuenta la *Ilíada*; también el lector que tenga esta referencia conoce lo que va a suceder. Se trata, así, de un claro juego metaliterario, mediante el que se invita a este nuevo Aquiles a que no caiga en los mismos actos del Aquiles homérico, sino que reescriba su historia. Patroclo no juzga lo justo y lo injusto, no hace acusaciones, no decide; él exhorta e intenta disuadir a Aquiles valorando la importancia del amor y la vida frente a la gloria y a los muertos.

Por otra parte, son dos las cuestiones principales que el dramaturgo desarrolla a partir de este protagonista: el amor-pasión entre Patroclo y Aquiles y la importancia de la memoria representada por un muerto viviente, “desertor iluminado” cuya actuación desemboca en un canto antibelicista contra todas las barbaries humanas.

Sobre la relación erótica entre los dos héroes, Clarke afirma:

es claro por el lenguaje, los precedentes y el desarrollo dramático de la *Ilíada*, que Aquiles y Patroclo no son “amigos” homéricos, sino que son amantes de corazón. Patroclo vive su vida sólo en la vida de

¹³ En la obra el autor combina referencias literarias e históricas que traspasan épocas, trayendo ecos de Safo, Pedro Lemebel, Anne Carson o Luis Cernuda, además de Homero.

Aquiles; y es a su vez el único ser humano más importante para Aquiles que él mismo, que su propia vida, su propio ego y honor¹⁴ (395).

Muchos son los autores antiguos y modernos que trazan la misma visión del erotismo entre los dos, como Gabriel Laguna-Mariscal y Manuel Sanz-Morales, entre otros. Amar a otro hombre en la Antigüedad no era una opción fuera de la norma o de alguna manera desviada, al contrario, era vivir “según natura” (Cantarella), porque el amante contribuía a la *paideia*, es decir, a la formación ética y civil de un nuevo miembro de la *polis* (19). En la propuesta de Conejero esta relación homoerótica es evidente y le sirve al autor para relacionar este argumento con la contemporaneidad; es decir, en *En mitad de tanto fuego* el amor entre los dos hombres se presenta sin tapujos, como una opción que celebra la libertad de vivir la propia homosexualidad.

El dramaturgo crea su contra-épica contemporánea partiendo de un único elemento que difiere con respecto a la *Ilíada* de Homero al proponer el *Eros* como ola constructora de vida que interrumpe la destrucción masiva de la guerra. En su largo monólogo, Patroclo da voz a la experiencia de tantos amantes, de «tantos raros» (Conejero 25) que han sido confinados a los márgenes de la sociedad, censurados y obligados a vivir en situaciones de sometimiento e inseguridad; de hecho, recuerda:

Mi padre intentó enderezarme, instruirme, corregirme, como quien se empeña en darle forma al viento. No servía de nada. Era un raro destinado a la nada. El último en ser elegido y el primero en ser descartado. Un raro destinado a la nada. Hasta el día que jugando a los dados yo solo, se me acercó otro muchacho. Me los quitó. Gritó «cobarde» y también la otra palabra. Me dijo que era lo que todos me llamaban, lo que mi padre decía cuando bebía demasiado (Conejero 25).

Estas frases están plagadas “de significantes inconscientes, de historias sociales” (Butler 37) que parecen no tener derecho, de vidas que aspiran “a una vida *vivable* y despojada de violencia” (40). Homero describe amistades masculinas de intensidad afectiva tan fuerte como para hacer pensar inevitablemente en lazos muy distintos de una simple solidaridad entre compañeros de armas y el lazo de Aquiles con Patroclo era insustituible. De hecho, en el canto XXIV de la *Ilíada*, no es poco significativo el discurso de Tetis dirigido al hijo desesperado e inconsolable por la muerte del amado:

¡Hijo mío! ¿Hasta cuándo con estos lamentos y angustias
te vas a carcomer el corazón sin acordarte ni del pan
ni de la cama? Bien estaría que te unas a una mujer en el amor,
pues no sólo ya no me vivirás largo tiempo, sino que además
cerca de ti se aproximan la muerte y el imperioso destino (vv.128-132).

De las palabras de Tetis se deduce que el vínculo con Patroclo era la razón por la que el héroe no había tomado esposa todavía, casi una confirmación del carácter amoroso de la relación, pero su exhortación para que cumpla su deber social de unirse con una esposa no es una condena de la relación, sino la invitación a aceptar la que era una regla natural: alcanzada una cierta edad se hacía necesario poner fin a la fase homosexual de la vida y asumir el papel viril con una mujer. Muerto su amigo, Aquiles ya no tiene razones para vivir; repetidamente, en el canto XVIII¹⁵, desea no haber nacido, declara que su único deseo es morir, parece amenazar con el suicidio:

[...] Del otro lado, Antíloco se lamentaba y vertía lágrimas
con las manos de Aquiles cogidas, y su glorioso corazón gemía
ante el temor de que se segara la garganta con el hierro. (vv.32-34)

Al comienzo del canto XIX¹⁶, Tetis lo encuentra echado sobre Patroclo, desesperadamente abrazado a su cadáver en una actitud completamente anómala dentro del cuadro de las manifestaciones homéricas del luto y, en la obra de Conejero, esta referencia se mantiene y se amplifica también presentándonos la otra cara del fenómeno:

[...] Me dices: «Has muerto, Patroclo... mientras yo viva tu tumba estará dentro de mí»...
y te quedas dormido sobre mi cuerpo. (Conejero 51)

El protagonista es un mito constructor que, con su historia, deja entrever una nueva creación. Dolor y rabia, deseo y pasión son las disposiciones anímicas con las cuales Patroclo percibe el mundo de los muertos-sociales o de las sombras y exhorta al lector a reaccionar ante la vida y no aceptar la violencia cotidiana. Él

¹⁴ Texto original: “It is clear from the language, precedents and dramatic development of the *Iliad* that Achilles and Patroclus are not Homeric “Friends”, but are lovers from their hearts. Patroclus lives his life only in the life of Achilles; and is in turn the only human being more important to Achilles than himself, than his own life, his own ego and honor.”

¹⁵ Canto XVIII

[...] Néstor

derramando cálidas lágrimas y le comunicó la dolorosa noticia:

«¡Ay de mí, hijo del belicoso Peleo! Muy luctuosa es la nueva que ahora vas a saber y ojalá no hubiera sucedido.

Patroclo yace muerto y ya se lucha alrededor de su cadáver

Desnudo, que las armas las tiene Héctor, de tremolante penacho» (vv.16-21)

[...] Cogió con ambas manos el requemado hollín

y se lo derramó sobre la cabeza, afeando su amable rostro,

mientras la negra ceniza se posaba sobre su túnica de néctar (vv.22-25)

¹⁶ Canto XIX

“Halló a su querido hijo yaciendo abrazado al cuerpo de Patroclo

y ruidosamente llorando; muchos compañeros lo rodeaban con gran duelo.” (vv.4.-6)

invita a su amado Aquiles a poner fin al infinito círculo vicioso de la venganza y de los rencores enquistados para que puedan volver a vivir el deseo y la pasión que los une.

Cada palabra que Patroclo comparte con el lector es un susurro de esperanza, un rayo de luz que atraviesa la desconfianza. Él mismo siembra semillas de futuro, en la aridez de las experiencias vividas en la guerra, y dice:

Patroclo: [...] Yo... te pido, Aquiles, que aparezcas y levantemos pedestales para los pájaros que no han ido a la Universidad, para los desahuciados de los templos; te pido que aparezcas y que trencemos coronas para los bárbaros sin papeles y para la diáspora rabiosa, para los hermafroditas, para los señalados, los confundidos y los suplicantes: te pido que aparezcas y que celebremos con los muchachos que se visten de novia en la oscuridad del ropero y con la camarada de Safo en los disturbios, esposada y sangrando en el vagón de la policía; te pido que aparezcas, Aquiles, y que digas aquí, conmigo, «canta, oh, diosa, nuestra alegría desesperada, canta nuestro resentimiento y nuestra resistencia».(29)

Juntos, cultivaban sueños

Patroclo: [...] Éramos en ese monte los primeros y los últimos habitantes del mundo, y éramos lobo y cordero, carne y lanza, Urano y Afrodita, destructores de ejércitos, e imaginábamos que el futuro sería de otro modo, que habría patrias en las que los héroes nacionales serían maricas y llorarían abrazados a los caballos caídos, o matrias gobernadas por Amazonas, sin himnos, sin escudos, sin lanzas, sin guerras. (28-29)

Aunque la vida a su alrededor se desmorone por las guerras, las violencias y las violaciones, en medio de la desolación, el alma de Patroclo pide un reencuentro y, a pesar de la adversidad, se niega a extinguirse; reclamando que su amor pueda volver a ser vivido robusto y tenaz, como un árbol que desafía la tormenta o con palabras del mismo autor: “como el huracán que agita monte abajo, las encinas [...]” (Safo en Conejero 22).

El objetivo de esa ola innovadora de Patroclo es el avance hacia una mayor libertad individual, una reacción frente al derecho de las personas a vivir su género. “La violencia”, como bien escribe Judith Butler, “no es un acto aislado [...] es también una atmósfera, una toxicidad que invade el aire. [...]La violencia es al mismo tiempo acto e institución” y están conectados “uno a la otra en una dialéctica potenciadora de terror” (47-49). En este sentido, y por contraste, “la interdependencia puede suponer un gran alivio: nos alivia de nuestro aislamiento y nos sitúa en el mundo de los otros” (58).

El Patroclo de Conejero nos desubica de la inercia de nuestra perspectiva, nos saca de nuestra zona de confort, haciéndonos experimentar de un modo nuevo, lo que estamos acostumbrados a percibir como raro, insólito y la tarea de toda sociedad no consiste en impedir el paso, desterrar o deportar lo que es extraño, sino en aprender a habitarlo. La libertad que reclama Patroclo es “una libertad corpórea, una libertad estrechamente ligada al deseo para encontrar las condiciones en las que vivir, respirar y moverse sea posible” (119). Un albedrío de tal magnitud no puede entenderse separado de un contexto histórico hecho por normas e influencias sobre lo que implica el género y cómo debería vivirse.

En una intervención del protagonista podemos leer: “Mi padre decidió desterrarme, venderme como sirviente a un rey, a Peleo...” (Conejero 25) por la vergüenza que le daba ese hijo y casi al final dice “Quizá cuando mi padre supo que había muerto en el campo de batalla tras matar a decenas de troyanos pensó que por fin merecía el nombre de Patroclo, «la gloria del padre»” (54), como si el hecho de matar y morir en la batalla pudiese hacerle recobrar el honor perdido.

El protagonista encarna una conciencia trágica. Patroclo se plantea problemas sin respuesta cuya solución no se patentiza en su entonces, sino que aguarda una concienciación común. El héroe homérico parece “tomar la iniciativa de su comportamiento, prever las consecuencias, asumir la responsabilidad, dominar la situación hasta que las peripecias de la trama le(s) revelan la verdad” (Losada, 2016 146). En el caso de Patroclo y Aquiles es la guerra de Troya la que divide a los dos amantes, la que provoca la muerte y el subsiguiente anhelo de reunión. Los eventos del relato mítico tradicional explican el sentido de sus peticiones, él resiste al sino que ya aparece trazado y suplica la superación de la inmanencia para conducir a su amado hacia la trascendencia. Es justo esta conciencia trágica la que “nos muestra que estamos ante la trascendencia” (146) siguiendo el pensamiento del profesor Losada; ante la posibilidad de aportar un cambio en el plano inmanente (es decir lo social) para que, lo que ha permanecido oculto, empiece a ser conocido, que traspase los límites de la experiencia posible y para que así se comprenda y averigüe lo que sigue siendo silenciado.

Reflexionando sobre el compromiso social que encarna el protagonista, también la memoria y la guerra se pueden analizar partiendo del binomio teatro-vida o ficción-realidad. Como afirma Amo Sánchez, «abunda en el nuevo teatro de la memoria el compromiso moral y político, así como el rechazo de la comprensión unívoca de la historia» (349), considerando como necesario el acto de “recordar” en el sentido de volver a pensar, re-pensar, re-escribir la historia y «en esta línea entra el nuevo teatro de la memoria, caracterizado por una restitución rememorativa compleja: el presente invoca y convoca a un pasado inacabado» (344). En esa nueva dramaturgia española, se proponen espacios que superan sus fronteras creando mundos escénicos donde el tiempo se vuelve flexible y simbólico, se diluye y conviven distintas realidades, y donde prima la capacidad de la obra para evocar ideas y suscitar reflexión. El presente es un hilo conductor que teje las experiencias, emociones y vivencias de un pasado que, aunque incompleto, sigue vibrando en el aire. Esta incompletitud no es un límite; al contrario, es una oportunidad porque permite explorar los múltiples matices

del recuerdo y de la identidad. Cada escena no es sólo eco de lo que se ha perdido, sino también testigo de lo que sobrevive en la memoria colectiva.

El tiempo del que habla Patroclo tiene que ver con la finitud, la fugacidad de todas las existencias, el sufrimiento ineludible y la muerte como libertad. Al leer este drama se entiende que no es posible rectificar el pasado, ni recuperar el tiempo transcurrido: Patroclo imbrica y sintetiza el pasado concreto y el presente efímero. En el texto Patroclo no pretende justicia, está desarmado, impotente, ante tanto dolor:

y bebo y bebo y bebo/ para olvidar los gritos, las súplicas, / los «dile a mi madre, / dile a mi novia, / dile a mi hermano, / dile a mi amigo, / dile a...» / para olvidar / los ojos que quedan abiertos / aterrados, contemplando / la propia muerte, / y así un día tras otro, / un día tras otro (Conejero 34-35).

Se pretende, así, suscitar en el lector una sobreestimulación empática (Hoffman 170), porque la sensibilidad fuerte que nace del mimetismo estimula la empatía del espectador, creando así una respuesta de reconocimiento colectivo. En la obra, Patroclo, para acabar con ese dolor presente en cada ser humano que vive una guerra, plantea un desenlace alternativo, donde vuelve como fuerza revulsiva la posibilidad del amor. El final que él propone no es meta, sino una momentánea interrupción: es espera y reunificación. De hecho, en toda obra el protagonista se refiere a un tú con quien sueña el rescate de una alegría posible, un futuro que los vea juntos, carne enamorada y ardiente de deseo:

Y por una vez, siento que he vencido que te he apartado de la muerte, Aquiles, y, que ninguna flecha encontrará tu talón, que tu nombre se borrará de la boca de los ciegos y de las enciclopedias, que tu figura desaparecerá de los frescos y de los lienzos, e imagino que regresamos a casa, que nos seguiremos amando en un cuerpo cada vez más viejo, y cualquier día nos morimos los dos a la vez sin dolor, oh, soberbia de enamorado, e imagino que juntos entramos en el paraíso de los desertores. (38)

El deseo de Patroclo de volver a ver a Aquiles no es el de acelerar la llegada de un futuro glorioso, sino de poner fin al sufrimiento de la separación. Patroclo no busca la salvación de su alma, la suya es una salvación con respecto al dolor, al horror por lo que ha visto. Las heridas más profundas que le surcan la vida son las que la guerra infundió en su corazón impidiendo que pudiese vivir el *Eros* con su amante Aquiles. Este sufrimiento deja paso a la eterna reiteración del recuerdo y tampoco el anhelo de ver aparecer a Aquiles consigue entregar el tormento de lo vivido a la amnesia. El recuerdo y el sentimiento de Patroclo están representados en su sentido etimológico: recuerda y por lo tanto «vuelve a pasar por su corazón» todo el *pathos*, «la emoción interna, lo que su alma ha experimentado en su existencia» (Amo Sánchez 344). En la obra, la constancia rígida, férrea y fría, siempre presente, de una guerra que desangra, la necesidad de rememorar y ser testigo, hacen que desemboquen en el tema de la identidad y «no hay identidad sin memoria, pero tampoco hay memoria sin identidad» (358), replanteando así el vínculo fuerte y necesario entre identidad y memoria colectiva. Cada representación es un acto de reivindicación, un claro intento de recordar y reconocer determinados hechos traumáticos que siguen vigentes o latentes en nuestro presente.

La anagnórisis y la catarsis final coinciden en la obra con el esclarecimiento y la apropiación de la verdad por parte de Patroclo que metonímicamente representa la colectividad que deja de preguntarse el porqué de las heridas para preguntarse el porqué de su duración en el tiempo, en el poco tiempo en que vivimos nuestras vidas: «Qué corta fue la vida, qué corta...» (Conejero 52). Hay que subrayar que el protagonista habla desde los Asfódelos: es un espectro visible, es una proyección o una aparición; que encarna en la escena su pasado traumático que llega a ser un pasado colectivo. Para expresar la bipolaridad del mito, también el texto poético es, a la vez, afirmativo e interrogativo. De hecho, en el canto VIII, la pregunta que anafóricamente se repite, «¿qué hay después del último canto?» (53), no deja espacio a un porvenir utópico y esperanzador; hay una sonrisa amarga repensando al padre y una constatación triste e inamovible sobre la guerra porque «siempre hay [...] un iluminado que promete la vida eterna después del sacrificio» (54). Interesante es la circularidad de la frase que se repite a lo largo del último canto, «y al final, al final siempre está el principio» (54), y que funciona a modo de cierre; en ésta, el protagonista se reconoce atrapado en el eterno retorno de «esta vieja historia» (54) y, retomando los versos del ciego de Quío, se observa cómo el principio coincide con el final, creando una inevitable y amarga contextualización en nuestros días.

5. Conclusiones

En el presente trabajo se propone el análisis de la reescritura del mito de Patroclo en la obra teatral *En mitad de tanto fuego*, del autor español Alberto Conejero. Su largo e intenso monólogo llama a una reflexión sobre temas muy actuales, consiguiendo que estas problemáticas sociales (la guerra, el uso de la venganza, la necesidad de la memoria colectiva, la defensa de los derechos LGBTI) alcancen una proyección existencial, gracias al lenguaje y los mecanismos textuales utilizados.

Contextualizando el mito desde un punto de vista cultural, el autor, al apostar por el amor y por el hedonismo, crea una contra-épica que es un alegato antibelicista. En el escenario, Patroclo ocupa casi una posición de resistencia, estableciendo con el lector un diálogo empático que no necesita respuestas, porque no las hay. Utilizando una estructura testamentaria, el protagonista escenifica un oratorio por las víctimas de toda forma de poder como la guerra, la violencia y todos los encubiertos e invisibles de la sociedad. Interpela y exhorta a una redefinición de conceptos silenciados y asumidos como dogma desde el pasado, como la condena a la homosexualidad, vivida como algo contra natura, o morir en la guerra por la gloria. Patroclo invita a ser artífice de una redención que proponga un futuro diferente, un rescate humano, porque en su presente eterno no hay escape: todo se repite en un desenlace ya escrito.

La mitocrítica aplicada a la dramaturgia contemporánea permite identificar cómo estos desplazamientos simbólicos operan en textos que no necesariamente reproducen el mito de manera explícita. Así, *En mitad de tanto fuego* no es una traslación escénica de la *Ilíada*, pero tampoco una invención desligada de su matriz mítica. Conejero recorta, reorganiza y reescribe fragmentos homéricos para construir un espacio poético donde el régimen nocturno domina: el combate queda fuera de la escena, mientras que la palabra, el silencio y el recuerdo ocupan el centro dramático; es así que la muerte de Patroclo se convierte en un acto de resistencia poética frente a la violencia.

En la obra, el autor despoja al mito de su dimensión guerrera y lo instala en un presente de duelo suspendido, que se erige como ámbito absoluto. La relación con Patroclo se construye a través de la memoria, del lenguaje poético y de una corporalidad ausente que, sin embargo, permanece como presencia intangible. La dilatación del instante del lamento homérico en tiempo dramático constituye una innovación formal que amplifica la intensidad del vínculo amoroso y lo separa de cualquier resolución heroica.

Aplicar la mitocrítica de Durand a una reescritura contemporánea como *En mitad de tanto fuego* ha permitido reconocer que Conejero desplaza la acción épica al espacio íntimo de la voz monologante, pero conserva la dualidad simbólica. Patroclo funciona simultáneamente como “doble” y como “víctima propiciatoria”: el relato de la batalla y la descripción minuciosa del cuerpo herido responden a un imaginario diurno de confrontación; las evocaciones del deseo, de la memoria compartida y del anhelo de reunificación pertenecen al régimen nocturno. Este desplazamiento se vincula la noción durandiana de mito operador. Según Durand, ciertos mitos no se limitan a reproducir arquetipos estáticos, sino que actúan como operadores culturales, adaptándose a las necesidades simbólicas de cada época. El mito de Aquiles y Patroclo, al ser retomado en contextos tan diversos, permanece reconocible en su núcleo arquetípico, pero se redefine en su función cultural. En Homero, la muerte de Patroclo reactiva el ciclo heroico y conduce a la consumación del destino de Aquiles; en Conejero, la misma muerte cuestiona el ciclo de violencia y abre un espacio para la memoria y el duelo como resistencia. La mitocrítica, en este sentido, se convierte en una herramienta de lectura transversal, capaz de identificar continuidades simbólicas y rupturas ideológicas y permite observar cómo un mismo mitema puede vehicular valores tan distintos como la exaltación de la *areté* guerrera en la Grecia arcaica y la denuncia antibelicista en el siglo XXI.

De la combinación de la mitocrítica y de la recepción social de los clásicos (Losada, 2022), se deduce que el autor revisa anacrónicamente el mito de Patroclo y hace que éste represente la necesidad de encontrar un espacio de convivencia entre los dos mundos, el heroico y el contemporáneo. El protagonista pide avanzar y arriesgar, porque no se puede ser ingratos con el pasado, pero al mismo tiempo no se puede vivir rendidos a la resignación y a la pasividad. Invita a progresar rechazando la peligrosa simplificación del pensamiento de unos pocos y a salir del círculo vicioso en el que cae una sociedad cuando opta por la venganza y los rencores enquistados.

6. Obras citadas

- Apolonio de Rodas. *Argonáuticas*. Editorial Gredos, 1996.
- Amo Sánchez, Antonia. “Dramaturgias de lo imprescriptible: un teatro para la recuperación de la memoria histórica en España (1990-2012).” *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 39, no. 2, 2014, pp. 341-369.
- Bueno Pérez, Lourdes (des) *Aparecidas: Protagonistas muertas en la dramaturgia femenina contemporánea*. Editum, 2018.
- Brunel, Pierre. *Mythocritique: Théorie et parcours*. UGA, 2017.
- Butler, Judith. *Sin miedo. Formas de resistencia a la violencia de hoy*. Taurus, 2023.
- . *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, 2007.
- Cantarella, Eva. *Según natura. La bisexualidad en el mundo antiguo*. Akal, 2021.
- Clarke, William. “Achilles and Patroclus in love.” *Hermes*, vol. 106, no.3, 1978, pp. 381-395.
- Conejero López, Alberto. *En mitad de tanto fuego*. Dos Bigotes, 2023.
- De Vicente, Patricio. “Teatro documental en Chile: memoria, testimonio y escena.” *ArtEscena. Revista de artes escénicas y performatividad*, vol. 2, no. 1, 2016, pp. 34-45. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6718809>.
- Durand, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Dunod, 2006.
- . *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. Anthropos, 2013.
- Frieden, Ken. *Genius and Monologue*. Cornell Univ. Press, 1985.
- García Yebra, Valentín. *La Poética de Aristóteles*. Gredos, 2018.
- Gueis, Deborah. *Postmodern Theatric(k)s. Monologue in contemporary American Drama*. The University of Michigan Press. 1996, pp. 7-27.
- Gruzinski, Serge. *La pensée métisse*. Pluriel. 2012.
- Hoffman, Martin. *Desarrollo moral y empatía. Implicaciones para la atención y la justicia*. Idea Books, 2002.
- Homero. *Ilíada*. Gredos, 2014.
- Kirk, Geoffrey Stephen. *The Iliad: A Commentary. Volume I: 1*. Cambridge University Press, 1985.
- Laguna-Mariscal, Gabriel, y Sanz-Morales, Manuel. “The Relationship between Achilles and Patroclus according to Chariton of Aphrodisias.” *The Classical Quarterly*, n. s., vol. 53, no. 1, 2003, pp. 292-295. <https://www.jstor.org/stable/3556498>.
- . “Was the Relationship between Achilles and Patroclus Homoerotic? The View of Apollonius Rhodius.” *Hermes*, vol. 133, no. 1, 2005, pp. 120-123.

<https://www.jstor.org/stable/4477639>.

Losada y Goya, José Manuel. *Mitos de hoy. Ensayos de mitocrítica cultural*. Logos Verlag, 2016.

—. *Mitocrítica cultural. Una definición del mito*. Akal, 2022.

Lupo, Alessandro. "Síntesis controvertidas. Consideraciones en torno a los límites del concepto de sincretismo". *Revista de Antropología Social*, vol. 5, 1996, pp. 11-37.

Nagy, Gregory. *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Johns Hopkins University Press, 1979.

Pincheira, Julio. *El teatro documental: donde la investigación es el escenario de la creación*. 2019, <https://www.juliopincheira.com/post/el-teatro-documental-donde-la-investigaci%C3%B3n-es-el-escenario-de-la-creaci%C3%B3n>

Pignatti, Sandro. *Flora d'Italia*. vol.3, p. 346, 2nd ed., Edagricole, 2018.

Romera Castillo, José. *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Verbum, 2017.

Sartre, Jean-Paul. *Existentialism Is a Humanism*. Translated by Carol Macomber, Yale University Press, 2007.

Schein, Seth. *The Mortal Hero: An Introduction to Homer's Iliad*. University of California Press, 1984.

Taplin, Oliver. *Homeric Soundings: The Shaping of the Iliad*. Oxford University Press, 1992.

Webgrafía

"Alberto Conejero examina su teatro con José Romera Castillo." *Canal UNED*, <https://canal.uned.es/video/5db0515da3eeb0701f8b4568>.

"Entrevista a Alberto Conejero por En mitad de tanto fuego." *Revista Teatros*, 1 de enero de 2024, <https://revistateatros.es/entrevista-alberto-conejero-en-mitad-de-tanto-fuego>.

"Escribir para el teatro por Alberto Conejero." <https://madridesteatro.com/escribir-para-el-teatro-por-alberto-conejero/>