

Del héroe ético y del héroe estético

JAVIER DEL PRADO
UCM

0. NATURALEZA INMANENTE O NATURALEZA TRANSCENDENTE DEL HÉROE

Si estos apuntes son necesarios, ello se debe a que el título planteado¹ ofrece una serie de problemas de cara a la definición de los conceptos de inmanencia y de transcendencia que fundamentan la naturaleza del héroe. No sólo en lo que atañe directamente a una definición con pretensiones filosóficas, ligada a ambos conceptos; sino en lo que atañe también a un empleo estrictamente literario de éstos. En definitiva, se trata de saber si hablamos de una transcendencia y de una inmanencia intradieгéticas, que encuentran su fuente y su razón de ser en los elementos intratextuales de la ficción; o si hablamos de una inmanencia y de una transcendencia extradieгéticas que nos reenvían hacia elementos externos al texto, metafísicos, sociológicos, biológicos u otros. Para una conciencia crítica formalista, que concibe todo texto como una diégesis, este problema no debería existir; si existe para mí, ello se debe a que, como ya he apuntado en otros estudios, todo texto, en especial todo texto narrativo, se

¹ El origen de este estudio, o más bien de estas reflexiones, se encuentra en un coloquio sobre la figura del héroe en la novela francesa. Como organizador del coloquio, anduve perdido durante algún tiempo *intentando darle al tema unos horizontes que limitasen las posibles intervenciones*. Se trataba, desde mi punto de vista, de ver en qué medida la naturaleza del héroe, desde la Edad Media hasta el siglo xx, había evolucionado o se había mantenido fiel, en función de unas coordenadas que me llevaban siempre de lo transcendente a lo inmanente, de lo sobrenatural a lo material, o materialista, y de lo mítico a lo histórico. El título definitivo eligió de manera problemática los términos de *inmanente* y de *transcendente* para enmarcar nuestras reflexiones sobre el tema. En un primer momento, se pensó que dichos términos abstractos le quitarían «hierro político» a la discusión; pero la consecuencia última fue que nos vimos inmersos en una controversia de carácter epistemológico de más difícil solución. Las reflexiones que siguen, a modo de conferencia inaugural, intentaron aprehender desde diferentes puntos de vista la problemática dicotomía; pero poco a poco se fueron convirtiendo en lo que ahora pretenden ser: una discusión sobre los alcances ético y estético del héroe novelesco.

define de cara al problema de la referencialidad en función de una *voluntad de mimesis* o en función de una *voluntad de diégesis* más o menos claramente definidas.

Antes de enfrentarnos de manera decidida con el título, me ha parecido oportuno echar una ligera ojeada sobre los héroes que de manera más familiar pueblan mi imaginario de lector. Así, Tristán se me ofrece como un héroe determinado por una función mágica que encuentra su razón de ser en un conjunto de creencias ambiguamente metafísicas: poderes mágicos de ciertos conjuros en manos de determinadas personas. Contrariamente, Jacob, en *Le paysan parvenu* de Marivaux, se me presenta desprovisto de adherencias transcendentales, como un ser libre, en inmanencia casi total, que ejerce su existencia en función de un cálculo mesurado de su virtud, es decir, de su poder, con el fin de extraer de él una máxima rentabilidad económica y social, ya que su dimensión ontológica queda reducida a dicha perspectiva.

Volviendo hacia atrás, Don Quijote se me aparece predeterminado por toda una red de estructuras narrativas que lo anteceden y que no le dejan resquicio alguno para el ejercicio de su libertad; su destino ya está escrito: su razón de ser es intradiegética, aunque la diégesis que determina su naturaleza englobe el conjunto de la literatura caballeresca.

Des Grieux, en *Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut* del Abate Prévost, se me aparece como un ser ambiguo, determinado uno no sabe muy bien si por alguna fuerza metafísica que, desde una conciencia jansenista, hace imposible el uso de su libertad, o por una fuerza puramente biológica que encuentra su fuente fatídica en los encantos físicos de Manon. Es interesante, a este respecto, ver cómo el *encantamiento* —«*charme*», en francés—, que era el origen del determinismo en *Tristan et Iseut*, se convierte aquí en un conjunto de encantos —«*les charmes*», en plural, en francés—, significando el paso de una acción de origen metafísico, o por lo menos de difícil explicación natural, a una fuerza puramente física y formal que encuentra su razón de ser en un cuerpo².

En la segunda mitad del siglo XVIII, como símbolo del triunfo de la virtud que predica toda la ética de la Ilustración, Saint-Preux, en *La nouvelle Héloïse* de Rousseau, es capaz de construir su ser desde una libertad virtuosa que vence cualquier tipo de determinismo, ya sea éste inmanente o transcendente: la pasión, esa fuerza que, procedente de un más allá del yo consciente cuyos orígenes unas veces nos remiten a los dioses y otras veces a las fuerzas oscuras del existir corporal, es vencida aquí en aras de la creación definitiva de un héroe que elige su propio devenir en libertad, aunque la elección imponga ciertas limitaciones.

² No vuelvo sobre el tema, pues ya lo he desarrollado ampliamente en mi «Estudio sobre *Histoire du Chevalier des grioux et de Manon Lescaut*», en *Cómo se analiza una novela* (Madrid, Alhambra Universidad, 1984).

René, sin embargo, tiene que asumir una libertad que le es impuesta desde el nacimiento: nace huérfano de toda transcendencia, en la muerte de la madre, en la muerte del padre y en la desheredad, pero es incapaz de asumir esta libertad y vive su vida como fracaso. Lo mismo podemos decir de su hermano gemelo, aunque menos lírico, Adolphe, en la obra de B. Constant.

¿Cómo enfrentarme con la naturaleza de Julien Sorel, en *Le Rouge et le Noir*, personaje que se sitúa desde su nacimiento como héroe de novela en una encrucijada que, como luego veremos, apunta hacia un determinismo tanto mítico trascendente como textual? Tenemos, primero, las fuentes periodísticas que nos remiten al asesino Antoine Berthet, fuentes extradiegéticas; tenemos luego el determinismo textual intradiegético marcado por el hallazgo en la iglesia, junto al reclinatorio de Mme. de Rênal, del papelito que anuncia su muerte, aunque sea de una manera anagramática —«Detalles de la ejecución y últimos instantes de Louis Jenrel, ajusticiado en Besançon, el...»—; tenemos finalmente todo el determinismo impuesto por la intertextualidad, en el marco del architexto —*Memorias de Brantôme, Nouvelle Héloïse*, etc.—. Ahora bien, ¿cómo olvidar la presencia de una libertad que se busca, que por un momento se encuentra, aunque luego quede anegada por un nuevo determinismo cuyo origen es de difícil explicación, si no nos remitimos a elementos extradiegéticos propios del resto de la obra y de la vida de Stendhal?

Saint Julien l'Hospitalier es un ser determinado, sin lugar a dudas. Su determinismo nos remite hacia espacios trascendentes intradiegéticos: oráculos que nos encontramos en el texto. Su madre oirá la profecía que hará de él un santo, su padre la que hará de él un héroe, y el propio Julien, de boca del ciervo al que va a matar, la que lo convertirá en asesino. Ahora bien, este determinismo trascendente, ¿acaso no puede, acaso no debe, ser reducido a una inmanencia de carácter material, tanto biológica como social, ligada por un lado al tema de la educación —religiosa y guerrera— y por otro al tema de un posible complejo de Edipo?

Este primer recorrido superficial por los héroes que invaden mi propia ensoñación nos remite unas veces hacia una naturaleza determinada por una fuerza trascendente del yo cuyo origen es a veces mítico, a veces social y a veces, incluso, biológico; y otras —las menos, parece ser— hacia una naturaleza inmanente en la cual el ser es o pretende ser fruto de sí mismo. Se construye así un primer eje de coordenadas dentro de las cuales podría situarse el problema que nos ocupa: la coordenada que nos lleva de la inmanencia en «libertad» hacia la transcendencia determinante, y la coordenada que nos lleva de una transcendencia material —biológica y social— hacia una transcendencia metafísica, y entendemos por tal aquella que se basa en fuerzas que no pueden ser explicadas de una manera racional y material.

0.1. Al enfrentarme con este doble eje de coordenadas, me vienen a la mente dos nuevos problemas; mejor, dos corrientes nuevas de problemas, con lo que mi pensamiento no hace sino enredarse de momento. La primera se re-

fiere a la consideración ontológica de la naturaleza del héroe; la segunda, al carácter semiológico que ésta puede y debe tener.

Me explico. Si consideramos la naturaleza del héroe como un problema ontológico, deberíamos referirnos al modo de *ser héroe* en sí: qué es lo que hace que un personaje sea considerado héroe; qué elementos lo constituyen, qué elementos lo fundamentan, y cuál es —y aquí reside el problema— la naturaleza de dichos elementos.

Pero, para contemplar el problema en toda su amplitud, deberíamos preguntarnos también sobre las constantes históricas de ese modo de ser héroe o, al menos, si constantes no hay, sobre las dominantes que estructuran dicha naturaleza en algún momento determinado de la historia; todo ello con el fin de poder comprobar si existe una evolución en la manera de ser héroe que responda, en el devenir de la ficción, a una evolución del modo de ensoñar el héroe, mejor, el espacio heroico, a lo largo de la historia. Se me ocurre a primera vista que, si bien en la literatura francesa el espacio del héroe está en un primer momento dominado por elementos que atañen al concepto de *santidad*, luego lo está por elementos relativos al espacio de lo *bélico*, para pasar en el siglo XVIII a espacios más o menos relacionados con el mundo de la *sabiduría* —filosofía, artes y letras—, antes de desintegrarse en una carencia de estos rasgos, sin que emerjan otros hasta que, a lo largo del siglo XIX, emerge un nuevo rasgo singular: el de la *marginalidad*.

Pero una duda me asalta: ¿existe de verdad un modo de *ser héroe*, o este modo de *ser héroe* no es sino un espejismo semiológico de lector?: la morfología y la fundamentación de esta naturaleza, ¿tienen acaso un en sí, extratextual o intratextual, o tal vez no son sino un resultado, en la lectura siempre proyectiva de una esperanza y de una carencia del lector, de lo que podríamos llamar la *conciencia semiológica*? De ser así, la naturaleza que fundamenta el *ser héroe*, tanto si es inmanente como si es trascendente, no sería sino la naturaleza que fundamenta el ser hombre, gracias a la lectura de los juegos de la ficción, sin más, o, en el caso de que no lo fundamente, la naturaleza que lo instala en carencia. El héroe trascendente se fundamenta, como el hombre en busca de transcendencia, en un más allá que lo explica y que le da las pautas de su razón de ser. El héroe inmanente, como el hombre que reivindica su inmanencia, sólo tiene su propio devenir para fundamentar su existir, lo que equivale a decir que el héroe trascendente es un héroe esencial, mientras que el inmanente es existencial o existencialista.

Si la perspectiva semiológica domina mi razonamiento, los diferentes modos de ser del héroe no responderán sino a las diferentes lecturas que el hombre, que el crítico, desde su opción epistemológica, siempre histórica, ha proyectado sobre una realidad textual: el héroe, como todo, no sería sino una proyección de un deseo epistemológico.

0.2. Dominado por esta doble cadena de preguntas, me centro en esta introducción metodológica y, ¿por qué no decirlo?, ideológica también, y mi

atención se ve polarizada por dos textos contradictorios, diría yo, en todas sus dimensiones, aunque la materia que tratan y el punto de partida sean los mismos; no así el punto de llegada, que es el único que importa. Me refiero a *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme*³, de Gilbert Durand, y a *La tarea del héroe*, de Fernando Savater⁴.

El segundo se enfrenta con el problema del héroe desde una perspectiva *ética*; ética que, según se va leyendo, se centra paulatinamente en el problema de la libertad contra el determinismo. El primero se enfrenta con el problema, a mi entender, y veremos luego que también al entender del propio autor, desde una perspectiva *estética*: ya el título se refiere a un decorado, lo que nos sitúa frente a una mitología no sustancial, aunque fundamentadora de la historia futura del héroe; el decorado mítico impone metonímicamente su plusvalía de significado, de tal manera que, como luego veremos, el héroe nace desde un primer momento carente de libertad, es decir, de dimensión ética.

La tarea del héroe, de Fernando Savater, se asienta sobre cuatro postulados que me permito enumerar:

1.º El héroe representa el ejercicio triunfante de la virtud —*virtud* en el más amplio sentido de la palabra—; por ello, su acción, ejemplar —la sociedad construye héroes porque necesita darse ejemplos, al menos en la ficción—, está condenada a la proeza, y no considera la posibilidad del fracaso⁵.

2.º El ejercicio del héroe exige la independencia, es decir, la libertad que permite la conquista de su propio ser, fundamentándose a sí mismo como inmanencia ontológica: una conquista que sólo se da *a posteriori*, ello es importante, tras la victoria de la virtud. El heroísmo ético es progresivo: no se asienta en el pasado, sino en el devenir⁶.

3.º El héroe no existe en la realidad histórica —ni prehistórica—; el héroe es siempre ficción: una proyección imaginaria de la norma irrealizable en la realidad histórica⁷; y concluyo yo: el héroe pertenece, por consiguiente, al espa-

³ Gilbert Durand, *Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, París, José Corti, 1961.

⁴ Fernando Savater, *La tarea del héroe (Elementos para una ética trágica)*, Madrid, Taurus, 1981.

⁵ «El héroe es quien logra ejemplificar con su acción la virtud como fuerza y excelencia» (Savater, *op. cit.*, p. 111). «En el héroe se ejemplifica que, realmente, la virtud es fuerza y excelencia, es decir, el héroe prueba que la virtud es la acción triunfalmente más eficaz» (*ibidem*, p. 112). «(...) la proeza del héroe. Allí la virtud no sólo no fracasa, sino que cobra su sentido, es decir, *manifiesta* por qué es considerada como virtud» (*ibidem*, p. 113).

⁶ «En la actividad victoriosa logramos, reconocemos, nuestra independencia relativa de lo necesario y nuestro parentesco con los dioses» (Savater, *op. cit.*, p. 113). «En el mundo de la aventura, allí donde hay que valerse por sí mismo, el héroe busca su independencia. Ser independiente es autofundarse, sacar de la propia entraña la fuerza y sustancia que han de constituirnos» (*ibidem*, p. 116).

⁷ «El héroe representa una reinención personalizada de la norma» (Savater, *op. cit.*, p. 113). De la norma y del deseo.

cio de la utopía, como realización imaginaria de un deseo individual o colectivo que el hombre es incapaz, o no quiere realizar en el interior de unas determinadas coordenadas espacio-temporales. Algo muy diferente de la perspectiva que sitúa al héroe en los tiempos primordiales de la humanidad.

4.º Y este cuarto lugar podría ser invertido, como es lógico, para convertirlo en tercero, el héroe es, paradójicamente, *causa sui*⁸; paradójicamente, porque nos llega, al menos en apariencia, con todas las marcas de una paternidad multiplicada, como pone de manifiesto el magnífico texto —magnífico en su dimensión descriptiva— de Gilbert Durand. Ahora bien, a pesar de una doble o triple filiación, el héroe necesita abolir el espacio del padre; sin esta abolición no alumbraría el espacio de la diferencia, de la singularidad, que es el que fundamenta su inmanencia ontológica. Nos situamos aquí, como es fácil apreciar, dentro de la herencia kierkegardiana, que estructura toda la ensoñación moderna, desde el romanticismo al existencialismo, tanto del hombre, como del espacio compensatorio de la heroicidad en la ficción⁹.

El héroe sería, así, y esta conclusión se esboza como una definición mía, el hombre que, tras vencer sus propios determinismos (míticos, históricos, autobiográficos, textuales), consigue la libertad. Algo que no puede, o que sólo puede ocurrir problemáticamente en la realidad histórico-social. Se trata de ver si ello puede ocurrir en la novela.

Si el héroe no escapara a sus determinismos y los repitiera como ser que pertenece a una especie, sea ésta natural o literaria, estaríamos recuperando para la escritura de ficción el tema de la repetición, el tema del reflejo, y la escritura del héroe se convertiría, como toda escritura de repetición y de reflejo, en

⁸ «La resistencia principal que se opone al héroe cuando éste se decide a dejar su casa, y también lo que fundamentalmente le expulsa de ésta, son los padres. El héroe es hijo por excelencia, cuyo propósito es llegar a abolir ese sustrato previo del que la lógica le fuerza a considerarse producto. Como Otto Rank mostró con singular perspicacia, hay en todo heroísmo la pretensión de ser *causa sui*, de cancelar la vieja deuda con el pasado y engendrarse de nuevo a sí mismo» (Savater, *op. cit.*, p. 116). Es evidente que tanto el pensamiento de Savater como el de Otto Rank encuentran su ámbito de aplicación en la modernidad progresista, internacionalista, y en una ontología del individuo propia de ésta. Ahora bien, dicha afirmación se convierte en problemática si, mirando hacia nuestros días, vemos cómo todos los procesos de identidad se asientan regresivamente en la recuperación de espacios tribales pretéritos significada por los nuevos nacionalismos y por ciertas expresiones como «la recuperación de las raíces», «la búsqueda de los orígenes», etc., con las que se adorna la postmodernidad y los héroes míticos que en ella nacen.

⁹ Conviene observar que en la paternidad adoptiva la relación causa-efecto invierte la dirección natural. No es el padre el que determina al hijo, en función de algo impuesto por la naturaleza, sino el hijo el que, en función de su voluntad de ser, progresiva, adopta los padres que le permiten y que le ayudan a ir hacia las metas que se ha propuesto. En definitiva, en la paternidad adoptiva —y no entiendo por tal, como es evidente, la paternidad que emana de un proceso legal de adopción, sino la cultural, la artística, la ideológica— es el hijo el que crea al padre. Esta dimensión de la paternidad permite, con mucha más facilidad que la natural o la legal, *matar* al padre, cuando éste no nos sirve, con el fin de elegir uno nuevo de cara a lo que queremos ser.

una pura tautología, es decir, una práctica que si, al ser repetitiva, puede adquirir una cierta dimensión estética —concordancia imaginaria y emocional entre texto y lector—, por ser repetitiva nunca adquiriría una dimensión epistemológica, ontológica o ética —todo ello, como es lógico, desde una filosofía del ser basada en la diferencia—.

Le décor mythique de La Chartreuse de Parme apoya su fundamentación teórica, al menos desde el punto de vista que nos ocupa, sobre dos presupuestos, uno ético y otro estético. Algo contrapuesto y complementario a primera vista; como vamos a ir viendo, la aparente contradicción no es tal.

El presupuesto ético encuentra sus raíces en el triunfo ejemplar de la virtud; algo que ya veíamos en Fernando Savater. El origen de este presupuesto lo encontramos en Mircéa Eliade: en el valor ejemplar que, según el mitólogo, siempre tienen los gestos, heroicos, llevados a cabo en los tiempos primordiales. Así justifica el autor rumano el valor ético del mito y su actualización, aunque la acción que lo actualice sea repetitiva respecto de la primordial¹⁰.

Ahora bien, si analizamos a fondo el problema, vemos que este triunfo ejemplar de la virtud funciona en un sentido inverso al analizado en Fernando Savater. En Savater, la norma irrealizada o irrealizable —y, para mí, el deseo— propicia la posibilidad, en la ficción, de la acción heroica que la realiza. De este modo, el gesto del héroe es siempre primero, es siempre invención, y nace de una carencia.

En la visión del autor rumano y del autor francés, la acción heroica es una acción que ya se ha realizado en los tiempos primordiales, aunque pueda ser re-

¹⁰ «La valeur apodictique du mythe est périodiquement confirmée par les rituels. La rémémoration et la réactualisation de l'événement primordial aident l'homme "primitif" à distinguer et retenir le réel. Grâce à la répétition continue d'un geste paradigmatique, quelque chose se révèle como fixe et durable dans le flux de l'univers. Par la réitération périodique de ce qui a été fait *in illo tempore*, la certitude s'impose que quelque chose existe d'une manière absolue (...) L'imitation des gestes paradigmatiques des Dieux, des Héros et des Ancêtres mythiques ne se traduit pas par une "éternelle répétition du même", par une immobilité culturelle complète (...) À première vue, l'homme des sociétés archaïques ne fait que répéter indéfiniment le même geste archétypal. En réalité, il conquiert infatigablement le monde, il organise, il transforme le paysage naturel en milieu culturel. Grâce au modèle exemplaire révélé par le mythe cosmogonique, l'homme devient, à son tour, créateur (...). Le mythe garantit à l'homme que ce qu'il se prépare à faire a *déjà été fait*, il l'aide à chasser les doutes qu'il pourrait concevoir quant au résultat de son entreprise.» Mircéa Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, pp. 172 y ss.

No voy a entrar ahora en el nudo de problemas, muy sugerentes, que dichas afirmaciones conlleva. El espacio mítico se desenvuelve siempre en perfecta y profunda contradicción. Dando un salto en el tiempo, y sobre todo, en la conciencia literaria, Gilbert Durand nos confirma los mismos principios del mitólogo rumano cuando nos habla de «la finalité exemplaire qui oriente tout mythe. Rien n'est plus moral et réconfortat à ce point de vue que le moderne roman policier: comme dans le mythe solaire le plus primitif, l'on sait toujours que Coplan ou Maigret triompheront de l'obstacle» (*Le décor mythique de la Chartreuse de Parme*, p. 19). Reconfortante y acomodaticio sí; pero dudo de que el fundamento de la ética se encuentre en esta finalidad ejemplar predeterminada.

petida por otras personas, reales o de ficción; esta repetición es siempre segunda, cualquier héroe «moderno» queda así supeditado al ser superior que realizó la gesta en el tiempo primordial. La victoria del héroe, o su fracaso, parte de un presupuesto materializado por un determinismo mítico —lo contrario de una carencia—: la victoria, o la derrota, es un dato que ya se sabe.

Si hay «condena» al fracaso, si hay «condena» al triunfo, si no existe la posibilidad de elección, no existe libertad, y entonces nos preguntamos si el triunfo ejemplar de la virtud, tal como lo contemplan los dos mitólogos, puede considerarse como una acción ética —ello, bien es verdad, considerando el problema desde el punto de vista, tal como aludíamos con anterioridad, de una ontología de la singularidad histórica y de la diferencia, contrapuesta, como es evidente, a una ontología sacralizada de la especie—.

Frente a este presupuesto «ético» que, personalmente, no puedo admitir, la fundamentación teórica de Gilbert Durand apela a un presupuesto estético cuyos dos pilares son, por un lado, la pertenencia del héroe mítico a ese espacio transcendente que, con terminología de Genette, podríamos llamar el *architexto*, y, por otro lado, la estructura formal de la novela.

El architexto implica que todo héroe nace desde una experiencia de lector —la del propio autor de la obra, pero también la de su futuro lector—. Si un personaje nace con determinada carga mítica, es decir, si se estructura a partir del determinismo que implica la existencia de algún mito que repite, ello se debe a que la conciencia del escritor se halla inmersa en un espacio cultural muy preciso, allegado a él por transmisión oral o por transmisión escrita. Ahora bien, para que dicho espacio se actualice en la lectura, es preciso que el lector también se encuentre inmerso en él.

Desde este punto de vista, podemos decir que Julien es como es porque Stendhal y él, repitiendo el gesto de Stendhal, leen: Stendhal lee toda una literatura renacentista ligada profundamente al espacio del mito, y de esta lectura emerge un cuerpo muy preciso de mujer. Stendhal lee también toda una tradición nórdica cristiana que estructura desde tiempo inmemorial la naturaleza del héroe en el interior de unas coordenadas muy exigentes: el héroe amoroso auténtico es siempre un héroe para la muerte. Sin embargo, Stendhal lee también una literatura nada mítica, o menos mítica: las aventuras de la Condesa de Vergy, las crónicas renacentistas y barrocas..., y periódicos, que refieren las aventuras históricas de Antoine Berthet.

Julien, en el interior de la novela, también lee, y por su manía de lector su conciencia se halla inmersa en un espacio bíblico que continuamente pervierte y en un *Mémorial de Sainte-Hélène*, cuya figura central, Napoleón —y todos conocemos el alcance mítico de su figura—, se convierte en ejemplo de virtud que es preciso imitar.

Podemos decir, así, que desde este presupuesto la naturaleza del héroe viene determinada por un conocimiento de la realidad que se lleva a cabo en la lectura; todo héroe es, en definitiva, quijote: de la organización de dicha realidad a través del acto de lectura dependerá la naturaleza del héroe; una natura-

leza que, evidentemente, será de sustancia literaria, por lo menos, si no me atrevo a decir mítica¹¹.

Si, como Gilbert Durand y sus discípulos, fuéramos fieles a una visión panmítica del hecho literario, tendríamos que admitir en la naturaleza del héroe un determinismo ligado a los universales del imaginario antropológico como gérmenes de toda posible ensoñación.

Gilbert Durand fija en tres aspectos este determinismo; llega, incluso, a afirmar que la existencia de estas tres situaciones convierte al protagonista en héroe¹². Estas tres situaciones son las siguientes: la primera estriba en «redoubler la naissance du héros et la magnifier par ce redoublement»; la segunda «réside dans l'oracle et les présages qui marquent avant le tumulte de l'action et les périls du foisonnement romanesque le «caractère» indélébile du héros et esquissent les grands traits du destin héroïque»; la tercera viene dada por la existencia de un «satellite du héros»¹³. Como todos sabemos, Gilbert Durand analiza después el personaje de Julien Sorel y el resto de los personajes stendhelianos, para poner de manifiesto la existencia de este *decorado* determinante del héroe, y, *grosso modo*, al menos en la dimensión apariencial, tiene razón: Julien Sorel se acoge a una *doble o triple paternidad*, pero va, a mi entender, mucho más lejos: engendra y da nombre y patrimonio a su propio padre, invirtiendo el juego genealógico del héroe mítico; ya hemos hablado de los *múltiples oráculos* que «rigen» su destino; en cuanto a la existencia del «*satélite*» del héroe, la cosa es más problemática, pero este aspecto es secundario para G. Durand.

Me gustaría tener tiempo, y lo haré en otra ocasión, para poner de manifiesto cómo la estructuración definitiva de Julien Sorel escapa en algunos de sus niveles, y no los menos importantes, a este determinismo mítico, y me gustaría tener tiempo también para realizar un análisis paralelo del personaje de Julien l'Hospitalier, con el fin de poner de manifiesto cómo todo el espacio oracular no es sino *forma* literaria —sustancia de la forma—, no es sino *estética* (*cosmética* en algunos casos, para emplear el término extraordinario que Santiago Amón empleaba al hablar de la pintura de Zóbel), en la estructuración global del hecho literario.

¹¹ Es evidente que el héroe nace determinado en parte por las lecturas —conscientes e inconscientes— del autor, pero el uso que se hace de estas lecturas depende, evidentemente, de la naturaleza del efecto final que, al emplearlas como intertextos, cobran en el interior de una estructura nueva. Por otro lado, sabemos cómo *dossiers* muy bien establecidos por su autor antes de empezar determinada novela se vienen abajo cuando el impulso creador, a instancias de Dios sabe qué deseo, o de qué azar, llevan a los personajes por derroteros no previstos. Ahora bien, hablar acerca de si el héroe nace determinado por la figura de su creador, ya sea a través de su vida, ya sea a través de sus lecturas, a través de su superabundancia de vida o de sus carencias, no deja de ser un sofisma literario.

¹² *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme*, pp. 23 y ss.

¹³ Estos tres presupuestos míticos pertenecen, sin lugar a dudas, a la arqueología mítica del héroe. Ello es evidente de manera absoluta en algunos momentos de la historia de la narración; ello es menos evidente en otros. Lo que no podemos hacer es concluir acerca de la muerte del espacio novelesco cuando la carencia de estos tres presupuestos se hace manifiesta, hasta el punto de desaparecer, parcialmente o en su totalidad.

La raíz profunda de Julien Soriel y de Julien l'Hospitalier, más allá del decorado mítico que les ofrece su vestimenta literaria, se encuentra en problemas de biología, en problemas de existencia y en problemas de educación de una determinada persona y de una determinada clase social —en problemas de historia—: naturalismo y positivismo, en este caso.

Decía que el segundo presupuesto estético estaba ligado a la estructura formal de la novela. Para Gilbert Durand, la novela es un espacio constrictivo en el que la libertad del héroe no tiene cabida, por oposición al espacio del teatro: «Le héros littéraire est paradoxalement moins libre que le personnage théâtral. Son action est surdéterminée par le décor descriptif, qu'il soit «réaliste» ou mythique. Car le héros balzacien n'est pas plus libre d'arbitrer sa situation que le héros stendhalien»¹⁴.

Dejamos de lado un conjunto de preguntas que nos sugiere el empleo de dichos términos: ¿por qué oponer *réaliste* a *mythique*, por qué emplear *réaliste* entre comillas?: en mi opinión —y desde una perspectiva epistemológica hermenéutica—, lo realista es o puede ser mítico si así se informa desde un decorado que sirve de materia al hecho realista; lo mítico puede ser realista si encuentra en el texto una actualización histórica, y ¿qué dimensión mítica no la encuentra, si el texto responde a una necesidad existencial o social del autor? Etc. etc. Dejemos de lado estas preguntas y lancemos, por lo menos, al aire la sospecha: el héroe teatral, si nace en el interior de una herencia mítica, no tiene por qué ser ni más ni menos libre que el héroe de novela. En él podemos encontrar el mismo decorado mítico como redundancia y plusvalía que carga o determina significativamente la naturaleza del héroe. ¿En qué medida la red narrativa que determina la dinámica del texto en la novela es más o menos determinante que la dialéctica dramática que configura la naturaleza del héroe teatral? ¿En qué medida la descripción textual configura en la novela un espacio determinante del héroe, de manera más o menos opresiva que la superposición de texto, escenografía, músicas y luces que rodean al héroe teatral?

La libertad del héroe, si el héroe tiene libertad, no puede ni debe encontrarse en *el desarrollo inevitable del texto*: sabemos, desde que el texto está escrito —desde que existe una elección de la escritura y una puesta en acción de ésta—, que todo será inexorablemente *así*, a pesar de las veleidades del héroe, según *cuentan* los novelistas, pero ello no deja de ser un simple truismo. La libertad del héroe reside precisamente en la elección de dicho acto de escritura que provoca y lleva a buen término dicho desarrollo; pero eso significa que la libertad del héroe, como problema textual, autotélico, no es pertinente, y que es necesario sacarla del texto hacia espacios históricos que dependen no de la materia literaria mítica heredada —estructuras antropológicas o architexto—, sino del uso que se hace de ella, desde una perspectiva individual —el escritor— y desde una perspectiva social —el *statu quo* en el cual éste se inserta—, con vis-

¹⁴ G. Durand, *op. cit.*, p. 20.

tas a la producción de determinados efectos de significado. En ese sentido, y jugando con nuestras palabras, la naturaleza del héroe está siempre transcendida, desde y para la historia.

Podemos situarnos entonces frente al problema con una doble conciencia epistemológica. Descriptiva, la primera sólo se interesa por la forma y la sustancia de la forma de la estructura narrativa en la que se inserta el héroe; la segunda nos interesa si pretendemos —y creemos que no es demasiada pretensión— ver la relación que la naturaleza de determinado héroe mantiene con la realidad de un momento histórico preciso, ya sea éste individual o colectivo. La primera sólo atiende al género y a la arqueología del género, y podemos llamarla, de manera definitiva, *formal y estética*. La segunda, sin olvidar la dimensión estética, cuando la hay, intenta acceder a la ontología del ser héroe y a su comportamiento en la historia, y podemos llamarla *hermenéutica y ética*.

El determinismo del héroe, «formal», en sí no nos interesa; sólo nos interesa ver cómo ese determinismo nos lanza en transcendencia desde un punto de vista estético hacia un punto de vista ético en el que está en juego la naturaleza del hombre, y, en esa naturaleza, el problema de la libertad. Es posible que «dans le domaine du récit légendaire ou romanesque tout se passe comme si le héros était investi d'emblée d'une plusvalue. Comme si, somme toute, la situation était arbitrée d'avance»¹⁵. Si ello es así, y creemos que no siempre es así (existen gestos de libertad en la escritura narrativa que arrancan al personaje de los presupuestos en los que *a priori* parecía instalado, y ello se debe a no sabemos qué duende de la libertad de la escritura), este determinismo, esta situación fijada de antemano —como si el destino del héroe estuviera regido por un dios, el narrador omnisciente, pero no sólo por él, sino también por ese espacio *providencial* al que se denomina «estructuras antropológicas de lo imaginario»—, este determinismo de la forma y de la sustancia de la forma no nos interesa; sólo nos interesa la relación que el héroe mantiene con su creador y con su lector.

Llegado a este momento de mi reflexión, la oposición que esbozábamos al aludir a la postura de Savater y a la de Gilbert Durand se complementa de la siguiente manera: el héroe novelesco, si nos atenemos a los determinismos tanto míticos como culturales que lo estructuran, quedaría reducido a un héroe estético: causa de otro, no tiene, ni siquiera, la necesidad de asumir la herencia que la paternidad o los oráculos le han impuesto; es *así* desde el tiempo primordial.

Frente a este héroe novelesco, estaría un héroe ético, *causa sui*, que a mí me gustaría también situar dentro de la novela, —pero entonces tendría que ampliar el concepto de novela, más allá de lo que Gilbert Durand entiende por *récit légendaire ou romanesque*, hacia espacios que, de manera peyorativa, él llega a calificar de *narrativa autobiográfica*; pues, de manera muy inteligente, él se da cuenta de que no toda la novela moderna *cabe* en la herencia de la ficción mítica, y ello por culpa de la emergencia del yo histórico en el interior de la ficción.

¹⁵ *Ibidem*, *id.*

Ello nos plantea un nuevo problema, y, en este caso, tal vez un problema de fechas. ¿Podemos afirmar que cuanto más nos alejamos del tiempo primordial, al menos hasta nuestros días (y por nuestros días entiendo esta conciencia de postmodernidad que está dando al traste con la conciencia naturalista inmanente que desde los albores del humanismo renacentista configura la conciencia del hombre moderno), más nos alejamos del *récit légendaire ou romanesque* para adentrarnos en los meandros problemáticos —meandros, al fin y al cabo, porque vienen dados por una libertad que se busca y sólo a tientas se encuentra, cuando se encuentra— de una escritura autobiográfica? Ello es posible; y en este posible se encierra la llave capaz de resolver el problema planteado: la autobiografía del individuo, incidente existencial, se integra y se enfrenta, como historia, con la estructura esencial de la especie; como historia vivida, primero, y luego como historia narrada.

En el abandono del mito esencial, en el abandono del relato legendario repetitivo, en el abandono también de la herencia cultural de una materia narrativa que se imponía en la novela tradicional, esclava al fin y al cabo de un contexto exigido por la recepción, que sólo acepta, *a priori*, aquello que repite en eco estructuras temáticas y formales ya asumidas por el receptor; en todos estos abandonos se aloja poco a poco, de manera subrepticia, escondido primero, resplandeciente después, el tema de la libertad individual: el tema de la necesaria, aunque problemática, inmanencia: la estética colectiva cede el paso a la ética individual.

El héroe ético, tal como lo estamos definiendo, es un ser al parecer imposible. Lo es en la realidad, ¿acaso lo es también en la ficción? ¿Está abocado a ser René, Adolphe —y pongo frente a frente a estos dos héroes, como hipotéticos representantes de la posible/imposible acción heroica en la absoluta inmanencia—? Probablemente. «Encierran en sí la única fuente de sus males», como dice René. Pero esta fuente, aunque resida en su interior, sólo los conduce hacia la destrucción, hacia su no-heroica destrucción. El destino del ser que no admite la repetición, que se impone, para existir, la diferencia, allende el asentamiento de cualquier tipo de transcendencia, es, sin duda, la autodestrucción. Existe, sin embargo, también, en un polo opuesto a René, Jacob en *Le paysan parvenu*. Este es un héroe que, en posesión interna de *la única fuente de sus bienes*, su potencia, su belleza, su agresividad, se conduce a sí mismo, desde una conciencia cínica, hacia su propio devenir: si es *parvenu*, si ha llegado a—, ello se debe a que *él* lo ha conseguido. Su triunfo puede significar, tal vez, que frente al determinismo, ya sea éste material, ya sea éste mítico, la única arma que tiene el héroe para crearse en diferencia, escapando a los moldes fijados por el *statu quo*, es el cinismo: el cinismo intelectual que permite desmontar las estructuras de un espacio social y cultural determinado¹⁶.

¹⁶ Cuando hablamos de cinismo, no nos referimos, como es lógico, a ese vicio social que corrompe todas las relaciones entre las personas, fundamentándolas en la falsificación constante de la verdad, aunque se quiera aparentar lo contrario. Nos referimos a ese *cinismo* filosófico que, ante

Ahora bien, el enfrentamiento entre el héroe novelesco, estético, que repite las estructuras que le aseguran una buena acogida, y el héroe ético que pretende, desde su desnudez, encontrar en la conciencia del lector una relación problemática con la realidad no me es válido. Necesito la fuerza de una *mediación* que integre sin anular cada uno de los dos polos: la estética, que se conforma a través de una herencia mítica y cultural, y la ética, que busca en ella su materia literaria desde unas exigencias ontológicas y epistemológicas históricas.

Exijo para mí mismo y para mis héroes la libertad de la inmanencia, al menos en la ficción artística que me salva de ciertos condicionantes —evito la palabra «determinismos»— que me quieren determinar, y la frase de Gilbert Durand: «c'est ainsi surtout qu'il y a un destin héroïque dans tout roman, et qu'il ne faut jamais, contre les déterminismes de l'atmosphère stendhalienne, du réalisme balzacien, du naturalisme de Zola ou du fatalisme "aztèque" de Faulkner, chercher à esquiver, sous le canevas implacable du récit, quelque "chemin de liberté" (...) Toute tentative littéraire, ou mieux, toute tentative artistique, est une négation de liberté éthique: c'est une surdétermination, une transformation de l'événement en destin et au premier chef, en destin technique (...) Toute esthétique ne peut être qu'essentialiste, que ce soit "beauté archétypique" ou "finalité sans fin". L'impérieuse obligation de la forme, et tout matériau artistique est *ipso facto* une forme, enchaîne les intentions d'auteur en une nécessité plus implacable que toutes les logiques (...)»¹⁷, esta frase me confirma en mi dolorosa sospecha: ensayos de ética: fracasos de estética, y viceversa.

Sí y no. No, si la escritura subvierte la organización y la semiología de la forma; no, si la escritura informa y da sustancia histórica al arquetipo, que, siguiendo en ello a Lévi-Strauss, es un esquema formal carente de sustancia. Sí, si la literatura queda reducida a una refundición (lo que los franceses llaman, desde su calidad lingüística para el tecnicismo, *forgerie*) en la que, con un mismo material, una misma sustancia, el trabajo del escritor quedaría reducido a una *conformación* circunstancial, según las épocas, según su propia categoría existencial, de una materia, de una sustancia heredada. Entonces me pregunto si el acto de escritura sigue teniendo una naturaleza ontológica y epistemológica o si, por el contrario, queda sólo reducido a un acto con naturaleza estética, en el sentido más restrictivo de la palabra: cosmética de una estructura y de una forma, que, sin plantear problemas nuevos, de signo existencial o epistemológico, tiene asegurada la recepción —lúdica o didáctica—.

un conocimiento racional de la realidad, sabe que, contrariamente a lo que cínicamente afirma el Marqués de Sade, el vicio casi siempre triunfa, y la virtud, a pesar de las ensoñaciones heroicas de las que hablamos, casi siempre fracasa; y en virtud de este conocimiento actúa o se abstiene de actuar frente a la realidad.

¹⁷ Gilbert Durand, *op. cit.*, pp. 45-46. No me detendré sobre el callejón sin salida al que queda abocada la creación literaria desde el punto de vista ético, si nos atenemos a tales afirmaciones. El problema suscitado constituye el meollo mismo del presente libro.

1. Como hombre, no puedo separar la práctica ética de la práctica estética. No me interesa la literatura en sí, sino el hombre como ser para la libertad, individual y colectiva. Pero, como escritor, no soy capaz, tal vez, de ver al hombre sino en la literatura.

Optemos, pues, por una teoría ética del héroe, una teoría ligada a su referencialidad histórica, existencial, y veamos luego cómo podemos engarzar esta teoría con una perspectiva estética. Cómo podemos engarzar la sustancia histórica y existencial que para nosotros tiene que tener el héroe con lo que, de momento, denominaremos *arqueología mítica* o *esencial*.

Rechazo la tentadora frase de Durand porque lleva la literatura, desde el punto de vista existencial, ético y ontológico, a un callejón sin salida —el de la agobiante pregnancia mítica presignificante—, pero me aprovecharé de toda la arqueología mítica, legendaria o novelesca descrita, para ver cómo puede informarse en ella, en la ficción, la dialéctica entre «determinismo» de la especie y «libertad» del individuo; dialéctica que es la que organiza todo ser, incluido, claro está, el ser en la escritura.

Tenemos, de un lado, un héroe que el análisis de los textos y de las leyendas nos muestra (análisis confirmado por cierta conciencia tradicional) como un héroe integrado en una estructura mítica que cumple religiosamente; un héroe sin sobresaltos para el lector; un héroe que podríamos llamar *clásico*, clasificable, por consiguiente, en función de una *normativa* mítica. Un héroe *causa altri* —otros héroes, estructuras antropológicas de lo imaginario, mitos primordiales o mitos segundos—; un *altri* que ni siquiera es el autor, puesto que ese autor se encuentra inmerso en la misma estructura mítica, de la que difícilmente podría escapar. Tenemos, en definitiva, un héroe de naturaleza evidentemente determinada, transcendida; un héroe que responde en la fidelidad a un destino; pero, sobre todo, un héroe que responde en la fidelidad a un horizonte de expectativas estéticas del receptor. Un héroe no problemático, no inquietante, tanto desde el punto de vista ético como desde el punto de vista estético: un héroe, en definitiva, confortable. No trastoca los horizontes de la ejemplaridad fijados por los héroes primordiales, aunque trastoque, pero eso no importa, pues al hacerlo obedece a una norma más, las estructuras del *statu quo*: se sabe que es mito y ficción; tampoco trastoca los horizontes de recepción del espectador, y el espectador agradece volver a encontrarse con comportamientos y espacios que ya conoce, del mismo modo que el campesino agradece encontrarse siempre con las formas del botijo o del cántaro tradicional, y el niño con los mismos cuentos, contados siempre de la misma manera.

Tenemos, de otro lado, un héroe que el deseo del yo y la conciencia ética moderna, desde su ambigua singularidad (el gran conflicto de Occidente, difuminado ahora el problema de la lucha de clases, sigue siendo la relación del individuo con la colectividad), nos muestran como un héroe problemático, pues pretende plasmar en su comportamiento lo imposible: una representación de la virtud social en la Historia, en una geografía determinada, cuando la virtud social sólo es tolerada como sueño o como mito; pero, al mismo tiempo, una re-

presentación de la virtud individual —allende los imperativos de la virtud social—, cuando la virtud individual nunca es tolerada, pues, como tal, atenta contra las estructuras del *statu quo* —integración, rentabilidad, etc.—. Un héroe que pretende obtener su sustancia de la Historia y del conflicto histórico que su emergencia provoca, y para el cual la arqueología mítica no es sino decorado, forma, en el sentido más estricto de las palabras. Tenemos, pues, un héroe que quiere ser la encarnación invertida de nuestra mala conciencia, colectiva o individual, frente a la virtud; el modelo que tenemos que seguir, pero sabemos que no vamos a seguir, pues si lo siguiéramos crearíamos el héroe histórico, y éste es imposible; el modelo que nos contentamos con escribir y que soñamos en una ficción que apenas nos atrevemos a calificar de ética.

Un héroe al que no queremos ni hijo de los dioses ni hijo de un determinismo material —biológico o tribal—, porque entonces —y ésta es la trampa estética— soslayaríamos el auténtico problema del heroísmo: la necesaria e hipotética libertad. Este héroe, el escritor lo introduce a escondidas por las fallas del sistema mítico, para aprovecharse de éste, al recibir de él una sustancia formal, y reventarlo luego en beneficio propio: la creación de su propio destino, con el fin de cambiar ese destino que siempre nos viene de los dioses en *acontecimiento* de una vida.

2. Esta doble instancia, la ética y la estética, nos ofrece, nos impone, la posible y necesaria síntesis: el héroe textual.

Me explico.

Un héroe de ficción, que asumiese en la totalidad gozosa las estructuras del *statu quo* —incluso en sus deseos—, sublimándolas, responde tal vez al ideal —heroísmo— de una ética y de una estética tradicionales de la integración: santo, guerrero, sabio, banquero, *yuppie*; pero no responde a la ética de la diferencia propia de la modernidad inmanente: es un héroe creado según la norma, hijo de un padre, aunque sea adoptivo, e integrado en el sistema de producción, para la santidad, para la política o para el mercado. Para que Julien Sorel sea un héroe ético y abandone su categoría estética, es necesaria la irrupción del incidente histórico: la presencia del *carbonaro*, el Conde Altamira; pero esta incidencia nos remite, a través de los espacios del heroísmo a la italo-española, hacia las estructuras profundas del ser antiburgués de Stendhal¹⁸.

Un héroe real, que asumiese en su totalidad gozosa la ruptura con las estructuras del *statu quo*, responde tal vez a un ideal ético —heroísmo— de la modernidad: muerte del padre, de todo padre, no aceptación de la norma por la

¹⁸ Me detendré más ampliamente sobre este tema en un estudio ya pergeñado sobre *la dimensión paradigmática y la dimensión sintagmática de Le Rouge et le Noir*, es decir, sobre la intersección del eje mítico y del eje histórico, haciendo hincapié en el incidente histórico que convierte el tema mítico del heroísmo en catálisis temática capaz de vertebrar el conjunto de la estructura actancial de la novela: se tratará, evidentemente, de ver cómo la arqueología mítica se convierte en función textual y en función histórica.

norma, no integración en el sistema de la productividad... afirmación absoluta del yo; pero un héroe así sería difícilmente aceptado por la colectividad, incluso desde la perspectiva estética —al menos temporalmente y de manera general, si no absoluta—. Sería tachado fácilmente, y lo ha sido, de romántico, de cínico, de satánico.

La fusión de ambas instancias heroicas es posible, tal vez, en el espacio de la textualidad, si le damos a esta palabra su acepción más moderna. Una textualidad que se sitúa como *mediadora* entre los arquetipos míticos de la colectividad y el héroe ético histórico. Éste viste los ropajes míticos que la colectividad ha soñado para vestir a sus héroes y los pervierte, de lo que resulta que el héroe ético es siempre un héroe travestido; hace cambiar de significado y de función a estos ropajes, pero antes de pervertirlos se informa en ellos y se da a sí mismo herencia simbólica. Una textualidad que, sin embargo, se sitúa también como *distanciadora* de la dinámica subversiva del héroe respecto del *statu quo*; de no ser así, de no ser un héroe distanciado a la par que mediador, no podría ser un héroe aceptable ni aceptado.

De este modo, el yo heroico ético, imposible en la historia social —no olvidemos que el héroe que responde a la ejemplaridad mítica, en el caso de existir, sí sería aceptado por la estructura social—, se fundamenta ontológicamente en su devenir textual: nace, en terminología de Proust, *otro yo*. El texto es la auténtica *bajada a los infiernos*, al sepulcro, pero es también la subida al Tabor. En la creación de ese *otro yo* estriba, aunque sólo sea en ficción, el único posible gesto de heroísmo, ético.

Por otro lado, ahora, la estructura social ya puede asumir un heroísmo con el que sueña (porque, en el fondo, ha pervertido en secreto su escala oficial de valores), pero que es incapaz, no sólo de realizar, como en el caso del heroísmo ejemplar tradicional, convertido por repetitivo en estético, sino incluso de tolerar: *vae soli!*

El problema del heroísmo se convierte así, tanto ética como estéticamente, en un problema textual: en un problema de escritura y en un problema de lectura.

El «heroísmo novelístico» es el lugar privilegiado de la escritura en el que el yo —y la sociedad— se sueña *otro*, diferente, olvidando sus coordenadas espaciotemporales; es, en definitiva, el lugar privilegiado de la utopía existencial —de la inmanencia ontológica moderna—. Mme. de Rênal se enamora de Julien porque, a su entender (un entender obcecado, evidentemente), el joven seminarista encarna *la diferencia*. Sabemos que en el interior de la estructura social en la que vive Mme. de Renal *esa diferencia* hubiera sido, justamente, el obstáculo insalvable en la realización social del «amor», en el matrimonio.

Para que ello sea posible, es necesario que la escritura sea mediación en un sentido total; que sea interesante, salvando, como Cristo, la oposición entre esencia y existencia, mito e historia, estética y forma y ética y sustancia, salvando los dos polos del conflicto —la arqueología mítica en dialéctica con la instancia histórica—, porque Cristo es sólo Cristo en la historicidad de la encarnación.

La escritura del héroe se convierte, aquí, en una práctica ontológica inscrita en una infraestructura mítica, y el héroe puede ser el núcleo más evidente de esta fusión, de esta encarnación.

El campo mítico existe, ello es evidente, pero más evidente aún es el poder y la voluntad de selección de los préstamos que el escritor realiza en ese campo mítico, llevado por su conciencia inteligente, o llevado por su necesidad existencial inconsciente. La libertad, o la carencia de libertad, no reside en la existencia de una sustancia de la forma ofrecida por dicho campo mítico, sino en el poder que la práctica de la escritura tiene para usar de ella y para subvertirla en función del logro de un determinado sentido existencial y epistemológico. Planteamiento éste de la escritura que nada tiene que ver con la función estética, tal como la estamos definiendo; la bajada al texto es, como decía antes, la bajada del yo creador a los infiernos de una intertextualidad que pretende invadir la escritura por sus cuatro costados, pero la bajada al texto va seguida, como decíamos antes, de la subida al Tabor de un nuevo yo glorificado.

Si la escritura salvaba, como mediadora, la oposición, sin ella insalvable, de una arqueología mítica y de una instancia histórica individual, la lectura se nos presenta, a su vez, como una práctica semiológica que intenta descodificar las constantes y las variantes, esenciales y existenciales, de esa inscripción ontológica en una infraestructura mítica. Recupera así los dos polos; pero recupera, sobre todo, *la dialéctica mediadora*; una dialéctica que determina la finalidad última, sintagmática, temporal, de una escritura cuyos orígenes pueden ser paradigmáticos, procedentes de una arqueología mítica: para seguir hablando de Julien, la relación que Julien mantiene con el mito y también, sobre todo, la relación que, desde su conformación mítica, mantiene con la Historia.

3. Volvemos ahora sobre el problema de la lectura del héroe: desde un punto de vista semiológico, la naturaleza del héroe se convierte en un problema relativo al *punto de vista del lector*. Existen tres niveles susceptibles de recibir dicha mirada.

Un *nivel arqueológico*, en el doble sentido que tiene el término: en lo relativo al principio fundamental, *archos*, que, en el interior del campo mítico, fundamenta toda la actividad humana, y en lo relativo al sentido más cotidiano y más vulgar, aunque no menos verídico, que considera lo arqueológico como un elemento del pasado escondido y fragmentario que, a veces, ha perdido sus vínculos con un significado o una funcionalidad.

Tenemos, luego, un *nivel textual*, ligado a una conciencia descriptiva intradiegetica, concepto que luego desglosaremos. Y existe, finalmente, un *nivel crítico* que domina al lector o al *lector crítico*, y nos referimos con este último término al lector que se acerca al texto desde la perspectiva que impone un conocimiento profesional de la literatura, considerada como architexto.

El nivel arqueológico se aloja en la realidad mítica, material o autobiográfica, de la preconciencia creadora. Como tal, el nivel arqueológico es un nivel

esencial, pretextual; constituye un vasto eje paradigmático de cuya realidad oculta, más o menos fragmentada, como decíamos antes, emergen puntos aquí y allá en el texto, de manera directa en algunas ocasiones, y en otras de manera más o menos velada, como si de un campo de excavaciones se tratase. Fijar esta arqueología, reconstruirla, es un trabajo bonito, pero evidentemente insuficiente si queremos hallar su funcionalidad en un momento determinado de la Historia.

El creador y el lector se enfrentan con ella desde posturas diferentes. Como decíamos antes, el creador la considera un material que selecciona, combina y subvierte en libertad, problemática, pero en libertad; y podemos trasladar a esta actividad creadora que ahora nos ocupa la frase de Mallarmé: si escribir es «le hasard des significations aboli mot à mot», escribir también es abolir con una sabia sintaxis narrativa lo fragmentario, lo escondido y, por consiguiente, lo a veces insignificante, o significante a pesar del autor, de dicha arqueología.

El lector se enfrenta con ella como si fuera un punto de referencia, punto de partida, y, asumida esa referencia en la que, como persona culta, se halla inmerso, luego podrá enjuiciar el trayecto de la escritura, repetitivo o subversivo, creador; y, en esa repetición, desvelar un yo que se instala en la escritura desde una dimensión estética —estética de la recepción—, o, en esa subversión, asistir al nacimiento de una nueva existencia marcada por *lo uno y lo diverso*, como dice Claudio Guillén en expresión magnífica, por la *diferencia y la repetición*, como dice Gilles Deleuze en expresión y en estudio no menos acertados.

Si pasamos al nivel textual, el nivel que desde nuestra perspectiva literaria más debe preocuparnos, el héroe puede ser leído en el interior de este espacio desde tres perspectivas diferentes:

a) El héroe conoce su propia naturaleza, o cree conocerla; la «lee», toma conciencia de ella en algunas ocasiones y actúa frente a ella aceptando un determinismo o imponiéndose un deber de libertad, asumiendo una pasividad irresponsable o buscando una acción que anule dicho determinismo y consiga la emergencia de una libertad o de su simulacro. En esta lectura encontramos el rincón en el que se aloja la conciencia que el héroe tiene de su inmanencia o de su naturaleza transcendida. Des Grieux se sabe determinado y, como tal, asume su destino con pasividad. Si se salva, su salvación es obra de los dioses —la palabra de Dios que ya empezaba a dar sus frutos—; es evidente que esta salvación sólo la podemos considerar *tal* desde la perspectiva de una integración en el espacio que dominan estos dioses —paternidad, Iglesia—. Pero esa salvación, desde la conciencia de la modernidad, no es una salvación verdadera. En esta lectura también podemos ver cómo el héroe transcendido es un héroe hipotético de cara al tema de la libertad: salvable si esa transcendencia es material —como Saint-Preux en *La nouvelle Héloïse*—; predestinado, es decir, perdido, si esa transcendencia no puede ser integrada en lo material manipulable —como Fedra en la obra de Racine—.

El hombre sólo puede manipular aquello que pertenece a su naturaleza material e histórica; el hombre sólo puede luchar contra ese cúmulo de circunstancias imprevistas que denomina *azar*; el hombre no puede luchar contra los dioses; por ello el determinismo de Zola es, a pesar de todo, un determinismo optimista: la política puede subvertir la determinación social que emana de las estructuras del materialismo histórico, la biología y la educación pueden subvertir las estructuras profundas del yo. Esta es la fe que separa a Zola de Galdós.

b) Los compañeros del héroe conocen su naturaleza y la «leen» —*partenaire*, interlocutores, representantes, en definitiva, de la epistemología de un contexto social en el que el héroe se halla inmerso—. Estos compañeros sitúan la naturaleza del héroe en la inmanencia o en la transcendencia. Chactas «lee» a René y sitúa su conflicto en una inmanencia pasional psicobiológica: su conflicto no es sino el conflicto ontológico de toda juventud. El padre Souël «lee» a su vez también a René, y lo sitúa en una transcendencia bíblica y social. Su naturaleza no está en él, sino en su relación con los otros, en su relación con Dios, y su conflicto no es un conflicto ontológico, es un conflicto de *religión*, en el más puro sentido etimológico del término. Des Grieux sabe muy bien que su transcendencia, es decir, ese origen que lo determina, no es sino su sexualidad, su relación inevitable con el cuerpo de Manon: su libertad no existe porque es esclavo de su condición carnal, aunque disfrace esta realidad con semántica metafísica. Tiberge, sin embargo, lo «lee» a la luz de la Providencia y sabe que Dios ha preparado unos caminos tortuosos por los que Des Grieux, al recorrerlos, cobrará una determinada libertad, la libertad de un libre albedrío siempre problemático.

c) Finalmente, el héroe es «leído» por el narrador, y éste interpreta a su vez la naturaleza del héroe. Dejamos de lado, pero no puedo evitar mencionar el problema, la analogía existente entre el narrador y el escritor, incluso en los textos más «objetivos» del Realismo.

En este punto emerge el conflicto de la dialéctica creadora a la que antes aludíamos: el escritor, *forzado* a entrar en la tópica mítica del discurso novelesco, suele generar un metadiscurso sobre esa necesidad, el uso que hace de ella y la dialéctica creadora que en ella se genera. Parece como si a veces nos dijera: *mi héroe tiene, bien es verdad, la apariencia de un héroe mítico; da la sensación de ser hijo de los dioses; da la sensación de ser una existencia transcendida... pero, en el fondo...*

Así, frente al determinismo naturalista y teosófico que domina la estructura del personaje de Maximiliano —el de Fortunata sólo lo es desde la primera dimensión—, el narrador, con sus intromisiones, desmiente de manera continuada el discurso transcendente que elabora la ficción. Fortunata, determinada desde el naturalismo, con la fuerza avasalladora de su cuerpo y de su instinto amoroso primario, no necesita desmentido respecto de un origen transcenden-

te que no tiene; sí, en cambio, necesita, desde la perspectiva de Galdós, un desmentido —mejor, una confirmación— de cara a lo que podríamos llamar el determinismo social: el pueblo seguirá siendo siempre pueblo, por mucho que se empeñen en que no lo sea; ni política ni educación nada pueden para «salvarlo». Y Galdós nos da una magnífica lección de cómo el propio narrador va situando a cada uno de sus personajes respecto del tema que nos ocupa.

La elección de una determinada «lectura» de la vida, de un determinado espacio del heroísmo en libertad o en privación de libertad —«los caminos de la libertad» a los que alude Durand, enfrentándose directamente con Sartre—, no sólo hay que buscarla en la arqueología formal del héroe, no sólo en la andadura problemática de este héroe y en la visión que él mismo y sus compañeros tienen de su propia naturaleza; hay que buscarla sobre todo en el discurso «heroico» que el narrador genera en el héroe, porque este metadiscurso, al ocupar todas las grietas dejadas libres por la ficción, nos dice lo siguiente: la materia mítica —esencial y trascendente— está ahí, ello es evidente, pero éste es el uso *histórico*, puntual, incidental, que yo he hecho de ella.

Si pasamos al nivel de la lectura, o al nivel de la crítica, siempre hermenéuticas, el problema se complica a mi entender, pero esta complicación debe llevarnos a la solución del problema.

Existe, como todo sabemos, una lectura ingenua, más o menos ingenua, alienada, más o menos alienada, en la que la conciencia del lector, embaucada por las estructuras novelescas —temáticas y formales—, está dispuesta a aceptar que lo que se le ofrece, como forma y como sustancia de la forma, es el nivel último, semiológico y funcional, del texto. Tal vez sea esta lectura la que coincida más con el calificativo —estética— que venimos empleando; no es éste un calificativo de valor, sino un simple calificativo de intencionalidad: la lectura estética, embaucadora de la conciencia del lector, es una actividad lícita, pero, desde las perspectivas epistemológica y ontológica, insuficiente.

Existe, como complemento o como rectificación de esta primera lectura, una lectura crítica, hermenéutica, en la que el lector «lee» al héroe y, conociendo la arqueológica mítica que lo conforma, intenta buscar la instancia referencial, social o individual, que da significado definitivo a este universo de mitos, símbolos y metáforas que constituyen el decorado, pero no la sustancia última del héroe.

Se trata de buscar, en definitiva, como cuando analizamos el nivel analógico de un texto, qué realidad *histórica* se esconde bajo este armazón heredado, consciente o inconscientemente, de arquetipos, de símbolos y de mitos cristalizados en juegos narrativos y en una estructuración metafórica y metonímica. Toda hermenéutica exige una interpretación, y no puede detenerse en la simple descripción de la estructura simbólica, pero toda interpretación o nos remite a dios o nos remite a la historia.

La ficción lingüística en la que el héroe nace se convierte, a su vez, para el lector, en un material, en parte inerte y en parte vivo, en parte significante, dado el valor simbólico que aporta, y en parte insignificante: *una nueva arqueología*

que el lector tiene que desvelar; este desvelamiento dependerá de la opción epistemológica que adopte, opción que siempre encubre una opción de vida, espiritual o materialista, inmanentista o trascendente, esencialista o existencial.

De este modo, si el problema del héroe era, en principio, un problema de ontología textual en la creación de la obra (cómo hacerse *otro* en el devenir del texto, apoyándose en mitos y en lenguajes heredados), ahora se convierte en un problema de hermenéutica, de interpretación. De opción hermenéutica en primer lugar, y de sabiduría hermenéutica después. No existe, tal vez no exista, naturaleza del héroe, ni inmanente ni trascendente; existe, eso sí, una estructura cerrada de lenguaje y de ficción, y una hermenéutica trascendente o una hermenéutica inmanente que pretende interpretar la *naturaleza textual*, literal y anagógica, del héroe; hermenéuticas en las que el lector, según su opción, da o no da cancha, da o no da solución al conflicto del determinismo —venga éste de donde venga— y de la libertad.

Si quiero eximirme de responsabilidad, es decir, si quiero zafarme —en mi propia vivencia y en la vivencia del héroe— del compromiso ético, polarizaré mi existencia y mi lectura en torno a una ascendencia mítica o materialista del héroe, ascendencia que, de puro decorado —estético—, puede llegar a convertirse en fundamento, razón y naturaleza del ser. A mayor determinismo, menor posibilidad en el ejercicio o en la ensoñación de la libertad. A mayor voluntad de libertad —a falta de libertad propiamente dicha—, mayor tendencia a convertir los fundamentos míticos del ser, real o de ficción, en pura arqueología muerta, en puro decorado estético.

Frente a un héroe, la conciencia ética intentará que su ser, diferenciado y único, emerja, inmanente y libre, por los resquicios mínimos de unas estructuras antropológicas que lo anegan, y al menor detalle de libertad le concederá la suma importancia. Frente al mismo héroe, la conciencia estética sólo —o casi sólo— verá el decorado; y la singularidad del ser, en el caso de que se manifestara, será considerada como un simple incidente que no altera la estructura esencial, cuando el incidente, la Historia, con su capacidad de subversión momentánea o duradera respecto de la esencia ahistórica, lo es todo para la conciencia ética individual.

Desde esta perspectiva, el oráculo ya no es profecía que necesariamente tiene que cumplirse, tal como estaba indicado y en las condiciones precisas anunciadas por el profeta —siempre de mal agüero—; el oráculo se convierte en pretexto para iniciar una función mediadora entre la herencia y la libertad, entre la esencia y la existencia, con vistas a hacer posible lo imposible del sueño, al menos en la escritura. El oráculo pasa de estructura estética a catalizador de la actividad ontológica del ser, aunque esta actividad sólo lo sea en la ficción. El oráculo, verdadero o falso, buscado o recibido, se convierte en pretexto para una nueva vida.

Es lo que le ocurre a Julien Sorel, sin que éste se dé cuenta, pero Stendhal y el lector sí se la dan. Si Julien —si la dinámica narrativa que arrastra el perso-

naje de Julien— sólo hiciera caso del decorado mítico que inserta su figura en la mitología del amor para la muerte, con el triunfo de Thanatos sobre el Amor, Julien sería el claro exponente de la verificación matemática de la profecía que, desde las primeras páginas de la novela, lo condena. Ahora bien, toda la estructuración semántica de la novela, todo el conjunto de emergencias simbólicas y anecdóticas, se organiza en sabia estrategia, con el fin de cambiar el signo de la profecía, puesto que la profecía no se puede cambiar. La aparición de un personaje tan singular como el Conde Altamira, que algún día consideraré más detalladamente, propicia la irrupción de la Historia en el complejo mítico que aparentemente organizaba la totalidad del devenir de Julien, y así Julien será un héroe condenado a muerte, como todos los héroes que infringen el *statu quo*, pero su dinámica se escapa de la dialéctica Eros-Thanatos para incluirse en la dialéctica de la subversión política y de la muerte. Final que, en cierto modo, relativiza el aparente triunfo del amor en los sótanos en los que se muere Mme. de Rénal, y en medio de los mármoles negros deslumbrantes por los que se pavonea el luto de Mathilde.

En un campo totalmente contrario, Fortunata, en la obra de Pérez Galdós, obedece ciegamente al destino que las estructuras míticas relativas a la mujer primitiva y primordial le han preparado. Galdós no ensueña la libertad, al menos para Fortunata, pueblo, en el sentido social del término, no en el patriótico, y Fortunata, incapaz de rebelión contra su propio destino, es víctima de su, de la, naturaleza. Enfrente de ella, Jacinta sí sueña su libertad, y la consigue expulsando al marido de casa. La conclusión, sin embargo, no es muy optimista: Fortunata es pueblo, y, por mucho que se haga, el pueblo, como decíamos, seguirá siendo siempre pueblo, es decir, víctima. Jacinta pertenece a una clase social a la que sí le es permitido luchar por la conquista de su propio destino; pero, no lo olvidemos, las armas que permiten luchar a la heroína doméstica contra su propio destino —mujer estéril, mujer sojuzgada— se las ofrece el poder material inherente a la clase social a la que pertenece: el dinero y la Iglesia; algo muy poco trascendente, algo muy poco mítico.

4. Llego con ello a un punto clave de mi razonamiento: si no existe transcendencia que explique y condicione el ser humano, todo se resuelve en la deseada y peligrosa inmanencia. Si la transcendencia existe, ésta puede tener una doble naturaleza. Puede ser, en primer lugar, una transcendencia metafísica, en el sentido tradicional del término, y contra esta transcendencia poco puede la libertad del héroe sin la autorización de los dioses. Puede ser, también, una transcendencia metafísica en el sentido mítico que toda la antropología actual intenta dar a esa masa esencial, ahistórica y perenne denominada *arquetipos, estructuras antropológicas de lo imaginario, mitos primordiales*, etc. Esclavo de su especie, cabe preguntarse hasta qué punto el hombre, ya sea real o ya sea de ficción, puede ejercer o puede ensoñar su libertad. Pero, frente a estos dos primeros niveles de transcendencia, uno tiene el derecho de ensoñar una transcendencia material —una transcendencia inmanente— ligada a ciertos

espacios materiales, biológicos e históricos, sobre los cuales se puede ejercer el trabajo del hombre con vistas a su posible *modificación*.

Si las estructuras de la especie son esenciales y atemporales, y rigen el comportamiento del hombre en función de arquetipos transcendentales —eterno retorno ligado a la pervivencia dominante de la *revelación primordial*, reflexología heredada de tiempos pretéritos prerracionales—, sólo nos cabe una ética —y así nos lo dice de manera constante Éliade— de la imitación (aunque esta imitación permita una modificación formal del modelo), una *ética de la mimesis*.

Si la especie es existencial e histórica —germen, esquema en tránsito de devenir— (lo cual no implica, frente al eterno retorno, la aceptación del principio del eterno progreso homogéneo y constante), y rige su comportamiento por la capacidad que tiene para oponer el incidente histórico, individual o colectivo, a la esencia estructural de la especie, entonces tal vez cabe una ética de la rebelión, de la invención, y, como poco, si no de la creación *ex nihilo*, sí de la síntesis entre Historia y Especie.

Una tipología moderna del héroe —inserta en mitología o no— debe contemplar dicho conflicto y situar al héroe en su relación con los dioses o con el referente material del que éstos son metáforas, y en su relación con las infraestructuras materiales y económicas del individuo y de la sociedad. Ello, sin olvidar las tres fuerzas adyuvantes de la libertad y del deseo del héroe en la modernidad: *el trabajo*, que modifica o anula el *determinismo cósmico*; *la educación*, que modifica o anula el *determinismo psíquico*, y *la medicina* (y, ¿por qué no?, la ingeniería genética), que modifica o anula el *determinismo biológico*.

Pensemos, por ejemplo, en Julien l'Hospitalier, el protagonista del segundo de los cuentos de Flaubert aludido al principio de este estudio. Si nos atenemos estrictamente a una lectura metafísica, mítica, su destino va a estar regido por tres oráculos o profecías, en el sentido estricto de la palabra. Un ser extraño, extranatural, se aparece a su madre y a su padre, anunciándole a aquélla que será santo y a éste que será héroe. Años más tarde, el ciervo cazado por Julien, a punto de morir, le profetizará su condición de asesino. Si pudiéramos atenemos a una lectura metafísica *stricto sensu*, algo evidentemente inconcebible en la metalidad de Flaubert, aunque a esta metafísica no le diéramos la naturaleza de sobrenatural en el sentido religioso del término, sino simplemente «no material», «no histórica», si pudiéramos atenemos a esa lectura, es evidente que el oráculo debería realizarse, y en el texto de Flaubert se realiza, implicando en toda su realización un juego de ironías, sarcasmos y metadiscursos narrativos que no vienen al caso.

Si reducimos estas tres profecías a su condición histórica y material — que algunos me perdonen la «profanación»—, nos encontramos con que el determinismo transcendente queda rebajado a un determinismo inmanente en el que la condición sexual del héroe (posible complejo de Edipo) y la educación recibida en el interior de una familia, a través de la madre y a través del padre

(educación religiosa y educación militar), condicionan o determinan su futuro existencial: infraestructura religiosa que un día podrá llevarle a la santidad, iniciación a la guerra que convierte su energía y su destreza en causa de muerte, complejo de Edipo que conduce a un conjunto de inhibiciones sexuales que encuentran su compensación en la caza, y que, finalmente, se resuelven con el asesinato involuntario tras una noche de caza, al ser imposible el amor: y los padres, dormidos en la cama conyugal del héroe, servirán de cebo para que se cumpla la tercera profecía.

Si nos atuviéramos a la segunda lectura, y parece que, desde su materialismo pesimista, Flaubert se atiene a ella, convirtiendo el determinismo biológico y el educacional en absolutos de los que el héroe no puede zafarse, la libertad ética del héroe seguiría siendo un imposible, una clausura, un callejón sin salida del que sólo «Dios» puede salvarnos, como ocurre en el cuento.

Si intentamos leer la estructura mítica reduciéndola a su condición material, pero dándole a dicha condición material un valor relativizado por lo que antes denominábamos las tres fuerzas adyuvantes del héroe en la modernidad, entonces la lucha por la libertad, si no la propia libertad, se convierte en un posible que devuelve al héroe su categoría de héroe ético; pero en Flaubert no es el caso.

Una tipología completa del héroe debe, pues, contemplar dialécticamente tanto el decorado mítico en el que el héroe se informa novelísticamente, legendariamente, como la función histórica, individual o social, que actualiza semiológicamente dicho decorado mitológico en el texto. A Flaubert los determinismos transcendentales le sirven, desde su pesimismo antes aludido, para informar el juego de determinismos materialistas que el siglo XIX ensueña y vive desde su positivismo social y biológico. A Zola, hombre de fe que cree en el poder de la educación, en el poder de la ciencia y en el poder de la política, los determinismos transcendentales no le valen, y las fuerzas que construyen el decorado mítico de sus héroes hay que buscarlas en las infraestructuras socioeconómicas en las que éstos nacen, porque estas infraestructuras, aunque parezca mentira, se pueden modificar: no olvidemos que la obra de Zola no se clausura con el fracaso de *Germinal*, sino con el triunfo de *Travail*, pero *Travail* es un fracaso desde el punto de vista estético; si en la obra de Zola aparecen, sin embargo, decorados míticos, estos decorados son simplemente eso: *decorados* debidos a una herencia legendaria, pero cuya lectura puede ser reducida siempre a los espacios biológicos y sociales de la materialidad.

5. Como síntesis a todo cuanto acabo de decir, se me presentan, desde la experiencia relativa que tengo de los textos literarios, tres posibles prototipos de héroe, resultantes de su propia organización textual y de la lectura que yo personalmente puedo hacer de ellos: el héroe ético, el héroe estético y el héroe cósmico.

El *héroe ético* tiende, desde la asunción lo más íntegra posible de su propia biografía, hacia la Historia. En él, el incidente, un incidente ligado siempre a

unas determinadas coordenadas espaciotemporales, es determinante, germen y provocador de la narración: su aventura se convierte en autobiografía. Su horizonte de expectativas existenciales es casi siempre el silencio; su horizonte de expectativas de cara a la recepción del posible lector es casi siempre el escándalo, y, momentáneamente, el rechazo o la exclusión (Héroes de Chateaubriand, de Sénancour, de Benjamin Constant, de Gide, de Proust, etc.). Su decorado mítico —y ésta tal vez sea la razón momentánea de su fracaso o del escándalo que provoca— tiende hacia el grado cero, en su absoluta orfandad. Lo que importa es el conflicto desnudo del yo con su propia historia; pero ese conflicto, *a priori*, a casi nadie le interesa.

El *héroe estético* nace cuando la substancia de la forma, es decir, el decorado mítico, configura su devenir, su existencia. Esta substancia de la forma, en dialéctica con la Historia, se carga de significado actual, asume el incidente y convierte la esencia mítica en puro devenir existencial. Su horizonte de expectativas existenciales estriba en la adaptación, en la actualización, de la gesta ejemplar que le ha dado nacimiento a los gestos puntuales que le imponen las coordenadas espaciotemporales en las que, convertidas en historia, se inserta. Su horizonte de expectativas de cara a la recepción del lector es la acogida placentera, pues se nos ofrece portador de unas estructuras míticas ya asumidas, en las cuales —consciente o inconscientemente— el lector ensueña su relación con el mundo y con la Historia (Héroes de Stendhal, primeros héroes de Balzac, de Zola). Su decorado mítico invade la totalidad del texto, pudiendo ser reducido a veces a estructuras significantes de la materialidad, pero quedando prendido otras de una sospecha, de una incertidumbre, respecto de la existencia de un más allá que trasciende la figura que decora.

Al *héroe cosmético* le ocurre lo que a las ruinas en el célebre texto de Jean Starobinski en *Les chemins de la liberté*: ha perdido doblemente su sentido referencial. Primero, del lado de la Historia, en la que no se inserta, y después del lado del espacio mítico, en el que el autor (y posiblemente el lector) ya no cree; pero, a pesar de no creer, lo utiliza para ofrecerle al héroe un decorado que ahora, en ausencia de referencialidad esencial, puede llegar a convertirse en simple maquillaje; este maquillaje puede esconder la carencia de una fe o la carencia de un ontología immanente del yo.

Sospecho, pero no me arriesgo a afirmarlo, pues sería necesario todo un estudio de sociología ligado a la recepción, sospecho que la recuperación del héroe clásico o medieval en la novela y, sobre todo, en la cinematografía de la postmodernidad puede ofrecernos múltiples ejemplos, si bien no generalizados, de héroes cosméticos, como en el Renacimiento y el Barroco de los siglos XVI y XVII la Mitología clásica les ofrecía a los fieles creyentes de la contrarreforma una simple cosmética cultural.

Si ello no fuera así, si el héroe postmoderno hubiera recuperado la dimensión estética, si su presencia no respondiera a una simple cosmética, tendríamos que plantearnos cuáles son los valores racionales e históricos de la modernidad que han fracasado, y qué valores míticos de tiempos pretéritos emergen con hé-

roes como Conan, Zor, Athor, Luke Sky Walker, Rambo, etc.¹⁹, capaces de captar las instancias del deseo y de la frustración del hombre actual. Ello, sin olvidar la pura dimensión lúdica que todos ellos encierran.

Es curioso observar cómo el héroe estético, heredero directo del héroe primordial, corresponde con espacios sociales y literarios en los que el personaje público cobra una importancia decisiva, ya sea en la Edad Media, ya sea puntualmente en emergencias posteriores —siglo xvii francés—; a su vez, es interesante observar cómo el héroe ético emerge y triunfa en los espacios sociales y culturales en los que el gran problema es el problema de la domesticidad del yo, es decir, el problema del conflicto del individuo con su propio existir asediado por la colectividad, frente a la cual se aísla y busca refugio; pero no es menos curioso observar cómo el héroe cosmético está emergiendo en un momento en que el héroe público se desintegra en pura apariencia, en pura «imagen», en puro lanzamiento comercial, y cuando el héroe doméstico apenas si puede sobrevivir, asediado por los juegos generalizados del consumismo colectivo, de las lecturas colectivas (televisión, prensa, lanzamiento de *best-sellers* internacionales, multinacionales del espectáculo) que anulan cualquier intento de singularidad y de vida privada.

Pero, si ello es así, si el héroe cosmético nace sobre el horizonte de expectativas de una sociedad en la que las señas de identidad han desaparecido, sean éstas inherentes a espacios que trascienden el individuo o a la toma de conciencia de una ontología de la singularidad, sobre el horizonte de expectativas de una sociedad que ve cómo todo lo esencial se desintegra en apariencia, en «imagen» —en *look*, qué magnífica palabra para significar el fenómeno que intento comprender—, entonces el héroe cosmético sí respondería a una incidencia, a una necesidad histórica, que encuentra su realización, casi siempre, en la apariencia, y, a veces, en los meandros imposibles de una aventura a la búsqueda de una hipotética identidad —raza, nación, tribu.

Lo malo de todo esto es que el único héroe posible en el momento actual sería el héroe cosmético, a no ser que tras él —y ahí es donde aparece la limitación de todo cuanto estoy afirmando—, detrás de esta cosmética, se esconda un horizonte de valores que el hombre postmoderno intenta inventarse o recuperar tras la caída de la modernidad: pero los valores que vislumbro —fuerza primaria, conciencia de raza, fe en un bien y en un mal absolutos...— me aterran.

¹⁹ Tal vez lo que diferencie a Indiana Jones de los héroes que le preceden sea la dimensión irónica, intelectual, del planteamiento del narrador, que obliga al espectador a situarse desde el principio de la película como partícipe consciente de un juego del que tiene que cumplir todas las reglas, a *sabiendas de que son reglas*; lo que reduce la instancia mítica primaria a una instancia esencialmente lúdica e intelectual, conservando de la instancia mítica original ciertos elementos formales: aquí, la sustancia de la forma queda reducida a *forma*, sin más, pero no pretende, como en los casos anteriores, hacer creer al espectador que conserva algún elemento de dicha sustancia.

Volviendo al tema que nos ocupa, si tuviera que buscar, para acabar, una dominante continua en la naturaleza del héroe, más allá o más acá de su modernidad, esta dominante, personalmente, la encontraría en la soledad; en la voluntad de diferencia y en *la dinámica de confrontación* que esta voluntad le impone: el héroe está, el héroe es siempre *solo ante el peligro*. La mítica le ofrece las formas, la morfología de esta soledad. El análisis textual, su semántica; y la hermenéutica, su causa y su función históricas.