

Mitemas del héroe

ALAIN VERJAT
UB

Para la gente de mi generación, la heroicidad es de cajón. En el sistema escolar del que soy producto, cada año se señalaba con el estudio pormenorizado de una tragedia de Corneille y de otra de Racine. La verdad es que no entendíamos gran cosa a los íntimos resortes que movían a estos seres lejanos y mágicos, tan excepcionalmente superiores a nosotros, tan irreales en una palabra, que los profesores nos tenían que guiar de la mano con cuestionarios y comentarios de texto, para que, a falta de profunda comprensión, sacáramos al menos la satisfacción de una buena nota. El héroe clásico, el de los textos que hay que leer y releer, nos acompañaba o mejor dicho nos precedía, a modo de ideal atractivo por sus hazañas y odiado por incomprendible.

Más tarde, ya en la universidad, no pudimos ignorar, de la mano de los grandes maestros cuyas obras leíamos, que la naturaleza heroica se fundamenta en estructuras arquetípicas determinadas y que éstas aparecen tanto en el *Gilgamesh* como en toda a la literatura medieval, y naturalmente también, en la literatura moderna. El mito que estas estructuras construyen, subyace a las estructuras propias de la epopeya, del mismo modo que organiza el relato novelesco en su plenitud. Por ello, se puede hablar de los mitemas del héroe, ya que van a configurar su naturaleza, su comportamiento, su destino y su razón de ser en el relato. El primer gran estudio monográfico dedicado a nuestro tema en Francia, fue sin duda el de Charles Baudouin, *Le triomphe du héros. Étude psychanalytique sur le mythe du héros et les grandes épopées* (Paris, Plon, 1952). Le siguieron valiosas aportaciones, quizás de inspiración más moderna, aunque no por ello más definitivas, entre las que cabe citar, por su especial predicación allende los mares y también entre nosotros, el estudio de Joseph Campbell, *The hero with a thousand faces*¹; por ser muy conocidas, sólo recuerdo de paso las contribuciones magistrales de G. Durand, M. Éliade, G. Dumézil, entre otros, a la cuestión que nos ocupa. Hoy en día, las características estructurales del per-

¹ Trad. Española, México, Fondo de Cultura Económica, 1959 (1993)

sonaje heroico incluso se han vulgarizado mediante la publicación de pequeños estudios en formato de bolsillo destinados a los alumnos de secundaria, en los que se trata del héroe clásico, del héroe romántico, aunque no del héroe moderno como si siempre se presintiera que heroicidad y modernidad sólo se reconcilian en la televisión y las películas americanas². Con todo, la cuestión no ha perdido un ápice de su vigencia ni de su interés.

El destino mítico del héroe se articula en tres grandes estructuras solidarias, que suelen sucederse, construyendo así al personaje en su devenir narratológico y vivencial. La primera consiste en el anuncio «heráldico» de un destino excepcional. La segunda se compone de todos los trabajos, sufrimientos y prodigios, hazañas, aventuras, dolores y penalidades por las que el héroe tiene que pasar o mejor dicho de los que tiene que triunfar pues, como dice Otto Rank: «no basta con que el héroe nazca: ¡Debe triunfar!». Finalmente, la tercera señala la plenitud del destino heroico en la revelación del secreto o del tesoro que debía encontrar y para los cuales representaba una necesidad narrativa. Éstas son las tres estructuras que vamos a examinar y, llegado el caso discutir para tratar de discernir hasta qué punto resultan operativas en nuestra lectura, interpretación y comprensión de los textos.

En la mayoría de los mitos, el nacimiento del héroe se da como un acontecimiento excepcional, sea por sus circunstancias, sea por la naturaleza de sus padres, sea por la manera con la que llega a la vida. El nacimiento de Atenea, del muslo de Júpiter, ha permitido a la lengua francesa acuñar la expresión «ne pas être sorti de la cuisse de Júpiter» para designar a los engraidos. No tenemos mejor ejemplo, en nuestra cultura judeo-cristiana que el pesebre de Belén y todos los misterios que lo anuncian, rodean y siguen. Nacimiento de Venus Afrodita, de la espuma del mar, de Hércules, todos incorporan el rasgo de excepcionalidad a sus circunstancias. Ya se vislumbra que el héroe, de nacimiento, es un ser de excepción. Pero conviene considerar los aspectos que adopta el nacimiento del héroe y constatar que, por una parte, suele ser el heredero de un dios o de un rey (el Buda, por ejemplo), pero otros muchos arrastrarán consigo, mediante secretas intrigas que no se revelan hasta más tarde, las dudas que rodean su llegada al mundo: no son hijos del padre que se creía (caso de todos los héroes adoptados, como Edipo). Aquí, dos observaciones; la primera, es obvia: el héroe es el producto de criterios fantásticos o maravillosos. No es héroe cualquiera. Y ello se puede constatar en la literatura antigua, en la medieval y también en la moderna. Aunque lo fantástico pueda ceder el paso a lo pequeño burgués, aquel que había nacido de los amores de una mortal y de un dios, es ahora el producto de los devaneos de su madre con el príncipe casualmente encontrado; la pastorcita de antaño ha dejado sitio a los falsos huér-

² Véase., Claudio Naranjo, *El niño divino y el héroe*, Málaga, Sirio, 1994, donde se reivindica el poder de lo pequeño, o Allan B. Chinen, *Más allá del héroe*, Barcelona, Kairós, 1997, que se pregunta qué viene después del héroe solar masculino y su virilidad hegemónica en estos nuestros tiempos de saludables revisiones conceptuales.

fanos equipados con medallones, medias monedas u otros signos para un oportuno postrar reconocimiento. La segunda observación tal vez dará más que pensar. Sabido es que en la tradición judía, quien transmite la pertenencia a la raza es la madre. Pues aquí, quien transmite los potenciales rasgos heroicos es el padre, que es quien se cuestiona en los misterios del nacimiento heroico. De modo que la heroicidad es de filiación paterna; la madre está del lado de la tradición, perpetúa la ontogénesis, mientras el padre es el responsable de la excepción, de la filogénesis, de la mutación heroica³. La madre es quien engendra el cuerpo heroico, con todas las funciones comunes al género humano y el padre el espíritu, un modelo de comportamiento potencial, un carácter, todos los rasgos que harán de él un ser excepcional. Mime cría a Parsifal y le enseña el arte del herrero, pero no es su padre; la historia deviene heroica cuando se pone de manifiesto el malentendido existente entre el padre aparente y el padre real. No se puede concebir un dios que nazca de un carpintero y es difícil para muchos comprender que el *Libro de Mormón* se deba a un tal John Smith.

La madre sólo ofrece espacio y tiempo presente: el del hogar, la casa de pastores en la que se crió Edipo. Pero quien da pasado y futuro, es la figura paterna; cualquier héroe es hijo de otra sangre, de otro tiempo, de otra familia. El mundo en el que se le ha dado nacer no es el suyo, sea porque le viene grande, y él es pequeño, sea porque él es grande para los estrechos límites que se le imponen (Julien Sorel, en el aserradero, leyendo). Es un error reducir la dimensión heroica al mero cumplimiento de grandes hazañas. Obsérvese que cuando se hace así, enseguida surge la figura contraria, el anti-héroe, pronto la anti-novena (y el anti-teatro) para que las cosas funcionen. Los hechos señalados que configuran el destino heroico sólo son una forma de materializar la problemática de su destino. El héroe aparece como el que, a través del papel de protagonista, (y eso es una función narrativa todavía vacía de contenido) viene a anunciar algo, que es propiamente la semantización narrativa del personaje. Es lo que podríamos llamar el carácter heráldico del protagonista. Para simplificar, da lo mismo que uno sea Rubempré o Vautrin, Julien Sorel o Lucien Leuwen, Frédéric Moreau, Bouvard o Pécuchet. Este carácter heráldico, de proclamador frente a los mudos, los que no dicen nada de peso, demuestra palpablemente que la estructura narrativa en la que se inscribe la heroicidad es necesariamente de corte dualista; de ahí que la heroicidad nos aparezca como una facultad para realizar hazañas superiores a las de la mayoría de los mortales corrientes. Baudouin prefiere limitarse —porque su corpus así se lo aconseja— a un tipo de héroe nietzscheano, es decir un superhombre. Léon Cellier y después Durand, que disponían en su momento de modelos más finos, como es la noción de régimen nocturno de la imagen, no hacen sin embargo otra cosa y limitan la heroicidad al destino solar del protagonista. Creo que se puede ganar algo si tra-

³ El caso de Perceval es ejemplar al respecto: la madre no le quiere dejar marchar para convertirse en caballero, mientras que las hazañas paternas son el modelo a seguir, lo que le lanzará a la aventura y a la búsqueda del Grial.

tamos de integrar en una sola figura arquetípica héroes y antihéroes; recuerdo que hablo de componentes procedentes del imaginario, respecto de los cuales lo que se ha dado en llamar «realidad» y «realismo» sólo son casos particulares de un modo peculiar de enfocar el mundo. Unos y otros, en efecto, señalan el punto a partir del cual se podrá medir una diferencia, bien hacia arriba —caso de los superhombres— bien hacia abajo, caso de los fracasados. Vautrin se las sabe todas y por eso consigue pasar a través de cualquier penalidad, mientras que Rubempré, quien sólo se guía por sus ilusiones, lo tiene todo que aprender, es decir, en su caso, perder. Aquí, entrevemos un tipo de héroe que podríamos llamar franciscano, porque los acontecimientos por los que transita le invitan al desapego, como es el caso también del joven Perceval. Pero sólo se puede perder aquello que ya se tiene, y esto explica cuanto les sucede a Bouvard y a Pécuchet, que querían perder sin haber ganado.

Sea como fuere, la reunión en una misma categoría de héroes y anti-héroes se concibe a partir de una postura privilegiada del protagonista a falta de la cual la narración sería imposible. Gide decía atinadamente que no se podía hacer buena literatura con buenos sentimientos; y habría que añadir que sólo con malos tampoco. El mitema subyacente por excelencia, es el delito de opinión, el juicio de valor a partir del cual toda la narración se puede vertebrar. Sea porque se concibe como una mirada hacia atrás, la evocación de un pasado peor o mejor, sea porque denuncia la mediocridad del presente, sea por que proyecta hacia el futuro una imagen del hombre y del mundo más apetecible. El prestigio del personaje no depende de sus características físicas o psíquicas sino de lo que hace con ellas. El héroe es una máquina pragmática. Por ejemplo, en estos nuestros tiempos que idolatran a la juventud, se concibe perfectamente que el anciano valga más que varios jóvenes (caso del Jedi y su espada láser). Y si bien es cierto que el bien nacido se impone al bastardo y al enano (como en la mitología wagneriana) también lo es cuando las cosas funcionan al revés, es decir cuando el bastardo sólo lo es en apariencia y manifiesta en todos los detalles de su comportamiento un nacimiento de calidad que la narración tiene por misión revelar. Baste esta simple constatación para comprender que lo heroico es una función dinámica que sirve para revelar una naturaleza. Luego, no tiene nada que ver con la moral al uso, o con los valores dominantes de una sociedad determinada sino con el grado de separación que le distingue respecto de ella. Su diferencia es lo que realmente le da valor, porque le hace ser inquietante. Es la que va a dinamizar el relato, creando en el lector aquello que se llama interés y que, en el fondo, debe tener mucho que ver con la ansiedad. Jean Valjean, que quisiera ser «Monsieur tout le monde» en su factoría paraíso, sólo es héroe justiciero porque no tiene nada que ver con los industriales de su tiempo; es más, los cuestiona en sus prácticas habituales y con su estilo los sermonea.

Esta disconformidad del héroe con su entorno es el ingrediente dinamizante que asegura su eficacia narrativa, lo cual va mucho más allá de la simple exaltación del personaje. Es más, un mero énfasis tendería a hacer de él un estereotipo (caso, quizás, de la Carmen de Mérimée, de quien se dice demasiado

que es una mujer liberada, olvidando, porque es lo más cómodo, que es una gitana procedente del norte, concretamente de Navarra). Mientras que el verdadero héroe debe activar imágenes arquetípicas para ser semánticamente rentable. Si el capitán Nemo es estupendo, es simplemente porque es un dios «*in y ex machina*».

Pero el héroe no existe, además, en la abstracción de un mundo sin dimensiones. Sin embargo, uno de los puntos que ni Baudouin, ni Cellier ni Durand toman en consideración, es el que hace referencia a la dimensión espacio-temporal que le acompaña y que incluso preside a su nacimiento como ser de excepción, o que también afectan al decorado mítico que es básicamente su adjetivo calificativo.

La historia del tiempo es la historia de la caída y de la aparición del mal en acción, es decir de todos los grandes terrores míticos en contra de los cuales el hombre —y el héroe ejemplar el primero, tanto si es de tipo solar como si es de tipo lunar— estructura su imaginario y emprende su camino. Los héroes sirven para conjurar las fuerzas amenazantes que nos rodean, para poner orden en el caos. Luego el tiempo tiene un papel fundador de la heroicidad en el relato. Da sentido —orienta— y significado —semantiza— el destino ejemplar del protagonista. La novela de Balzac *Les chouans* nos ofrece un buen ejemplo de ello. En las primerísimas líneas de la obra se oponen dos tiempos (tempo) distintos: el tiempo revolucionario, que obedece al nuevo calendario, y el tiempo tradicional del calendario gregoriano. Por un lado, las cosas siguen como siempre y todo está bien tal y como está, y, por el otro, el mundo necesita reformas, progreso, lo cual remite a un referente que no es el mundo mismo, sino el hombre que lo habita. Si esto se lleva hasta la paranoia, tenemos el principio de la novela de Anthony Burgess, *La sinfonía Napoleón* donde un inspirado reformador fascinado por el sistema métrico, decide que en adelante, los años tendrían diez meses divididos en diez días de diez horas cada uno; que cada hora tendría diez minutos de diez segundos, y así sucesivamente. ¿Qué tipo de héroe puede engendrar tamaña visión del mundo y de las cosas que lo rigen? Como Balzac escribe, un poco como Chateaubriand, entre dos mundos, y por tanto dos tiempos, no le queda más remedio, al enunciar las fechas que encontrar un sistema de relación consistente en la fórmula «o, lo cual es lo mismo». La aparente diferencia de tiempo, ritmo y punto de vista, que separa a los protagonistas en los bandos «blancos» y «azules», monárquicos y revolucionarios, encubre una profunda similitud; o, dicho de otro modo, la opinión del señor Balzac, que los héroes se encargarán de manifestar, respecto de la revolución se enuncia así: para este viaje, no necesitábamos alforjas. La heroína, la señorita de Verneuil, que no puede integrar esta relación de equivalencia, pondrá de manifiesto la inutilidad del proceso revolucionario y del sacrificio de los héroes de ambos bandos.

Ahora bien, si sólo consideramos al factor tiempo aisladamente, sin su correlato espacial, sólo se comprende la mitad del drama que está a punto de empezar. El espacio también pesa lo suyo porque va a determinar el ámbito en el

que el héroe deberá actuar, y también las fuerzas de resistencia, inercia o la agresividad que deberá demostrar para cumplir con su cometido. Hay espacios edénicos de los que uno no quiere salir (*Rojo y Negro*, *La cartuja de Parma*) y espacios malditos de los que hay que huir (el principio de *La isla misteriosa*). En el espacio-tiempo de Nerval, los héroes buscan la permanencia; en el de Balzac, Rubempré o Rastignac ansían el cambio. Porque espacio y tiempo no se pueden separar, aunque cuesta concebirllos conjuntamente. En el Edén, el tiempo no existe: es un espacio feliz. Y el tiempo feliz, que no admite espacio sobre el que aplicarse, el tiempo que no modifica nada, es inconcebible, del mismo modo que sería inconcebible un héroe que no tuviera nada que hacer. Una de las características propias del héroe es, por tanto, que en su búsqueda de la felicidad, se las ve o con el uno o con el otro, y jamás con ambos a la vez. Los sueños de Emma Bovary no admiten tiempo, y cuando Candide declara que «hemos de cultivar nuestro jardín», se refiere a un espacio en el que el tiempo no va a contar. Por ello, el llamado «reposo del guerrero» es el otoño del héroe. En el pasado mítico, cuando el tiempo aun no corre, o parece que no corra, antes de que el héroe nazca, o en la época dorada de su infancia despreocupada, el espacio se limita a un mundo en el que nada acontece para perturbar la quietud del protagonista. Las acciones son rutinas repetitivas, los días se suceden sin que nada ocurra, y las horas transcurren en actividades que no modifican en nada el estatuto estable del personaje. Luego el Edén es el modelo mismo de los orígenes míticos de hombre, antes de que se necesitasen héroes, antes de que se haya producido la caída, la irrupción del tiempo en el espacio. En este espacio sin tiempo, que el imaginario matemático traduce por la línea horizontal, mientras el del descanso lo cifra en la alcoba y el mullido colchón, todo es pacífico, transparente, monocolor; es la música relajante del estilo New Age, en la que apenas se perciben cambios, y en la que no existe melodía, es decir narración. El espacio no admite discurso porque, en estado puro, no tiene historia. Podríamos decir que es de derechas. En cambio, la llegada del tiempo va a cuestionar constantemente la estabilidad de este espacio, del mismo modo que lo hace la Historia con las fronteras de los países, y como hizo la Revolución con las antiguas provincias para engendrar los departamentos. Los grandes funerales del devenir humano que son también sus dolorosos alumbramientos, requieren titanes que se enfrenten a los dioses del Edén. Para que la transición sea viable, en todo héroe ha de haber un psicopompo, un Hermes servicial y desinteresado, que permite a Hércules ser algo más que un bruto culturista, y a D'Artagnan algo mejor que un espadachín insolente y lenguaraz. Este tiempo conector de futuro, se esgrime o se soporta; en cualquier caso, se enarboló como símbolo del cambio necesario y de la solución que el héroe puede ofrecer. Y del mismo modo que el espacio es de derechas, se ve claramente que el tiempo es de izquierdas. La primera guerra civil fratricida, la que da contenido al mito de los hermanos enemigos, que opuso Caín a Abel, oponía en realidad un mundo centrado en el espacio a un mundo regido por el paso del tiempo; el agricultor explota un espacio, mientras que el ganadero ve acrecentarse su rebaño con el paso

del tiempo. Para el primero el tiempo es cíclico, es decir que no pasa, para el otro es dramático, es el ingrediente necesario e ingrato de toda evolución. ¡ Cuántos *westerns* recogen esta oposición fundadora! Tiempo y espacio son pues inseparables y deben considerarse en una interrelación conflictiva recíproca. De no ser así, se obtiene la novela imposible de la que tanto se burlaba Valery, la puesta en relato de un espacio y un tiempo no problemáticos entre sí: « *La marquise sortit à cinq heures...!* »

El doble nacimiento es el segundo procedimiento de exaltación del héroe, o, para no apartarnos de la línea inicial, de instauración de su diferencia. Si el nacimiento inicia un destino, el doble nacimiento instaure una duplicidad de naturaleza y funciones que se potencian entre sí. Para hablar como se atrevió a hacerlo Renan, el personaje histórico de Jesús de Nazaret constituye el mejor ejemplo para ilustrar este mecanismo. A la vez dios y hombre, natural y sobrenatural, inmanente y trascendente, todas sus palabras y todos sus actos adquieren un carácter de excepcionalidad: come pero puede ayunar indefinidamente, muere pero resucita. Sus límites humanos desaparecen ante sus propiedades divinas. Por ello, cuando «los héroes están cansados», de hecho han dejado de ser héroes.

Por otra parte, numerosos personajes mitológicos y novelescos tienen un nacimiento poco claro, a menudo misterioso, y en no pocos casos, la búsqueda de sus auténticos progenitores hace todo el argumento del relato. En una sociedad clasista como la anglosajona, es decir que aspira a la estabilidad y permanencia de sus instituciones, la pertenencia a una determinada estirpe (o la bastardía de un Tom Jones) basta para articular largos relatos en los que se ilustraron no pocos novelistas, como por ejemplo Dickens. La literatura popular acogió con entusiasmo estas tramas folletinescas en las que el reconocimiento final, gracias al anillo, la medalla, la media moneda o el inconfundible lunar, permite volver a colocar las cosas en su sitio y llamar a cada cual por su verdadero nombre. Pero el asunto va más allá de una mera clasificación social. Cuando las cosas vuelven a su sitio en un ambiente de general satisfacción, dejan de ser escandalosas. Y entrevemos aquí el fin necesario de toda heroicidad. Nacido de la diferencia, que genera malestar y conflictos, el héroe deberá recorrer el camino necesario durante el tiempo que haga falta para poder dejar de ser distinto, llegar a cumplir con el modelo de vida apacible que propone Voltaire y que refrenda el refrán «*y fueron felices comiendo perdices*», con el guiño de la rima que dice claramente que aquí no cambia ya nada. Sea cual fuere la filiación del héroe, como demostró detalladamente Marthe Robert, la condición que asume al principio, y que le marca, bastardo o huérfano, debe contemplarse en todas sus posibles combinatorias y en todos los matices posibles. No es lo mismo un huérfano (de nacimiento o accidental) que un personaje que tiene padres y que, de pronto, tropieza con un padre sublime, un tío, un sabio, un maestro, que eclipsará parcialmente a los padres biológicos pero que nunca los hará desaparecer. Los primeros buscarán probablemente su pasado, mientras que los segundos tratarán de explorar de manera más eficaz su futuro.

Es la diferencia entre *Los hijos del capitán Grant* y *Veinte mil leguas bajo el mar*. Por otra parte, Marthe Robert deja de lado los ascendentes míticos clásicos, porque sus lecturas son modernas, y esto la priva de poder descifrar qué imágenes arquetípicas se transmiten de padre adoptivo a hijo adoptado y qué papel van a jugar en la narración; aquí, el punto de vista psicoanalítico, con sus perspectivas patológicas referenciales, es el árbol que podría esconder el bosque. El destino accidentado de Hefaiostos, por ejemplo, sus repetidas caídas, su cojera, el rechazo del que es objeto por parte de los dioses, y todo lo que debe hacer para conseguir ser finalmente aceptado, pese a sus imperfecciones, constituye una matriz narrativa particularmente rentable y fecunda.

Se suele exaltar la heroicidad reduplicando el personaje principal mediante un acompañante, confidente, servidor, o doble, cuya función varía según los casos. El caso de los gemelos perfectos, Cástor y Pólux, es el más sencillo: funcionan como ecos repetidos el uno del otro, y sus hazañas respectivas adquieren las propiedades de un desafío constante para el otro: el problema es parar la historia. La estructura es pobre, pero tiene el interés de poner de manifiesto el hecho de que la heroicidad no tiene porque ser un fenómeno individual. Se puede concebir una heroicidad colectiva, infraccionable, como en *Les hommes de bonne volonté* de Jules Romains, o como en *Germinal* de Zola. Incluso se puede llegar al héroe no humano, caso de *La bête humaine*, del mismo autor, o de muchas de las fantásticas máquinas de Julio Verne. En cualquier caso, la reduplicación del héroe, su colectivización, su carácter no humano, pueden considerarse como procedimientos diversos destinados a marcar la ya señalada diferencia en la que se asienta la heroicidad y lo que pretende pregonar. Los secundones son máquinas narrativas de puesta en valor del protagonista, sea porque su mediocridad contrasta con la superioridad del personaje principal, sean porque los traicionan vilmente (y hacen de ellos una víctimas dignas de compasión), sea porque son, en nombre de la normalidad, sus enemigos mortales. Es el caso de Judas con Jesús, de Sancho con Don Quijote, y de muchos de los personajes stendhalianos que Gilbert Durand evoca en *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*. Marcel Aymé pensaba que los verdaderos héroes trágicos eran los confidentes del teatro clásico por cuanto tenían que aguantar educadamente, durante cinco actos, con resignación y lo más a menudo en silencio, los delirantes discursos, para ellos incomprensibles, de unos inadaptados. Porque el héroe no pacta con su destino, mientras que quien le reduplica se acomoda. Cuánto más estable y segura la condición del uno, más frágil e inquietante la del otro. Ahí está el principal ingrediente de la diferencia: el héroe contesta a las preguntas que el otro ni se formula; es la respuesta mítica al mitologema ajeno, esta difusa sensación de peligro que extiende sobre el relato el sutil manto corrosivo de la ansiedad sin rostro.

El héroe más puro, sin embargo, es un llanero solitario; no le acompaña nadie, y su diferencia nace de la oposición con la colectividad de la que sale. Puede ser un líder para el futuro, un pionero, un iniciador como Prometeo, pero puede ser también un paladín del pasado, un defensor de las tradiciones, un

conservador de los valores antiguos, al precio de comportamientos que pueden ser escasamente heroicos y de dudosa moralidad⁴. Es el caso de Wotan en *La Tetralogía*, como de Zeus en toda la mitología griega. Situación que sería paradójica si no hubiese un referencial arquetípico subyacente al personaje. Wotan y Zeus son el poder que infringe la ley, la fuerza que se ríe del orden y del derecho⁵. Robinsón Crusoe, en su isla, ofrece mucho más que una simple historia de supervivencia (de la que muy pronto se deja de dudar). La soledad le obliga a revivir sin ayuda alguna toda la historia de la humanidad y en la versión completa del texto, a la que los niños no suelen tener acceso, se puede observar cómo la lectura asidua de la Biblia y el sermoneo subsiguiente, hacen de valioso contrapunto a los problemas de gestión de stocks; menos mal que Robinsón llega a tiempo para desorganizar la anarquía de la abundancia.

El héroe nace para la aventura⁶: frente a lo desconocido que surge constantemente en medio de su camino, debe imaginar soluciones, tomar partido, decidir, para lo cual nunca está preparado ni debería de contar con ayudas excepcionales demasiado llamativas; cuanto más mágica la espada, menos heroico el combate... Y nada más aburrido que los gadgets del agente 007, cuya aplicación adelanta, desde el principio, los distintos episodios de la historia. Desde el punto de vista de Durand, y de su clasificación isotópica de las imágenes en regímenes diurno y nocturno, se puede decir que al héroe solar, que pertenece al régimen diurno, le corresponde despojarse de todas sus ataduras terrestres para poder ascender hacia el mundo de las puras esencias. Su destino final es la apoteosis: el final de Roldán en Roncesvalles lo ilustra muy bien. Pero este héroe de las hagiografías tiene sus límites; corre el peligro de no interesar a nadie⁷, porque cuanto más puro menos hombre, y cuanto menos hombre menos héroe. Tiene pues sus límites más allá de los cuales deja de funcionar para convertirse en alegoría; y nadie llora o se inquieta por una alegoría.

El régimen nocturno místico de la imagen, caracterizado por un espacio tiempo de tipo refugio, estables y protegidos de cualquier contingencia, no puede generar héroes. Todo lo más el monólogo interior del *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre. En el mundo de la analogía universal, en el que tanto da la vida como la muerte, el bien y el mal, no hay diferencia, luego no hay cambios ni movimientos, y la figura heroica no tiene nada que hacer.

En cambio, la tercera modalidad señalada por Durand, la del régimen nocturno «diseminatorio», antes llamado sintético, de la imagen, es quizás el más fecundo y para nosotros el más actual generador de figuras heroicas. El progreso al precio del sacrificio, el drama agro-lunar, las estructuras iniciáticas son

⁴ Lo cual señala que no debe confundirse heroicidad y moral, sea ésta del signo que sea.

⁵ Este esquema fue uno de los preferidos de V. Hugo y es el motor principal de *Los Miserables*.

⁶ En el sentido que da Wladimir Jankélévitch a este concepto en *L'aventure, l'ennui, le sérieux*.

⁷ V.gr. *Polyeucte*.

algunos ejemplo de los modelos que puede adoptar. Y se entiende que la heroicidad tenga mucho que hacer aquí, porque aquí hay mucho que perder. El héroe que mejor habla a nuestro imaginario es, en efecto, aquél que sabe perder para ganar, el que acepta sembrar para cosechar, el que es el lugar de un intercambio entrópico a escala cósmica, y recibe, transforma y reemite, como la triple Diosa de la mitología más primitiva. Ciertamente es que en muchos casos se oblitera en esta su función: la crucifixión forma parte de la historia...

En esta trayectoria de transformación personal y del mundo, sin embargo, varios peligros o tentaciones acechan. Para simplificar pueden definirse como las distintas epifanías del deseo. Deseo carnal, que en las sociedades heterosexuales, ofrece la mujer como fuente de desviaciones perversas —caso de la historia del caballero Des Grieux y de Manon Lescaut—, aunque a estas alturas no debería limitarse a ella⁸. Deseo material, que en todas las sociedades, adopta las formas del oro. De hecho, se trata de distintas formas de poder. El primer caso atañe a un poder doméstico que clasifica a los individuos entre dominados y dominadores; el segundo es un poder social, perfectamente encarnado por el dios dólar, que clasifica a los individuos en ganadores y perdedores, y atiende más a lo que se tiene que a lo que se es. El héroe puede caer en la tentación —por eso es hombre— pero si lo hace de manera duradera, decae, resulta odioso o lamentable. El reposo del guerrero señala su otoño, y no pasa de ser una dilatada escena de alcoba. Y difícilmente puede aprobar la asignatura de perder quien se empeña en amontonar⁹.

La «buena» aventura, la que será capaz de consolidar la naturaleza trascendente del héroe al hilo de sus hazañas, es pues la que asegura su conversión, la pérdida paulatina de sus características excepcionales, la que le permite producir algo nuevo, y no ya la repetición de lo mismo¹⁰. Rómulo produce Roma y San Agustín *Las confesiones*. Chateaubriand produce *René* (que desde este punto de vista es un fracaso) y *Las Memorias de Ultratumba* (y mejor aun *La vie de Rancé*) que son un éxito porque señalan el momento en que las armas solares se han vuelto obsoletas: las tinieblas ya han sido vencidas. Mientras el anti-héroe sucumbe, se hunde en la degradación física o moral, atesora o seduce, el héroe ha cumplido con su destino y vuelve a su punto de partida idéntico y sin embargo distinto; de ahí la importancia de los mitos de iniciación.

La visión y descubrimiento del tesoro se corresponde con la visión de la feminidad y la conversión al amor; es una fórmula frecuente en la literatura del siglo XIX. Ch. Baudouin señala que ver, saber y amar son sinónimos. El com-

⁸ V. gr. M. Tournier (*passim*), o Gide, *L'immoraliste*.

⁹ Por esto debe explotar la isla misteriosa; al haberse hundido con el Nautilus, el capitán Nemo había traspasado los trastos de la heroicidad a los moradores de la isla. Pero su afán acumulador los hacía inviables como héroes del futuro; todo debía volver a empezar. Robinsón también vuelve a su isla; pero ya ha dejado de interesar.

¹⁰ Tal es la gran lección de la oposición entre Perceval y Gauvain en el «roman» de Chrétien de Troyes.

plejo espectacular (ver) trae consigo un saber (con su correspondiente poder) que acarrea un sinfín de pasiones. A la visión se asocia el coito y a la ceguera la impotencia, nos dice René Nelly. Ver sin ser visto, la prohibición de ver, el personaje del espía, las apariencias engañosas, todos los obstáculos que se oponen a la visión serán pues temas centrales en el destino del héroe, como trabas nicotomorfos que invitan a luchar contra las tinieblas, reales o de la razón. Por otro lado, el tesoro que hay que descubrir siempre está guardado en un lugar cerrado. A la exterioridad apolínea en la que el héroe combate se opone la interioridad de Psique, como al ancho mundo se opone el «hortus conclusus» y el «home, sweet home». La trayectoria heroica pasa pues también por cambiar Apolo solar por Psique nocturna; Jung diría que Animus debe ir al encuentro de Anima: verla, reconocerla, desearla, amarla, poseerla, reconciliarse con ella¹¹. Tal es la historia de Orfeo, que no sabía nada de Eurídice cuando se casó con ella, y que la descubrió por haber bajado a los infiernos para recuperarla. Una vez poseída, la puede perder de nuevo y conocer así su verdadera identidad, que no es la que se desprendía de una primitiva oposición ente él y ella, sino de algo que trasciende el dualismo inherente a la caída.

Así, el destino del héroe, que se cifra en los distintos mitemas que hemos considerado, consiste precisamente en dejar de serlo, como si la heroicidad fuese una incongruencia en el orden de las cosas. Y esto nos abre perspectivas interesantes.

Los físicos nos dicen que vivimos en tres tipos de universo, que llaman crítico, respiratorio y en expansión continua. Al primero corresponde el régimen diurno de la imagen, al segundo el mundo de la analogía característico del régimen nocturno místico, y al tercero el de las estructuras de progreso. Cuatro leyes universales rigen estos universos imbricados, de los que somos parte, y el héroe que nos representa también. El héroe, en su diferencia, es precisamente quien no respeta una o varias de estas leyes. Unos ejemplos explicitarán esta hipótesis de lectura transversal.

La primera ley exige la aceptación de la semejanza; prohíbe pues el racismo, la discriminación, el deseo de diferenciación. Inspiradora de la Inquisición, de las cruzadas, de toda la literatura épica y del trato que reserva a los infieles, aparece pues como el denominador común de todos los héroes reales o de ficción. Unos salen a conquistar (Hitler, los pioneros del oeste americano) otros se recluyen y rechazan a todos los demás (v. gr. las novelas regionalistas): es lo que en francés se llama «l'esprit de clocher».

La segunda ley exige que después de aceptar al otro como semejante, se acepte también, y a la vez, su derecho a la diferencia. El hombre a la mujer, la

¹¹ Al principio, Jung identificaba Animus con la masculinidad y Anima con la feminidad, lo cual llevaba a dicotomías sin salida. En sus obras de madurez, considera a Animus como lo que actúa y a Anima como lo que es, lo que llamamos antes función y naturaleza (o esencia). La cuestión del sexo del héroe carece pues de interés ya que el modelo se puede aplicar a cualquiera sea hombre o mujer.

mujer al hombre, el uno su parte femenina, la otra su parte masculina, los padres a los hijos, los hijos a los padres. El narrador secuestra a Albertine y Don José acaba matando a la Carmencita.

La tercera ley prohíbe transportar materia hacia otras estructuras. Transgredirla lleva a actitudes salvadoras en el plano material; el héroe actúa como una madre universal que siente la necesidad de socorrer a todos los que no se lo piden. Pero para repartir mucho hay que tener mucho: el Zorro, Arsène Lupin y otros bandidos de gran corazón robaban asiduamente para poder repartir generosamente. El caso admite variantes, que van desde el que acumula sin repartir (Grandet) hasta quien reparte sin acumular (*El jugador*, de Dostoievsky).

Finalmente la cuarta ley prohíbe exportar energía hacia otras estructuras. Para nosotros, energía es información e información es pensamiento. Los héroes no son, como los anteriores, alimenticios sino ideólogos, todos los Mesías portadores de la buena palabra, todos los sermoneadores que en el mundo hubo y sigue habiendo, y que se llamaron Zaratustra, Buda, Jesús y sus profetas, Marx y sus continuadores, Freud y sus disidentes, hasta cualquiera de los que nos dedicamos a profesar con mayor o menor buena conciencia según si nos cae bien o mal el incómodo Jean-Jacques Rousseau. Estos héroes crean quimeras mentales, llamadas generalmente ideales. La novela de J. Verne, *Los naufragos del Jonathan* convencerá al lector que un anarquista retirado del mundo y sus barricadas, puede muy bien, llegado el caso, dictar leyes y construir cárceles para hacerlas cumplir.

Luego, el triunfo del héroe no es otro que su fracaso como tal. Lo que reconocemos en él es la superación de su condición heroica, sea porque desemboca en soluciones sostenibles, sea porque manifiesta que nuestros problemas no tienen solución. Y la literatura, que se nutre de héroes en los que podemos reconocer nuestros actos y nuestros deseos, nuestras frustraciones y nuestros anhelos, no es más que la suma de todos los errores cometidos por la humanidad desde el homo erectus, faber, sapiens y sapiens sapiens. En ningún caso puede ser un modelo a seguir o, de lo contrario, no es literatura, pero no queda más remedio que continuar explicándola.