

Integumenta epica: «héroes al revés»

Rubén Florio

Universitat Nacional del Sur
Bahía Blanca. Argentina

Desde la aparición en la literatura occidental de los primeros monumentos épicos, *Ilíada* y *Odisea*, el género ha sufrido diversas y, a veces, sorprendentes transformaciones. Si la *Eneida*, tan cercana a las obras homéricas, muestra cambios profundos en concepción arquitectónica e ideológica, el proceso parece dinamizarse y producir vertientes paralelas con la aparición del *Satyricon* de Petronio.

En su reciente eclosión, la novela hispanoamericana contemporánea no es mera continuidad, sino barroco atañor donde se acoge el largo trasiego del género narrativo por excelencia. Prestigiosa heredera de la antigua épica, mucho debe también a su propia tradición y a la novela europea de fines del siglo pasado y principios del actual.

Largo y tedioso sería citar aquí nombres de autores y obras: el catálogo ocuparía la extensión de este trabajo. Convengamos en partir de las características elementales, reconocidas como propias del género desde la antigüedad¹, para aproximarnos a un tipo particular de narración heroica en J. L. Borges, A. Carpentier y C. Fuentes.

Desde sus orígenes, el centro de la epopeya ha estado dominado por la vida y las acciones del héroe. Este personaje ha sufrido cambios simultáneos a los operados en el género: baste mencionar el *Peristephanon* y la *Psychomachia* de Prudencio, el *Don Quijote* de Cervantes, la *Metamorfosis* y *El Castillo* de Kafka, entre otras obras y autores, como hitos significativos de su desarrollo y mutación².

Uno de los escritores contemporáneos que más ha contribuido a las transformaciones del personaje heroico es Jorge L. Borges. En *La Casa de Asterión*³, rescata y reelabora, desde el marco de un breve relato épico, un mito de la antigüedad clásica, el del Minotauro y el laberinto. Pero Borges ofrece una variante fundamental con respecto a los relatos transmitidos por los mitógrafos y a las recreaciones de la literatura clásica: su minotauro es narrador de la historia y figura

1. Cf., MARTIN, R.; GALLIARD, J. *Les Genres Littéraires à Rome*, París, 1990, 27-48.

2. Cf., CHARLEY, J.L. «L'apport de la poésie latine chrétienne a la mutation de l'épopée antique: Prudence précurseur de l'épopée médiévale» *BAGB*, 1980, 2, 207-217; FLORIO, R. «Viaje Heroico en el *Peristephanon* de Prudencio», *Argos*, 17.

3. *El Aleph*, Buenos Aires, 1957, 67-70.

excluyente de la acción. Así pues, expone su propia versión de los hechos, valora los ajenos y todo lo que lo rodea, describe su casa y confiesa sus temores o esperanzas. En las pocas páginas que dura el relato el monstruo adquiere semejanza humana y contemporánea a expensas de la anulación de uno de los componentes de su dualidad: el referido a su parte animal.

«Redentor» es un término ambiguo. El lector moderno tiende a darle un significado cristiano. Su inclusión en el relato, reiterada, no es una de las pocas muestras de aparente ingenuidad que campea en el discurso de Borges, combinando el sentido pagano y el cristiano de la palabra latina. Un mito remoto se traslada por el corredor uniforme y discontinuo de una misma cultura para transponerse en un punto cualquiera del futuro: a mediados del siglo XX, por ejemplo, donde Teseo, el esperado redentor («ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas»), no cumple con su antiguo papel; para el hombre, para el héroe moderno, la vida misma es esclavitud y el mundo es el lugar en que se sufre.

A punto de cruzarse con el héroe ateniense, el minotauro se pregunta por la naturaleza de su anunciado redentor. Como si se tratase de un laberinto intelectual, la respuesta implica desandar tres nuevas preguntas. Solo la última, no desarrollada, se asocia con su propia conformación, sin describirla⁴. De inmediato, un breve colofón con palabras de Teseo:

El sol de la mañana reverberó en la espada de bronce. Ya no quedaba ni un vestigio de sangre.

—¿Lo creerás, Ariadna? —dijo Teseo—. El minotauro apenas se defendió.

¿Hay en este relato un héroe? No es al Minotauro mítico sino a Teseo al que recordábamos asociado con tal concepto. Sin embargo, Borges reduce al mínimo su participación, al punto de que resulta irrelevante en lo que cabría esperar de un héroe. Aun más, la única frase que pronuncia produce un profundo distanciamiento con el conocido perfil de su referente mítico y, a la vez, entre el contenido de este relato y el transmitido por los mitógrafos antiguos. A este nuevo Teseo la tarea le es tan sencilla, que necesita preguntárselo ante Ariadna: toda una contradicción con respecto al característico y denodado esfuerzo heroico del héroe épico tradicional.

El minotauro borgiano, en cambio, en la descripción de su vida, (muy próxima a la del hombre contemporáneo), monótona, solitaria, sin pares con quienes comunicarse, errante y sin sentido, se revela (aun con una fuerte inversión conceptual frente a los modelos clásicos) como el héroe del relato.

El laberinto es una construcción de falsos senderos, destinada a extraviar; una prisión para ocultar lo anormal. Y para descubrirlo, excitando la razón. Si esta casa de confusión «es el mundo», la muerte es la única esperanza que puede abrigar quien luche por salir de ella. Y toda lucha será librada en ese definido e inabarcable.

4. «¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?», op. cit., 70.

ble lugar. En el mundo borgiano, regido por el azar, juega la ley de las compensaciones o isonomía (la estructura de las cosas es homogénea en diferentes niveles), de origen epicúreo. El laberinto, como la biblioteca, la fortaleza o el desierto, es «el mundo», el campo de batalla, por uno de cuyos pasadizos llegará su desconocido y esperado redentor. Este, a su vez, es su contracara, su opuesto tanto como su complemento⁵.

Las palabras de Teseo dan a entender que no ha existido batalla, un ingrediente infaltable de toda epopeya. El enfrentamiento corporal no tiene lugar en el relato de Borges. En cierto modo, según las concepciones del autor, es innecesario. El combate cuerpo a cuerpo no sería coherente ni con la fisonomía espiritual ni con el ámbito que rodea al personaje, caracterizados por un absoluto aislamiento, ni siquiera mitigado por los efímeros contactos humanos que se repiten cada nueve años.

La batalla verdadera, la única que se cuenta, es la que el héroe sostiene consigo mismo. Es, por otra parte, la que ocupa la casi totalidad de la narración en boca de su protagonista: el minotauro. El final, la muerte, es un instante común a cada ser vivo. Su peculiaridad reside en las discontinuidades de tiempo en que acaece, dentro de una azarosa cadena de eslabones que provienen del infinito y discurren hacia el infinito. Y carece de interés.

No obstante, la ausencia de combate físico ahonda un rasgo que aleja a este héroe-minotauro del Minotauro mítico y del perfil heroico tradicional: fruto de su resignación, la negación a actuar. Pero, aunque como reverso, ésta no es sino otra cara del coraje, una cualidad heroica que lo acerca a muchos de los personajes de novelas europeas: *El Desierto de los Tártaros*, *Muerte en Venecia*, *El Proceso* e, incluso, el mismo *Ulises*.

El combate, la lucha, en sus manifestaciones más diversas, encuentra una nueva vuelta de tuerca en la novelística hispanoamericana contemporánea, donde ocupa casi por completo el desarrollo de cada obra. Si el vigoroso y elíptico relato de Borges alude, desde el marco de un mito antiguo, al hombre y al mundo contemporáneos, Carpentier escogió entremezclar los pasos perdidos de su héroe anónimo con las huellas de Sísifo en un ciego laberinto. Tedium, soledad, incomunicación vuelven

5. ἰσονομία o *aequalis tributio*. Para los epicúreos, compensación sucesiva y simultánea de contrarios. Si el laberinto simboliza el subconsciente (cf., DIEHL, P. *El Simbolismo en la Mitología Griega*, Barcelona, 1976, p. 45), Teseo sería símbolo de la razón que necesita y busca conocerse (doble exigencia también en una frase de Eneas: *ego poscor Olympo*, VIII, 533, analizada por HAECKER, T. *Virgilio, Padre de Occidente*, Buenos Aires, 1979, p. 93). En cuanto a la pregunta de Teseo que cierra el relato, es la de la razón que se autoexamina, incapaz de comprender la lógica de una actitud distinta a la esperada. Si el laberinto existe en tanto no se conozca la forma de salir de él, resolver su misterio implica abolirlo. O, quizás, reemplazarlo por otro de similar función bajo nueva fachada. La frase de Teseo alude a la defecación de la razón para entender en áreas no regidas por su propia lógica. El final del relato encierra una gran ironía y se hace eco de las críticas al imperio de la razón autosuficiente; Cf. BERGSON, H. *La Evolución Creadora*, Madrid, 1973, p. 54.

a ser referentes del hombre contemporáneo en *Los Pasos Perdidos*. También de su resignación ante un modo de vida socialmente aceptado, a la vez que subconsciente acicate de su intento individual por buscar una realidad distinta.

El protagonista de la novela emprende, a disgusto, un viaje que se convierte en huida antes que en buscada transformación espiritual. En este caso se trata de una aventura excepcional donde a la ciudad moderna, la civilización, el mundo histórico, se opondrá una selva virgen, una vida primitiva, un mundo ancestral y mítico. El itinerario desnuda los recursos tópicos de los relatos iniciáticos: pruebas, guías, bautismos, claves y cifras, parciales extravíos, abolición del tiempo histórico, renacimiento, reposición del tiempo fundacional. A medida que el anónimo héroe desanda el camino hacia sus primitivos orígenes comienza a recuperar las dimensiones olvidadas del hombre en contacto con la naturaleza: las proporciones simpáticas de su cuerpo y su espíritu, la totalidad de sus energías para realizar la tarea (*labor*) común a los seres vivos, legar.

En tanto sigue a sus guías, el inexperto viajero progresa sin dificultades por la selva, un laberinto de fabuloso itinerario. Su viaje a través de parajes desconocidos —uno de los motivos más frecuentes de la epopeya tradicional— concierne a una geografía física y espiritual que en *Los Pasos Perdidos* ocupa casi la totalidad de la obra. Tardía y amargamente reconoce que «los nuevos mundos tienen que ser vividos, antes que explicados». A diferencia de los modelos clásicos, el anónimo héroe se interna en sus bifurcaciones como un explorador, «un ser prestado», cronista de una realidad en la que no se integra. Palabras que, retomando una larga tradición, recuerdan otras de Séneca sobre el tema (*Ep.*, 28, 1-5): *Quaeris quare te fuga ista non adiuvet? Tecum fugis*.

Carpentier dispone desde el principio los símbolos regentes del relato: Sagitario, la nave Argos, la cabellera de Berenice, la Hidra. El impulso espiritual, el viaje de búsqueda y conquista (espiritual y material), las mujeres de cada mundo (un díptico cerrado que oscila entre la unidad y la multiplicidad): la estable frente a la de innumerables formas y engaños. Sus referentes son clásicos y míticos, la ejecución revela una compleja traslación a las realidades del hombre y el mundo contemporáneos.

El viaje heroico no es un fin en sí mismo, sino un medio en cuyo transcurso el héroe combate con sus propias debilidades, transitando de un estado a otro. La tentación de regresar tiene, como todo símbolo, interpretaciones y valores acordes al sentido y desarrollo particular de cada obra. El héroe anónimo de este relato es pálido, casi irónico, recuerdo del Ulises homérico, en el que se mira desde un ejemplar de la *Odisea* que acompaña a Yannes. La urdimbre de Ruth, desde el otro extremo del mundo, es remedo lejano de la tela de Penélope. La nave Argos rememora el errático itinerario de Jasón y entrecruza en la narración una ética de vida pragmática y finalista. Sagitario señala el tránsito de las transformaciones humanas orientadas hacia la espiritualidad. El treno, antigua poesía de lamentación en ceremonias de muerte y entierro, anticipa la pérdida inminente de las excepcionales dimensiones encontradas. El regreso conlleva el sello de la medida humana, la conciencia de su autoengaño y de su revelada identidad: «Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo».

No hay duda de que el protagonista de *Los Pasos Perdidos* difiere del arquetipo heroico fijado por la épica tradicional, de cualidades sobrehumanas, centro de aventuras extraordinarias insertas en un orbe mítico⁶, poblado de personajes fabulosos. El héroe legendario, que excedía la estatura humana, terminó siendo ocupado por un hombre; un hombre semejante al común de los mortales, un mortal más, del que apenas se diferencia (sin dejar de representarlo) en la experiencia de una aventura casual, puerta por la que intenta huir de sí mismo y de su insatisfactoria realidad.

El campo de batalla vuelve a ser el mundo, el combate vuelve a ser consigo mismo y refiere una condición generalizada del hombre contemporáneo. La ciudad y luego la selva son otras formas del laberinto, son también «el mundo» (escindido entre dos realidades contrastantes) por donde deambula sin rumbo y sin nombre el protagonista de la novela.

Sin embargo, la defección final no invalida su coraje. No hubo defección en el pasaje de las pruebas, tampoco en el reconocimiento de su vanidad. Y el coraje es cualidad heroica, ingrediente sustancial de la épica, sobre el que se afirma, hacia el final, una grandeza incluso trágica: la de la asunción consciente de la muerte como destrucción cotidiana, silente, furtiva, y la de la inequívoca conciencia de que ha de asistir a ese proceso como un centinela: viéndolo desde cerca y sin posibilidades de modificarlo. Toda una declaración ideológica sobre el papel y el puesto del hombre en el mundo. ¿No ha sido esta dual y conjunta especulación, desde sus orígenes, el gran tema de reflexión en la epopeya⁷.

Baltasar Bustos es el protagonista de *La Campaña*. Hombre de la ilustración, cuyo doble itinerario, físico y espiritual, le exige un esfuerzo (*labor*) que ocupa toda su vida. Su personaje, de muy acentuadas características heroicas, se sitúa en el marco épico de la historia contemporánea: la revolución americana, en la que combate desde sus inicios hasta la proclamación de la independencia; tránsito que lo sumerge en una aventura extraordinaria, variada y singular. La historia real de estos sucesos irrumpe a lo largo de la narración con la fuerza de los datos y las fechas documentados.

Bustos es un héroe histórico, un hombre que asume la historia como parte imprescindible de su vida. Imbuido de los ideales de su tiempo, profesa una fe ciega en la fuerza y el poder iluminante de la razón. Pero el final de su aventura está teñido, como en tantos otros protagonistas del nutrido repertorio de la épica

6. Cf., ORTEGA Y GASSET, J. (1963⁷). *Meditaciones del Quijote*. Madrid, p. 90-120.

7. Desde el ámbito de la reflexión poética es PAZ, O. (1972). *El laberinto de la Soledad*, México, p. 191, quien con más precisión la ha definido: «El hombre moderno tiene la pretensión de pensar despierto. Pero este despierto pensamiento nos ha llevado por los corredores de una sinuosa pesadilla, en donde los espejos de la razón multiplican las cámaras de tortura. Al salir, acaso, descubriremos que habíamos soñado con los ojos abiertos y que los sueños de la razón son atroces. Quizás, entonces, empezaremos a soñar otra vez con los ojos cerrados».

moderna, por un desasosiego e insatisfacción profundos. Hombre sumido en el laberinto inextricable de su razón, se siente, como Rousseau, extranjero en la tierra: «fui hecho para vivir, y muero sin haber vivido». Ninguna de las experiencias, ninguna de las revelaciones sufridas, ni carnales ni espirituales, lograrán despertarlo de una vigilia sin fin, dominada por la fuerza hipnótica de la pasión, o su contracara, el ideal. Estas dos lunas de un mismo espejo señalan los extremos, apenas iniciada la narración, entre los que ha de discurrir su vida.

Por un lado, su mirada descubre en Ofelia Salamanca la encarnación absoluta, concreta y, a la vez, distante, de todas sus razones de fe: «Era como ver a Leda en plena metamorfosis, pues el polvo de arroz era un cisne que la envolvía, la poseía y la alejaba de la mirada de su adorador, convirtiéndola, precisamente, en lo que él más anhelaba: un ideal inalcanzable, una esposa pura de puro deseo, intocada». Y puesto que la pasión se alimenta de distancia, vagará errante desde el Río de la Plata hasta México, pasando sucesivamente a ambos lados de la Cordillera.

Por el otro, como hombre del siglo XIX, a caballo entre los ideales filosóficos y la fe cristiana de su tiempo, vive como una experiencia intolerable la revelación de El Dorado, que le atañe en su intimidad espiritual. La razón autosuficiente se alimenta de su propia e infinita vigilia⁸.

Baltasar es iniciado en la carne, en el mito, en una historia de sangre y fuego, pero nunca logra alcanzar el objeto de su dilatado y extenso viaje. Un laberinto, el fabricado por su pasión, y en que su razón se solaza, es el campo de batalla donde desanda su vida, empeñado en una búsqueda interminable: «—¿Prefieres, a estas alturas, no encontrarla nunca, Baltasar, seguir buscando siempre porque eso justifica tu vida? [...] —De esa mujer que tú quieres, nadie sabe la verdad. —Entonces, ¿cómo la voy a saber yo? —Yo creo que buscándola, aunque no la encuentres».

El personaje de Baltasar Bustos contiene no pocas semejanzas con sus antiguos modelos heroicos. Como Ulises y Eneas, parte hacia tierras desconocidas. Pero esa aventura incluye (particularmente en el caso de Eneas) una exploración de su propia naturaleza humana. La partida del mundo conocido no implica sólo abandonar una geografía, sino también una conocida identidad. Los ignotos —y, muchas veces, hostiles— parajes que lo rodean luego de la partida actúan como cerrados pliegues de un laberinto donde desanda los nunca antes hollados pasadizos de su espíritu, donde una guerra interior lo distancia y enfrenta consigo mismo, y de donde emerge transformado.

El sentimiento de oquedad es común en Asterión y en Sísifo. También en Baltasar Bustos, cuyo personaje, como un lejano remedo de Tántalo, anheja y no puede alcanzar el objeto deseado.

8. «Y en la profundidad de su sueño él estaba siempre de regreso en El Dorado. Regresaba de la mano de Simón Rodríguez a ese altísimo abismo, a ese profundo promontorio, al corazón de la montaña quechua, al ombligo del sueño, y allí se acusaba a sí mismo, con rabia, con desolación, con un terrible sentimiento de la oportunidad perdida, por no haberse detenido un instante a mirar el paso de los sueños en las miradas luminosas de los habitantes de la ciudad donde todo se movía en la luz, de ella nacía y a ella regresaba...» [...] «El mal es solo lo que nuestra razón oculta y se niega a contemplar. El pecado es separar al mundo sensible del mundo espiritual». *La Campaña*, Buenos Aires, 1990, 234.

Es *La Campaña* una historia de desencuentros en la que confluyen toda la gama y asuntos de la epopeya tradicional, favorecidos por un tema hecho a la medida del género: las luchas por la emancipación de hispanoamérica, la fundación de una nueva comunidad. En cierto modo, y salvadas grandes diferencias, una moderna recreación de la epopeya virgiliana, en la que, inversamente al romano, su héroe, obsesionado por actuar en el mundo real, atado al sueño de la razón y a la parálisis de la pasión, rechaza las más vívidas experiencias espirituales. No es Baltasar un centinela, sino un extranjero de sí mismo, actor de una vida de ficción racional, asumida como propia⁹. Pero su búsqueda, y el combate interior que genera, es común a la aventura heroica, por lo menos con claridad a partir de la *Eneida*, y de constante reaparición en la continuidad épica del cristianismo, desde el *Peristephanon* de Prudencio hasta la *Divina Comedia* de Dante.

La epopeya ha sido, desde sus inicios, escenario del esfuerzo heroico por asegurar la continuidad de un orden de vida social. El héroe encarna, entre otros sentidos, el impulso de preservación existencial, latente en toda sociedad que presiente su agotamiento. Esta intuición conduce al deseo de creación, seguido de un desplazamiento que incluye el abandono de una parte para salvar otra de sí misma¹⁰.

Nos engañaríamos si pensáramos que en la novela contemporánea, depositaria de la antigua tradición épica, el heroísmo está abolido. En todo caso, junto con las transformaciones sufridas por la epopeya, la mentalidad de nuestro tiempo parece asociar los hechos heroicos con otros valores¹¹. O resaltarlos, pues muchos de ellos, si bien menos visibles, menos desarrollados, también se encuentran en los modelos de la antigüedad: Séneca había observado, como característica destacada del personaje heroico su capacidad de resistencia ante las adversidades; capacidad que adquiriría luego de sufrir un proceso de depuración espiritual¹². Salir al mundo una vez vencidas las propias pasiones mundanas, en posesión y dominio de la totalidad de sus energías (*virtus*), era condición imprescindible para el héroe que se proponía conquistarlo. Una experiencia que realizaba a solas consigo mismo y que en el hombre de nuestro tiempo está potenciada por el sentimiento de soledad social e incomunicación, aspecto que ocupa, casi con exclusividad, el foco de atención de la narrativa contemporánea.

9. Cf. BERGSON, H. Op.cit., p. 98, 223, 236.

10. MICHEL, A. (1981). «Metamorphoses de l'Épopée: Buzzati, Gracq, Borges». *Caesarodunum* XIV bis, p. 341, destaca a propósito de *El Desierto de los Tártaros*: «Tant qu'il ne supprime pas la mort, notre monde, qui semble supprimer l'épopée, ne supprime pas le courage qui en fait la véritable matière».

11. Séneca. *Ep.*, 85, 41: *Dolor, egestas, ignominia, carcer, exilium ubique horrenda, cum ad hunc pervenere, mansueta sunt*. Virgilio ya había estimado la capacidad de resistencia como una de las cualidades heroicas sobresalientes. Es la idea dominante en su comparación de Eneas con un simbólico árbol, soportando incólume las fuerzas de la pasión ante los embates de la tempestad (*Aen.*, IV, 441-9).

12. Cf. CURTIUS, E. R. (1955). *Literatura Europea y Edad Media Latina*. México, p. 253-258; ROBERT, M. (1975). *Lo Viejo y lo Nuevo*. Caracas, p. 90 ss. y ORTEGA y GASSET, J. Op. cit., p. 112.

El proceso de transformaciones sufrido por la epopeya ha afectado, desde hace tiempo, las características de la figura heroica. Las antiguas cualidades heroicas *fortitudo-sapientia*, vigentes en la épica latina del medioevo, se encuentran citadas incluso en el *Quijote*. No obstante, en éste adquieren, quizás por vez primera después de varios siglos, una dimensión y sentido nuevos. El reconocimiento y asunción de su exclusiva condición humana, la abolición de un orbe mítico como referente de sus acciones, constituyen las más acusadas variantes —no las más evidentes— con respecto a los modelos clásicos¹³. El nuevo tipo, no obstante —y muy señaladamente el de la novela hispanoamericana contemporánea, embarcado en la tarea titánica de corregir el mundo¹⁴—, está muy lejos de ser un «antihéroe», por lo menos en el sentido concreto del término¹⁵. La antigua *fortitudo* de la épica tradicional estaba apuntalada por los compañeros o los enemigos que en la liza enfrentaban y compartían la situación límite de la muerte. En las obras contemporáneas, la soledad del protagonista le confiere un perfil trágico. La epopeya tradicional, como experiencia colectiva, encuentra poco espacio en el mundo moderno, caracterizado por el predominio del individualismo y el descreimiento metafísico, donde subyacen una visión escéptica y azarosa de la realidad. El heroísmo, en cambio y por ello mismo, se ha fortalecido. La ausencia, el fracaso de patrones orientadores, ha puesto al descubierto la debilidad del hombre, su incertidumbre y riesgo constantes frente a las leyes regulares y ordenadas del universo. Sumado a los bruscos cambios y convulsiones del sistema ético, la acentuación del heroísmo individual se yergue como una respuesta de autoafirmación humana. El fenómeno ha hecho emerger el tema épico primordial: el hombre al borde del abismo, luchando

13. BUREK, T. (1985). «Sobre Héroes y Tumbas, torbellino de realidad». *Epica Dadora de Eternidad*. Buenos Aires, p. 125, atribuye a la novela contemporánea la ambición de corregir el mundo. Nos parece que tal atribución recae, por un lado y en particular, en el protagonista y, por el otro, en la novela hispanoamericana contemporánea.
14. El término ha tenido una notable difusión, que se ha aplicado a todo aquel personaje heroico que se aparte del tipo heracleo. BOLGAR, R.R. «*Hero or Anti-hero*», *Concepts of the Hero in the Middle Ages and the Renaissance*, London, 1976, p. 141, atribuye la aparición del anti-héroe a «the gradual abandonment of the chivalric concept of the hero and its replacement by the *miles christianus*, a sort of anti-hero whose dour lineaments were then softened in their turn». F. BERTINI, en una exposición sobre la épica medieval latina, «La Letteratura Epica», *Il Secolo di Ferro: Mito e Realta del Secolo X* (*Settimane di Studio del Centro Italiano sull'Alto Medioevo*), Spoleto, 1991, p. 725, retrocede hasta Eneas: «questo eroe malinconico e solitario, che non ama il combattimento e che non prende mai l'iniziativa in amore, sembra attendere sempre che siano gli dèi a decidere contro chi deve combattere e quale donna deve amare; è insomma l'eroe della rassegnazione umana di fronte al destino e quindi, in realtà, un antieroe». Ambos pasajes son sumamente discutibles. Por fin, CARLOS, A.J. «El Anti-Héroe en *El Acoso*», *Cuadernos Americanos*, 1, 1970, p. 193-204, adjudica al término —sin explicitar su sentido— el significado, aparente, de «reverso de la figura heroica». Nos parece que las diferencias del héroe contemporáneo con el de la épica tradicional distan de ser expresadas por la preposición griega *ἀντί*.
15. «Sí, de pronto me sentí una especie de héroe, de héroe al revés, héroe negro y repugnante, pero héroe. Una especie de Sigfrido de las tinieblas, avanzando en la oscuridad y la fetidez con mi negro pabellón restallante, agitado por los huracanes infernales. ¿Pero avanzando hacia qué? Eso es lo que no alcanzaba a discernir y que aun ahora, en estos momentos que preceden a mi muerte, tampoco llego a comprender», *Sobre Héroes y tumbas*. Buenos Aires, 1964³, p. 360.

por sobrevivir. La moderna epopeya, circunscripta a la experiencia individual, ha retornado, en cierto modo, a las raíces más antiguas del género. No obstante, este héroe que hurga en el abismo solitario de la condición humana (a la que representa) y que sólo encuentra pares de su misma estatura, ha sido definido por Sábato con exactitud, según creemos, como «héroe al revés¹⁶»: un héroe que transita por los parajes habituales de los antiguos modelos épicos (acordes con la estructura comprensiva de su realidad), pero entre signos multívocos, tan sólo como un hombre común. ¿Incapaz de comprender con claridad el sentido de su existencia y la finalidad de su aventura? Los interrogantes, exacerbados por una distancia comprensiva de flexión trágica, son de factura épica. Sobre ellos se recupera una nueva estatura arquetípica, acorde con la condición existencial del hombre contemporáneo. Asterión, Sísifo, Tántalo, entre otros, comparten, están unidos por la soledad y el vacío de sus existencias. Son algunas de las nuevas conversiones de mitos inmemoriales al mundo contemporáneo, el mundo —en una línea que se acentúa al pasar de uno a otro— de la historia y de la polis.

Como en el cuadro de R. Magritte, *Reproduction Interdite*, de 1937, el héroe contemporáneo se parece a un hombre que, de frente a un espejo, refleja su inesperado reverso; de su derrotero más allá de sí mismo da cuenta un ejemplar de *Las Aventuras de A. Gordon Pym*, único objeto con el que el espejo se comporta como en la realidad. Todo un símbolo sobre las dificultades para conocer su identidad, sobre la escisión personal desatada por el conocimiento y valoración de su otra faz, su otra realidad vital, tal como se desprende del ambiguo relato de Poe, una aventura que principia en el realismo de la crónica de viajes para terminar buceando en la *terra incognita* del hombre.

16. Cf. MATURO, G. (1989). *Fenomenología, Creación y Crítica*. Buenos Aires, p. 78-79, y FUENTES, C. (1990). *Valiente Mundo Nuevo*. Madrid, p. 139.