

Los héroes de papel y el papel de los héroes

El siguiente trabajo considera la figura del “héroe” como una propuesta en la que se reflejan las contradicciones de la crisis provocada por el desmoronamiento de las estructuras sociales y del pensamiento en la modernidad. Nos proponemos analizar la figura heroica como sujeta a transformación, como una entidad dinámica que acaba demostrando su propia imposibilidad de existencia. El héroe contemporáneo se diluye en su propia contradicción teórica y práctica. Solo puede dar cuenta de sí mismo como fracaso en la medida en que la Literatura adquiere una función crítica frente a la situación propagandística de la épica y la didáctica optimista ilustrada. La transición romántica, la heroicidad que se propone desde el nuevo espíritu como forma de entender el mundo, fracasa y esto se refleja en la condición heroica que va pasando del héroe al anti héroe, del líder al perseguido o fracasado.

Palabras clave: héroe, transformaciones socioculturales, novela moderna, antropología de la cultura, modernidad

1. El héroe como propuesta

El concepto de “héroe” puede ser entendido desde dos perspectivas: como una unidad de acción y como una propuesta de actuación. Desde estos dos ángulos complementarios es posible realizar un análisis que nos lleve más allá del obvio protagonismo heroico. El aspecto que se vuelve esencial es el carácter ejemplar de lo heroico: el héroe es una proposición, en los dos sentidos, una forma de actuación y una propuesta moral. La acción es una forma de respuesta en la medida en que se actúa desde una motivación moral. El héroe actúa, en ocasiones, en contra de un estado del mundo que se transforma con su respuesta. La modificación puede ser directa –el héroe que cambia el mundo– o indirecta –el mundo es cambiado ante las acciones del héroe–.

Esta doble dimensión, accional y moral, es inseparable de la figura del héroe entendida como categoría ejemplar. La ficción no carece de sentido, como ocurre con los acontecimientos de la vida, sino que es organización, “forma” (Gestalt), al servicio de una dimensión axiológica (valores). Supone un intento de dotar de sentido al mundo y a las acciones que en él ocurren.

El héroe nos permite distinguir entre la función de la épica y de la lírica. El carácter egocéntrico de lo lírico, que hace del sujeto el centro de la experiencia del sentimiento del mundo, se contrapone a la exteriorización épica de la figura del héroe, que sólo adquiere sentido mediante la conversión en acciones de sus estados interiores.

El yo épico se escinde así, para el juego narrativo, en un doble plano: el del conflicto interior, que es estado angustioso respecto a su posición en el

mundo, y la acción exterior que es igualmente un doble movimiento. El primero, de fuera adentro desencadena el choque, y se convierte en elemento agonístico; y el de dentro afuera, una de cuyas manifestaciones más evidentes es la “furia”.

Planteemos un ejemplo, el de “héroe tranquilo”. El sujeto tiene unos valores que se traducen en un estado interior respecto al mundo. Es el hombre *manoso*, el que desea vivir en paz porque cree que es el estado deseable, el acorde con su naturaleza pacífica. Ocurren una serie de acontecimientos violentos que ponen a prueba sus principios y, finalmente, ante la presión exterior, decide superar sus propios principios y tomar las armas para restituir el orden primero.

La violencia que ha tenido que emplear ha supuesto un elemento trágico pues ha debido superar sus propios principios, actuar contra ellos, para restituir un orden perdido. De forma trágica, el héroe adquiere su dimensión ejemplar cuando comprendemos que actúa contra sí mismo tanto como contra los otros. Este mismo esquema de acciones y estados lo hemos podido ver en múltiples formas narrativas. En el campo cinematográfico, en el clásico *Shane (Raíces profundas)*, de George Stevens, en *Perros de paja*, de Sam Peckinpah o en *Sin perdón*, de Clint Eastwood.

En la medida en que ponemos en marcha con la lectura procesos identificativos y proyectivos, empáticos, la funcionalidad del héroe y el esquema de relaciones consecuentes que se articula a su alrededor se hace manifiestamente claro. Los procesos identificativos son mecanismos psicológicos que se encuentran en la base de la narración y que determinan los resortes de la respuesta emocional.

Como puede apreciarse en momentos de nuestro desarrollo en que los mecanismos narrativos cumplen su función esencial de aprendizaje, en la infancia, el niño establece unos intensos lazos emocionales con los personajes que configuran la narración épica. Las emociones de la épica heroica no son las de la lírica, que no busca establecer un sentido exterior del mundo, sino un significado del propio yo a través de la exploración del propio sentimiento. Ambas cumplen así funciones formativas complementarias a través de procesos empáticos distintos.

En este sentido, la épica cumple –y siempre ha cumplido– un papel social que no compete a la lírica. Esta última se ocupa de la educación sentimental, mientras que la primera se centra en el campo de los sistemas de valores sociales, del orden y el desorden, para llegar de nuevo a un estado restituido o sustituirlo por otro nuevo.

Sobre estas ideas básicas intentaremos desarrollar las consecuencias que han tenido para nuestro desarrollo literario desde los cambios producidos en la cultura occidental desde el siglo XVIII, momento en el que se surge con fuerza extraordinaria la novela moderna que se convierte en el escenario de representación de los conflictos que se irán produciendo.

2. La juventud como momento heroico

Para que exista un héroe joven debe reconocerse primero el papel de la juventud, concederle la posibilidad heroica. Esto, que puede parecer una

obviedad, es sin embargo el punto clave de la transformación del paradigma heroico de la modernidad, el traspaso generacional.

Los sistemas basados en estructuras patriarcales niegan la posibilidad de un heroísmo juvenil (no hablemos ya infantil) porque el valor supremo que ha de ser imitado es el de la figura paterna, sobre la que gira todo el entramado cultural. En la medida en que la heroicidad es una propuesta axiológica que ha de ser asumida, ésta ha de provenir de la figura patriarcal: masculina y de edad madura.

Es en este sentido en el que la propuesta heroica prototípica es la figura del “rey”, en la que se encarna la paternidad social. Como categoría supone la suma de los valores que han de ser respetados y asumidos complementariamente por los súbditos a los que se les propone e impone como modelo. El papel de la juventud es la sumisión, el acatamiento permanente. En este sistema no se asciende sólo con la edad. La figura del padre no se devalúa; sencillamente, se ramifica al dividirse el tronco familiar. El padre sigue ejerciendo siempre su autoridad sobre sus hijos. Los descendientes tienen nuevos hijos sobre los que ejercerán ellos su propio dominio. Así se forman los clanes y toda la organización social.

En la obra, esencial para entender el funcionamiento del sistema patriarcal y su construcción simbólica social, *Patriarca o el poder natural de los reyes*, de Robert Filmer (1588-1653), el autor justificaba la autoridad de los reyes sobre sus súbditos señalando que no provenía de los hombres, sino de Dios, tal como venía de la Divinidad el poder del padre sobre su descendencia. El rey es una variante del *padre divino* y del *humano*; es el creador de pueblos, como otros lo son de estirpes. Su autoridad es absoluta y exige sumisión total e irracional. La obediencia ciega de Abraham a Yahveh es la misma que todo hijo debe a su *padre*. Filmer, entre sus argumentaciones, recuerda:

“La ley judicial de Moisés atribuía al padre pleno poder para lapidar a su hijo desobediente, lo que había de hacerse en presencia de un magistrado, que no tenía, sin embargo, derecho a inquirir y examinar la justicia de la causa, y cuya presencia se había ordenado para evitar que el padre, en su furor, matase repentina o secretamente a su hijo” (Filmer, 2010: 70).

El papel de la juventud como forma heroica se puede establecer sólo desde el momento en el que se rompe la estructura jerárquica y surge el desafío. La literatura dará cuenta de ello como forma de mostrar esta ruptura generacional que va más allá de lo histórico circunstancial y se adentra en las cuestiones de las ancestrales relaciones familiares, en las estructuras primarias. La rebelión contra el *padre* tiene resonancias luciferinas en la medida en que es el primer rebelde y el primer condenado a la expulsión. Los siguientes castigados y expulsados serán ya la pareja mítica primordial, alejados del paraíso por su desobediencia. Salir de la senda del padre se paga caro.

La relación jerárquica oscilante entre rebeldía y sumisión será un esquema que contendrá el germen de una gran parte de los desarrollos dramáticos y narrativos, que se irán intensificando con la aparición de los primeros jóvenes rebeldes, el movimiento de los *Sturmiers* en Alemania, la puerta al romanticismo.

En el prerromanticismo alemán se manifestarán ya sin ambages los movimientos de rebeldía juvenil que presidirán todo el desarrollo posterior de la literatura y, con ella, de las artes narrativas que absorben sus estructuras y conflictos sociales y psicológicos. Los héroes del papel no son más que el trasunto de los conflictos reales que se dan exteriormente. La literatura, tal como quería Stendhal, es un espejo a lo largo de un sendero; además del cielo y el fango del camino, nos muestra los conflictos que en él se dan. Los generacionales son reflejados desde una óptica juvenil cuando la “juventud” ya ha sido construida socialmente, es decir, cuando ha sido ya categorizada y puede ser pensada. Lo mismo ocurre con la categoría “infancia”, que ha de ser reconocida e insertada en el discurso social. Sin un proceso de delimitación categorial y de dotación de sentido, no puede ser utilizada como herramienta conceptual con la que describir y explicar la “realidad”.

La interacción entre “realidad” (lo que percibimos) y “categoría” (lo que configura y delimita lo percibido) es un movimiento continuo en el que la introducción de lo que delimita supone su readaptación constante en función de los conflictos que desencadena su reconocimiento. Crear una nueva categoría, como es “juventud”, implica una redefinición de las otras existentes, que pasan a ocupar posiciones relativas distintas.

El cuestionamiento de la autoridad que confluirá en los cambios políticos y filosóficos modernos supondrá la entrada de la crítica entendida como cuestionamiento de estructuras inamovibles hasta el momento. La rebeldía y la revolución se asociarán desde ese momento con “lo joven”. Podemos observar ese uso positivo de la categoría en este texto crítico de Heinrich Heine referido al movimiento romántico en Alemania:

“Nuestra poesía, dijeron los señores Schlegel, es vieja, nuestra musa es una anciana con una rueda, nuestro Amor no es un muchachito rubio, sino un consumido enano de cabellos grises; nuestros sentimientos son ajados, nuestra fantasía está seca: tenemos que refrescarnos, tenemos que buscar las enterradas fuentes de la poesía ingenua y sencilla de la Edad Media, de la que manará el elixir de la juventud” (Heine, 2010: 76).

Si bien Heine es irónico respecto a la “poesía romántica”, que él considera viciada por su origen cristiano medieval, nos interesa, por un lado, la idea de una oposición joven-viejo, que configura el enfrentamiento entre las nuevas generaciones y las viejas, a las que se identifica con las gastadas fuentes del neoclasicismo: y, por otro lado, la revitalización medieval de lo heroico, de lo caballeresco, que por encima del escenario histórico, mostrará unos procesos identificativos que el universalismo abstracto del clasicismo no había conseguido hacer carnales ni empáticamente asequibles a las generaciones jóvenes.

El didactismo clasicista se opone al conflictivo heroísmo romántico que se encarna en nuevos héroes que hacen del enfrentamiento social su escenario de batalla. Ya sea porque se han perdido las causas nobles, el escenario que surge del romanticismo nos presentará una lucha quijotesca entre los grandes ideales y los fracasos colectivos y personales. El éxito de la nueva relectura del Quijote entre los románticos, especialmente los alemanes, es precisamente la que establece la distancia entre un mundo cada vez más mezquino y el ideal, que queda reducido a lo risible. La

propuesta del más genuino romanticismo necesitará de la lente irónica de los que como Heine, lograron separar ilusión de realidad, el deseo de transformar el mundo de la imposibilidad de cambiarlo.

No puede entenderse la literatura que surge después de que los romanticismos acabaran con los restos del Antiguo Régimen en lo político, del Clasicismo en lo estético, y con el Racionalismo en lo filosófico, sin ser conscientes de estas distancias. Es en estas brechas o vacíos, en esta zona sin seguridades, donde la misión del héroe literario se hace imposible más que como víctima, como perdedor, alguien cuyo triunfo no hace sino confirmar los negativos diagnósticos político, estético y filosófico. La siguiente generación se verá ensombrecida entre el *spleen* y el *nihilismo*, entre la melancolía que el artista transmite a sus héroes y la imposibilidad de creer en algo.

Los héroes -de Hölderlin a Hemingway, de Turgeniev a Bulgakov- pasarán por los procesos balzaquianos de quemar sus ilusiones en el enfrentamiento con un mundo en el que la juventud es el verdadero *cronotopo* vital, un espacio-tiempo en el que ideas y sentimientos se recogen con ilusión y se entregan desmigajados.

3. El aprendizaje del héroe: la novela de formación

No es casual que durante el periodo que surge con el romanticismo se desarrolle un modelo específico, frente a la *novela ejemplar*, que quedará unido a él: la novela de aprendizaje o *bildungsroman*. En ella se muestran los procesos por los que se ha de pasar para perder la inocencia y ganar experiencia.

La adolescencia es vista como un periodo esencialmente *formativo* en el que se descubren los límites propios y los que se nos imponen mediante la socialización. No es sólo la experiencia amorosa, sino el proceso de desengaño, de descubrimiento doloroso del mundo y sus reglas lo que llevará a definir a estos héroes juveniles que luchan contra su propia visión idealizada de lo que les rodea.

La literatura incorpora también como conocimiento del mundo, como una experiencia literaria en la que, como una segunda naturaleza, se acumula lo aportado por la lectura, espejo deformante e idealizado, como ocurre con estos héroes y heroínas, lectores muchos de ellos, intoxicados simbólicamente por libros irreales, como Emma Bovary, a cuya boca regresara el sabor de la tinta en el momento de su muerte. Es la marca de la *maldición lectora*, la que ha forjado en su juventud los sueños e ideales que se verán pisoteados en su trayectoria vital. Los habrá que sobrevivan, pero otros sucumbirán incapaces de arrancarse el velo del idealismo que la literatura les ha impuesto como venda.

La herencia de la *maldición lectora* romántica marcará a muchos otros más allá del romanticismo histórico para crear una casta de lectores que utilizan su imaginación como arma. Nuevos Quijotes, prefieren los sueños a la realidad, la fantasía al realismo, y, como Tom Sawyer, cargarán contra los estudiantes de la escuela dominical, prefiriendo ver en ellos ejércitos fieros a dóciles y ordenados infantes. Un mundo aburrido, carente de ocasiones de heroicidad, puede necesitar de la imaginación como remedio.

Los héroes *letrados* se distinguirán de los de acción, aquéllos para los que el espacio es donde se realiza su escritura vital. Sin embargo, la literatura heroica que se centra en la juventud durante el siglo XIX tiende a buscar los espacios interiores, las transformaciones que son llevadas a cabo por la apertura al mundo. La adolescencia es el umbral de dos escenarios: un mundo protector, el de la infancia, y un mundo de descubrimiento, de aprendizaje, el que se abre con la edad adulta.

El héroe se forja en ese espacio de transición juvenil, aprendiendo las normas sociales, viviendo los “ritos de paso”. Arnold van Gennep señaló:

“La vida individual, cualquiera que sea el tipo de sociedad, consiste en pasar sucesivamente de una edad a otra y de una ocupación a otra [...] Es el hecho mismo de vivir el que necesita los pasos sucesivos de una sociedad especial a otra y de una situación social a otra; de modo que la vida individual consiste en una sucesión de etapas cuyos finales y comienzos forman conjuntos del mismo orden: nacimiento, pubertad social, matrimonio, paternidad, progresión de clase, especialización ocupacional, muerte. Y a cada uno de estos conjuntos se vinculan ceremonias cuya finalidad es idéntica: hacer que el individuo pase de una situación determinada a una situación igualmente determinada” (Gennep, 2008: 15-16).

Al igual que los tránsitos de la infancia a la juventud, la heroicidad es también un rito de paso en la medida en que son siempre pruebas las que la determinan. Los ritos no son simples celebraciones festivas, sino que muchos de ellos conllevan tensiones y cambios traumáticos por los que no todos pasan de la misma manera.

4. Los héroes como conflictos y desengaños

La variedad de héroes que surgen en la literatura con posterioridad a los cambios románticos no son encarnaciones de valores colectivos, sino el signo del combate de la individualidad enfrentada a las tendencias alienantes de la sociedad, en la que se disuelven las virtudes personales en beneficio de las normas comunes.

El cambio en la perspectiva heroica tiene que ver, esencialmente, con un conflicto en la propia concepción de las relaciones existentes entre los individuos y el grupo, es decir, las tensiones existentes en el seno de la cultura. Cuando éstas se tornan problemáticas, el heroísmo deja de consistir en la representación de los valores públicos comunes y pasa a diferenciarse en función del grado de divergencia existente.

Con la caída del Antiguo Régimen y, con ella, la centralidad de la idea de la Corona, el puesto oficial del heroísmo cambia. La verticalidad de su dirección incidía sobre el cuerpo social a través del concepto de autoridad. El elemento heroico está reservado a los que provienen de la línea del patriarca. El descubrimiento de la nobleza del protagonista, como tópico narrativo, escondía esa verdad profunda: no hay héroe alejado del padre.

La llegada del nacionalismo, tras la caída del concepto de “soberano” aplicado al rey-príncipe y desplazado ahora hacia el pueblo, hace necesaria la constitución de un nuevo tipo de personaje y heroísmo. El universo nacionalista necesita personajes en los que se encarnen los valores

enfrentados muchas veces con la autoridad personal representada en el Rey. Quizá los dos casos más evidentes sean Guillermo Tell, en el que se encarnan los valores de la identidad Suiza, tal como fueron transmitidos por las leyendas que dieron lugar a la obra de Friedrich Schiller, y nuestro Rodrigo Díaz de Vivar, que si bien había tenido una atención elevada respecto a sus fuentes medievales y posteriores –Lope, Guillén de Castro o Racine, entre otros–, será con la llegada del romanticismo cuando tenga un desarrollo heroico a tono con la nueva sensibilidad.

El vínculo romántico nacionalista en la literatura, con influjo medieval de Walter Scott por toda Europa, nos creará un sujeto con el que representar los valores patrios sobre los que se constituye cada nación. Al pasar a ser el *pueblo* el centro de la mitificación política identitaria, los nuevos héroes necesitan ese contacto que permita incorporarlos al imaginario colectivo. Las recreaciones de leyendas y cantares son una constante por toda Europa durante un siglo en el que la idea de “nación/pueblo” se edifica sobre las bases sentimentales que la filosofía roussoniana primero y la romántica después, con sus relecturas esencialmente alemanas, hicieron. Tomado como una entidad orgánica, viva, el *Volkgeist* se manifiesta a través de sus hijos predilectos, los héroes y poetas, que dirigen a los pueblos hacia su libertad, una libertad expandida sobre el modelo revolucionario francés, por más que en otros momentos se reconvirtiera en el conservadurismo tradicionalista que vio en el medievalismo la encarnación de valores cristianos.

De la Revolución francesa y demás crisis del pensamiento señaladas surge un conflicto entre los valores colectivos, fundados en la idea conjunta de “pueblo”, tal como los nacionalismos medievalistas, que buscaron la unidad del cristianismo –como se quejaba Heine–, y otros valores más personales, buscando el camino de una modernidad emancipadora, individualista, que se muestra claramente enfrentada a cualquier poder externo. Cada una de ellas, las liberales y revolucionarias o las conservadoras y cristiana, tendrá propuestas y formulaciones distintas.

Es esta separación entre los dos tipos de héroes, aquéllos que buscan enlazar con unas tradiciones comunitarias –mirando hacia el pasado o al futuro, a épocas mitificadas e inexistentes pero con fuerza de enganche sentimental– y los que buscan recorrer el camino de la individualidad –los enfrentados a cualquier tipo de institución porque ven en ellas formas castradoras de la identidad personal–, en donde se da el conflicto.

Estos dos modelos de heroísmo marcarán las líneas del campo del juego del modelo y sus combinatorias. El héroe “integrador” y el “desintegrado”, el que busca ser seguido, y el que busca inútilmente una meta que se le escapa en la indefinición de su propia identidad rota.

La novela, por su propia necesidad *focalizadora*, exige protagonistas de un tipo o de otro. Los intentos de desenfocarla mediante el anonimato o los grandes mosaicos, como *Guerra y paz* o *Manhattan Transfer*, crecerán entre los siglos XVIII y XX, intentando asentar el problema de la identidad heroica en un mundo cada vez más reducido en sus posibilidades. El héroe es paulatinamente abandonado por las masas que buscan otro tipo de sujetos a los que seguir.

La decepción es consustancial al héroe moderno. Tal será el caso del *Hiperión* hölderliniano, quien queriendo hacer honor a su nombre

intentará alentar a los hombres de su tiempo hacia una libertad y grandeza que han dejado de importarles, acomodados en las poltronas de una sociedad comercial aburguesada. Será el triunfo de los “filisteos”, tal como decidieron llamarlos para hacer ver que ellos, pequeños *davides*, seguirían su lucha inútil pero constante. El joven Hiperión descubrirá que tras sus sueños de una Grecia mitificada ya no queda más que un pueblo de bandoleros sin honor sin conexión alguna con los tiempos en los que eran posibles la grandeza y el valor. Las nuevas sociedades ya no aman la belleza, descubrirá el joven. Solo anida en ellos la codicia y el interés de ladrones y tenderos.

Este desengaño es parte del rito de paso de nuevo héroe, el paso de la ensoñación heroica al desengaño personal y social. La conciencia de la alienación personal, de las fuerzas que intentan desviar al sujeto de su propio destino, un destino sin escribir, pero del que el sujeto muchas veces se encuentra convencido. Su lucha es interior y exterior. Trata de definirse y de no ser definido. La identidad personal pasa a ser el objetivo de realización. Esta idea surge con fuerza desde el romanticismo e impregna la conciencia del héroe:

“[...] lo que hoy llamamos identidad dependía en gran parte de la propia posición social. Es decir, el trasfondo que explicaba lo que las personas reconocían como importante para ellas estaba determinado en gran parte por el lugar que ocupaban en la sociedad y por todo tipo de papeles o actividades inseparables de esa posición. El nacimiento de una sociedad democrática no anula por sí mismo este fenómeno, pues las personas aún pueden definirse por el papel social que desempeñan. En cambio, lo que sí socava en definitiva esta identificación derivada de la sociedad es el propio ideal de autenticidad. Al surgir éste, por ejemplo, con Herder, me pide que descubra mi propio y original modo de ser. Por definición, este modo de ser no puede derivarse de la sociedad sino que debe generarse internamente” (Taylor, 2009: 62).

El desclasamiento será, pues, un requisito de la moderna heroicidad en la medida en que es en el seno de la sociedad donde se dan las fuerzas centrípetas que evitan que el sujeto alcance su identidad: le alejan de sí. Es suficientemente conocida la poderosa influencia de Herder sobre Goethe y cómo se transfirió esa idea a sus primeros héroes, poseídos por la necesidad de alcanzar su identidad específica, un camino de descubrimiento en el que los conceptos de “prueba”, “obstáculos”, etc., pasan a ser determinantes de la configuración.

La vida heroica es descubrimiento de uno mismo, de hasta dónde se puede llegar, como será característico también del protagonista stendahliano, como con Julien Sorel, otro joven que ha tomado su vida como un reto, un desafío a su destino.

La determinación, esto es, la fuerza interior, la tozudez, la obsesión incluso, será la que marque la personalidad de los héroes. Es el consejo también que reciben los héroes balzaquianos: el triunfo es perseverar, confiar en las propias fuerzas y en su superioridad respecto al resto de los mortales, como en el Rastignac aleccionado por el criminal Vautrin. La teoría del individuo superior avanza, desde los libertinos a Nietzsche y su visión del superhombre.

Rotas las diferencias de la cuna por la caída del Antiguo Régimen, será el esfuerzo lo que mantenga la lucha por el triunfo, esta vez social y económico. La sociedad es un escenario de conflicto permanente, una guerra abierta y constante en la que el desengaño es el final obligado. El nuevo tipo héroe que nos trae el realismo ya no representa valores, sino su ausencia. Los viejos principios son obstáculos en el camino de una felicidad ilusoria que, en la famosa formulación stendahlina lleva a exclamar: ¡No es más que esto! La “felicidad” a la que se aspira no es más que una forma de engaño social, de ilusión, de zanahoria delante de la cara, que sirve para la manipulación heroica desviando la atención de la verdadera y pobre realidad.

En contraposición al romanticismo sensiblero de la felicidad casera, de los ideales domésticos, el siglo XIX se va poblando de *exiliados en la tierra*, por utilizar la expresión baudeleriana. La forma de entender la vida en la que se produce este desgarramiento doloroso, llena los espacios de un nuevo tipo de héroes con los que los autores, desengañados ellos mismos, ofrecen mecanismos críticos de identificación a sus lectores.

La literatura deja de ser refugio y olvido y pasa a ser espacio de convergencia de las fracturas que las nuevas relaciones sociales están produciendo. La promesa de la felicidad incumplida, la vaciedad de la vida, conlleva una serie de traumas que se manifiestan en las manifestaciones de la anormalidad como fuente de heroicidad. Tal ocurre, por ejemplo, por los personajes que Fiodor Dostoievski aportará a la literatura universal, a esos seres del subsuelo:

“Cuando, por ejemplo, te demuestran que descendes del mono, ya no tienes por qué enfurruñarte; acéptalo enhorabuena. Cuando te demuestran que una gotita de tu propia grasa debiera ser en realidad más preciosa para ti que cien mil de tus prójimos, y que tal demostración acaba con todo eso que llaman virtudes, deberes y demás fantasías y prejuicios, acéptalo sin más, porque no cabe hacer otra cosa, ya que dos por dos es... matemática. O si no lo crees así, trata de demostrar lo contrario” (Dostoyevski, 2000: 27)

Es difícil encontrar una manifestación anti heroica tan radical como la formulada por el personaje de los *Apuntes del subsuelo*. El genio de Dostoyevski comprendió en dónde estaban las raíces del anti heroísmo. El contrapeso de la Ciencia dejaba fuera los sueños del idealismo. La conceptualización de las luchas sociales como variantes de las que la Naturaleza utiliza para su propia dinámica, para organizar la evolución mediante el triunfo del más fuerte, tal como se entendió, es la muerte de cualquier foco de romanticismo idealista o del idealismo mismo. Solo el interés y el egoísmo reinan bajo cualquier disfraz.

Es importante señalar que el efecto darwinista sobre los ideales no fue exclusivo. Ya existía anteriormente como constatación social en los discursos sobre los mecanismos que rigen las relaciones sociales. La existencia de una concepción salvaje de la Naturaleza más allá de la Teoría de la Evolución se puede constatar a través del discurso libertino dieciochesco que ya ve, como ocurre en la obra de Sade, la Naturaleza como una gigantesca maquinaria indiferente de creación y destrucción.

El principio destructivo y egoísta ya estaba enunciado. Estaba explícito en la concepción de una Naturaleza indiferente con mecanismos implacables y crueles. Fue el contrapunto a una Naturaleza benévola y solidaria que el romanticismo orgánico impuso sobre el modelo mecánico libertino. Sus víctimas pasan a ser títeres sociales manipulados por sus intrigas (Chordelos de Laclos), mientras ellos alcanzan un conocimiento descarnado de la verdadera crueldad indiferente de la vida (Sade).

Cierto romanticismo jugó indudablemente con la sensibilización que se había heredado del sentimentalismo rousseauiano, pero esa sintonía con la Naturaleza acaba con el descubrimiento de que el ser humano no es un animal privilegiado, sino uno más en la encarnizada lucha por la vida, en el despiadado escenario de lo vivo. El animal sentimental deja paso a la bestia humana, en los términos enunciados por Emile Zola. Después de la declaración de Dostoyevski al referirse a eso que “llaman virtudes, deberes y demás fantasías y prejuicios”, no hay posibilidad de heroísmo más allá de la supervivencia. De eso tratará la obra de Jack London y eso descubrirá su *alter ego*, el joven Martin Eden.

5. Mostrar u ocultar: el conflicto con el público

La deriva estética producirá una separación entre dos concepciones de lo literario: unas indagaciones en una verdad dolorosa, por un lado, y las travesías por una falsificación social que crea héroes y los eleva como mecanismo de ocultación de esa misma verdad dolorosa, por otro. Se producirán una cultura popular y posteriormente de masas que serán los síntomas del progresivo deterioro de la función crítica que el arte novelesco había comprometido desde el radicalismo estético que se había planteado a finales del siglo XVIII. El arte volverá a ser ocultador de la realidad.

La independencia que el autor había reclamado del mecenazgo como institución protectora y financiadora para poder llegar a disponer de una libertad creativa que le permitiera afinar la crítica social y limpiar los caminos del arte, se ve truncada por su dependencia de las masas que, aduladas primero, se verán después como el auténtico distorsionador de un Arte que pretendía surgir de las entrañas misma de la Naturaleza a través del genio, auténtico héroe contemporáneo. Se hablará de la “tiranía del gusto” y del público como elemento condicionante, de una sociedad adocenada que no quiere que se le revele la realidad dolorosa. Prefiere el opio del entretenimiento y la adulación.

La utopía de unos reinos en los que el Arte triunfará, tal como se formuló en la obra hölderliniana *Hiperión*, sueño infantil del reino de lo estético, se vendrá abajo por el avance de una línea que se adentra en lo oscuro de las ciudades y en la mugre naturalista como excrecencia de una opresiva y explotadora sociedad urbana e industrial. Los sueños naturales se ven desplazados por la entrada de la creciente criminalidad, resultado de las aglomeraciones humanas.

5.1. La criminalidad heroica

La “criminalidad” como dimensión heroica se puede construir desde el momento en el que se supone que es el resultado de ciertas condiciones

contra las que se rebelan. Ya sea como reacción o como acción, la criminalidad y el criminal entrarán a formar parte de un mundo oscuro que, lejos de ser la excepción, será el reflejo de la verdadera existencia y de las relaciones sociales.

Eso es lo que ocurre en la síntesis de naturalismo y policíaco que supone la construcción de la Novela Negra norteamericana. Para entender este entrecruzamiento, basta con comparar dos novelas como *Teresa Raquin*, de Emile Zola, y *El cartero siempre llama dos veces*, de James M. Cain, estudios de una criminalidad que surge de la puesta en escena del animal humano en estricta busca de sus propios fines.

La criminalidad heroica es la que encontramos en un personaje como Raskolnikov, en *Crimen y castigo*, de Fiodor Dostoyevski. El crimen perpetrado contra la vieja usurera por el personaje protagonista es una alternativa a la grandeza alcanzada por Napoleón Bonaparte, auténtico trasfondo referencial de una gran parte de los héroes ambiciosos que se ven a sí mismos como presuntos herederos del Emperador, un joven que supo sobreponerse a su destino personal y logró tener a todo un continente en jaque y a sus pies.

El crimen es una dimensión específica del nuevo héroe que surge de la muerte del romántico que pasará a formar parte de leyendas, convertido en personaje popular, pero difícilmente conectado con una realidad oscura presente, que será indagada por la novelística de los dos siglos en los que la novela moderna se configura. El héroe tradicional y ejemplar, positivo, queda reservado para una literatura popular o de masas, un personaje arquetípico y desnaturalizado.

La criminalidad formará parte de las líneas analíticas que han de ser explicadas dentro de las articulaciones de la realidad. Ya sea como "voluntad de poder" o como patología, el crimen sirve para mostrar las enfermedades individuales y sociales, convirtiéndose la una en metáfora de la otra. La individual explica la social y la social la individual. En la dimensión simbólica de la obra de arte, una y otra son intercambiables.

El universo se ha hecho material y es la lucha de la carne contra la carne. Es un mundo oscuro, darwinista, lleno de egoísmo en el que altruismo no es más que un problema teórico de etólogos y genetistas. Uno de esos escarbadores modernos del problema de mal, el Nobel inglés William Golding, escribirá en una de sus obras maestras, *Caída libre*:

"Para ella mi discurso había de ser sencillo. Los dos éramos de la misma calaña, eso es todo. Te viste forzada a torturarme. Perdiste la libertad en alguna parte y después de aquello me tuviste que hacer lo que me hiciste. ¿Lo entiendes? Quizá la consecuencia fue Beatrice en el loquero, nuestra labor solidaria, mi labor, la labor del mundo. ¿No ves cómo nuestras imperfecciones nos obligan a torturarnos mutuamente? ¡Por supuesto que lo ves! Los inocentes y los malvados viven en un solo mundo... Philip Arnold es ministro de la corona y maneja la vida con tanta facilidad como respira. Pero nosotros no somos ni los inocentes ni los malvados. Somos los culpables. Creemos. Nos arrastramos sobre rodillas y manos. Gemimos y nos atormentamos unos a otros" (Golding, 1986: 254)

En un escenario de estas características, el heroísmo requiere necesariamente características muy distintas. El universo de la culpabilidad remite directamente a las obras de corte existencial en el que la única figura posible será la de los “jueces penitentes” desarrollados por otro fabricante de los héroes modernos, Albert Camus, que volverá –como ya hizo Stendahl en Rojo y negro– a cerrar una obra con la declaración de su protagonista ante un jurado. Los discursos de Julien Sorel de Mersault explicando sus crímenes tendrán muchos puntos en común con un siglo por medio.

En un mundo que ha pasado por los campos de concentración, el crimen planificado, el heroísmo es necesariamente diferente. El sujeto que surge del universo concentratorio, superviviente de holocaustos, de exterminios, solo es un resto, una posibilidad residual cuyo sacrificio apenas consigue mover las fuerzas negativas que componen el universo y lo dotan, esta vez, de sinsentido.

En el nihilismo, tanto en su forma trágica como en su forma lúdica posmoderna, las acciones remiten a esa causalidad nacida del absurdo, tal como pregonaron los existencialistas y les sirvió para modelar sus personajes-propuestas. Con raíces fuertemente ancladas en Dostoyevski y Nietzsche, tanto Camus como Sartre trataron de plantear nuevas formas posibles de heroicidad en un universo absurdo, un mundo que había aplastado cualquier posible sentido entre las dos Guerras Mundiales. A sabiendas de que no existe redención, ni cambio posible, los héroes existenciales –con sus divergencias en cada caso– solo pueden tratar de mantener una conciencia plana, inocente, pre edénica, como es el caso de Mersault, en *El extranjero*, o mantener una conciencia *comprometida* ante el acoso de las moscas, la mala conciencia. Sartre elegirá como ejemplo de “santidad” a *San Genet*, al criminal, ladrón y transgresor, con el hombre sin mancha, sin culpa, que ha aceptado su propia situación sin tipo de remordimiento alguno. La vida es lo dado. El compromiso será el intento vano de dar sentido a lo que no lo tiene, el intento de apurar una libertad entendida como el desprendimiento de toda la sobrecarga social, producida como emanación de la propia dominación.

6. Complejidad y dispersión

Lejos queda el héroe como encarnación de valores sociales o personales. El tránsito de dos siglos a través de la literatura occidental –por aquella literatura que puede ser denominada así– es el de la muerte del héroe como propuesta y como indagación, como búsqueda, como intento frustrado de creación de un universo de sentido.

Con el avance de la Ciencia, con su mayor capacidad explicativa, se va reduciendo la capacidad de comprensión de sí mismo del ser humano, perdido en sus contradicciones internas y sociales. Lo que se gana en conocimiento científico, se pierde como caos cultural y psíquico al aumentar la complejidad. Al universo simple, le sigue el complejo. De la sencillez esquemática y universal de los personajes clásicos, pasamos a la unidad irreductible. La ruptura del universo de la racionalidad y del optimismo que fue, en gran medida, el siglo XVIII –con sus desvaríos sentimentales incluidos–, confluye en la edad del recelo, de la sospecha, de la mala fe, de la crueldad infinita. Los castillos medievales se ven desplazados por los castillos kafkianos; sus personajes también.

Los héroes del nihilismo decimonónico, los de Turgenev en *Padres e hijos* y *Dimitri Rudin*, la galería de Dostoyevski, el repertorio de Stendahl, los sombríos de Joseph Conrad, serán parte de un viaje que concluirá con la llegada de la Posmodernidad, en la que el juego vacío sustituye al drama existencial sumiéndolo en la inconsistencia y la paradoja. El siglo XX tendrá que vérselas con el estudiante Törless (Rober Musil) o con Harry Haller (Herman Hesse) o con un Doktor Faustus renovado (Thomas Mann), con un Mersault (Camus) o con un viejo que lucha desesperadamente para vencer a una pequeña parte de la naturaleza (Hemingway), con un heroísmo de perdedores, ignorando que el Capitán Ahab ya fracasó con una inmensa ballena blanca a la que no pudo doblegar, y Martin Eden se hundirá en el fondo de ese océano naturaleza en el que perder la absurda ilusión de la identidad (Jack London).

El héroe ya no enseña. Ahora aprende –y nosotros con él– y su aprendizaje es el advenimiento de un conocimiento fulminante, una epifanía, tal como ocurre al Stephen Dedalus (Joyce) del *Retrato del artista adolescente*, Ícaro moderno atado a la tierra.

La “novela de aprendizaje” surgió cuando el conocimiento se volvió incierto y se hizo necesario experimentar por los senderos de la vida. Aprendizaje es el del joven Werther; es el de Hiperión; serán los de Rastignac (Balzac) y Sorel o Fabricio del Dongo (Stendhal); el de Bovary (Flaubert) y el de Raskolnikov (Dostoyevski); el de Harry Haller (Hesse) y el de Felix Krull (Mann). Joseph K, el agrimensor K, Gregorio Samsa y los personajes de Franz Kafka indagarán en el sinsentido para tratar de aprender inútilmente. Marcel tratara de recorrer los laberintos de la sociedad compleja cuyas reglas cambiantes y eternas son difícilmente comprensibles (Proust).

Pero estos héroes, que aprenden inútilmente –ya que todo conclusión es reducción de lo complejo humano a una escala menor–, son fracasados, porque aprender implica comprender lo modesto del esfuerzo humano, la humildad necesaria con que la Naturaleza, la Sociedad o los propios defectos nos sitúan a una altura verdadera y limitada. El avance científico no se acompaña de un avance en el conocimiento de lo humano. Conocemos el mundo, pero seguimos sin ser capaces de conocernos a nosotros mismos, sin poder rectificarnos (Kundera).

La novela moderna es reductora del optimismo. El mundo literario ya no acaba con un héroe triunfante, sino con el desengaño lúcido del que aprende que nuestra propia complejidad nos resulta incomprensible. *Comprendernos* se vuelve un acto imposible y del que la literatura solo puede dar cuenta perpleja.

7. ¿El fin de un ciclo?

Pero no se acaba ahí. Muchos tenemos la sospecha del fin de un ciclo cultural en el que han muerto las formas que se correspondían no con un ser humano *eterno*, sino con una etapa histórica de indagaciones sobre nosotros mismos. Quizá hemos estado dando cuenta de un paréntesis histórico evolutivo, de una Modernidad que se nos ha pasado, y ahora estamos en un universo distinto del que se ha de dar cuenta con otras herramientas y lenguajes.

En las últimas décadas han proliferado los análisis que anotan una decadencia real de la gran Literatura, de que se ha llegado a una etapa en la que esa confluencia entre creadores y público, entre la necesidad de decir y la necesidad de escuchar, se ha ido deteriorando o, al menos, modificando hacia otras fórmulas distintas.

Quizá hemos asistido a un ciclo de poco más de dos siglos iniciado con la salida explosiva, romántica, crítica y revolucionaria, desde el hundimiento de un universo aparentemente ordenado (Toulmin), en el que la racionalidad lo único que hacía era disfrazar aquello que no lo tenía. Nos esforzamos en ser racionales porque realmente no lo somos. La literatura moderna ha tratado de mostrar esos entresijos humanos, indagar en los recovecos de nuestra transformación individual y social.

El héroe se puede entender como una propuesta unitaria cuando existe un grado de cohesión social suficiente como para poder asumirlo como tal. No es posible proponer coherencia en una sociedad que no la encuentra en su pensamiento o en su acción. Solo la racionalidad de la Ciencia ha sobrevivido aparentemente dentro de un universo cuántico, en el que la paradoja reina. Ya Thomas Carlyle escribió en 1840:

“El héroe-divinidad, el héroe-profeta, fueron productos de tiempos pretéritos, imposibles en los que los siguieron, ya que el progreso científico disipa la confusión de los conceptos, porque sólo un mundo totalmente falto de ciencia permitiría a la mente del hombre concebir la suposición de que su semejante es dios o un ser cuya voz es divina inspiración. La divinidad y la profecía pasaron para siempre, teniendo que considerar al héroe con el apelativo menos ambicioso de poeta, carácter que no perece, porque es figura heroica propia de todas las épocas, que todas poseen, que pueden producir, ayer como hoy, que surgirá cuando plazca a la naturaleza. Si la naturaleza produce un alma heroica siempre podrá revestir la forma de poeta” (Carlyle, 1967: 129).

Este desplazamiento del héroe de papel al de carne y hueso, del personaje al poeta es el reconocimiento, por un lado, de la labor heroica del autor en su creación, pero, por otro, es también la constatación de la muerte del personaje como propuesta de acción. Si el poeta pasa a ser el héroe en un mundo en el que ya no es posible el mismo papel que antaño es precisamente porque ya no son creíbles en un mundo posquijotesco los héroes. Ni creíbles ni posibles más que tras su desplazamiento al espacio mítico. No son tiempos para el heroísmo, como también eran malos tiempos para la lírica, según la célebre afirmación del último poeta que trató de vivir y pensar una heroicidad imposible en su desencanto secular, Hölderlin.

Efectivamente, Friedrich Hölderlin es la constatación dolorosa de la imposibilidad del heroísmo, del doble fracaso de poeta y personaje. Hiperión y Empédocles, el profeta, son rechazados por la sociedad de su tiempo, simbólicamente por la de cualquier tiempo posible, porque el mundo heroico se cerró para siempre.

Wilhelm Waiblinger, en su misma época, trató de comprender la locura de Hölderlin, el porqué de su enloquecimiento trágico:

“Esta admiración exclusiva por los griegos tuvo como consecuencia inmediata la insatisfacción también respecto a la tierra en la que había nacido, y produjo finalmente aquellas invectivas contra la patria que encontramos en el *Hiperión* y que tan escandalosas resultan a su sensibilidad.

En esta postura cada vez más hostil en la que se situó frente al mundo, y que para él era nada menos que natural, vemos ya los primeros motivos del triste estado que de esta manera se anunciaba ya en la flor de su vida –en unas condiciones que, aun no teniendo nada de estimulante para su fantasía, su orgullo, su sed de gloria, su mundo soñado, no eran en modo alguno desdichadas ni insoportables–, antes de haber logrado algo excepcional, a pesar de un futuro pleno de grandes y bellas esperanzas. Si hubiera tenido sentido del humor, capacidad para gastar bromas y aquel feliz don de parodiarse a sí mismo, al mundo y a las personas, habría tenido un contrapeso a la disposición que inevitablemente le conducía a la ruina; pero su naturaleza no estaba provista de ello, su musa sólo sabía lamentarse y llorar, venerar y alabar o menospreciar, pero no bromear e ironizar” (Waiblinger, 1988: 14-15).

El texto de Waiblinger es extraordinario en su diagnóstico y alcance, no sólo del proceso mental del poeta, sino de toda una época. El lamento del joven Waiblinger es la misma receta que *los Inmortales* aplicarán al suicida Harry Haller, en *El lobo estepario* (Hesse), como cura de su condición autodestructiva y evitar su suicidio. Es necesaria la ironía, la parodia, la risa para poder salvar, en última instancia alma y cuerpo. Pero ése no es el destino del héroe ejemplar, sino un risible caballero de triste figura, condenado a ser motivo de ridículo ante su incapacidad para percibir la realidad prosaica que le rodea.

Waiblinger está definiendo una parte importante de la literatura contemporánea posterior, la que asume plenamente que no hay ya salvación, sólo la parodia, convertida en el consuelo ante la falta de nuevas metas capaces de salvar al alma de reírse de su imagen especular. Asumir lo risible de la naturaleza humana y seguir adelante fue la propuesta cervantina. También la posromántica. Ríe y continúa. Pero esa risa es el descalabro del heroísmo condenado a ser escarnio de patanes incapaces de comprender la grandeza.

A la locura de los quijotes se opone ahora la de los poetas; al héroe enloquecido le sigue la locura del autor, como Hölderlin, quebrado en la distancia que separa su genio artístico de una sociedad escindida entre la verdad de la ciencia y la mediocridad social, incapaz ya de reconocer la belleza y salvarse en el Arte. No hay espacio entre la genialidad quijotesca y el prosaísmo de Sancho, que será finalmente el que triunfe, como en la novela de Flaubert triunfa la mediocridad escandalosa de un Homais sobre el sacrificio de una heroína imposible por su misma mediocridad. Cómo es posible hacer belleza con tanta estupidez, se preguntará a menudo Flaubert, cómo soportarlo.

Llamó la atención de Max Brod, el albacea testamentario y biógrafo de Franz Kafka, y la persona que debió destruir sus manuscritos –que afortunadamente desatendió la instrucción y los salvó–, el hecho de que

cuando el escritor leía en voz alta a los amigos el pasaje de la detención de Joseph K, en *El proceso*, se reía sin contención, de forma desternillante.

La risa de Kafka era el mecanismo que, al contrario de lo ocurrido con Hölderlin y señalado por Wilhelm Waiblinger, le defendía del sinsentido y del ridículo. Las vinculaciones cervantinas de la obra de Kafka han sido señaladas reiteradamente por una de sus máximas especialistas, Marthe Robert.

La risa es incompatible con la vieja heroicidad y necesita convertir en ciegos, mediante la locura, a los héroes para piadosamente privarles de conocer el sentimiento que provocan entre los que les rodean.

La complejidad social, la ambigüedad moral de los tiempos, el descarnado avance de la ciencia, el poder del dinero que, como Balzac señaló, pasó a ser el verdadero rey, hacen que el héroe convencional perdure como propuesta popular, más que como reflexión profunda. Son éstos, los de la literatura popular y posteriormente de la de masas, que huyen de su primera condición moderna: el aprendizaje. Su única forma de supervivencia será negarse a aprender lo que el mundo les enseña y verse condenados a repetir los esquemas una y otra vez como garantía de no disolución en el caos que les rodea. Desprovistos de la posibilidad de mejora, se repiten una y otra vez, en su propuesta a través de series en las que se muestran “planos”, tal como definió E.M. Forster a los personajes sin evolución o capacidad de madurar.

Los héroes modernos caminan siempre hacia su destrucción. ¿Enseñanza final?, la de la vanidad de la vida, un mundo que les niega el saber, tal como se revela en el drama fáustico. Tras el caballero muerto, sólo queda su escudero a lomos de un burro, tratando de resistir la locura con la que el mundo le tienta cada día. Solo las carcajadas, propias y ajenas, son capaces de acallar los cantos de las sirenas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Brod, M.** (1974). *Kafka*. Alianza, Madrid.
- Camus, A.** (1997). *El extranjero*. Alianza, Madrid.
- Carlyle, T.** (1967). *Los héroes*. Bruguera, Barcelona.
- Chordelos de Lacos, P.** (2003): *Las amistades peligrosas*. Cátedra, Madrid.
- Dostoyevski, F. M.** (2007): *Apuntes del subsuelo*. Alianza Editorial, Madrid.
- Dostoyevski, F.** (2000). *Crimen y castigo*. Alianza, Madrid.
- Filmer, R.** (2010): *Patriarca o el poder natural de los reyes*. Alianza Editorial, Madrid.
- Genep, A. v.** (2008). *Los ritos de paso*. Alianza Editorial, Madrid.
- Goethe, J.** (2007). *Las desventuras del joven Werther*. Cátedra, Madrid.
- Golding, W.** (1986). *Caída libre*. Alianza Editorial, Madrid.
- Heine, H.** (2010). *La escuela romántica*. Alianza Editorial, Madrid.
- Hölderlin, F.** (1976). *Hiperión o el eremita en Grecia*. Hiperión, Madrid.
- Kafka, F.** (1994). *La Metamorfosis*. Cátedra, Madrid.
- Kafka, F.** (2003). *El castillo*. Alianza, Madrid.
- Kafka, F.** (2011). *El proceso*. Alianza, Madrid.
- London, J.** (2007). *Martin Eden*. Alba, Madrid.
- Robert, M.** (1993). *Lo viejo y lo nuevo*. Monte Ávila, Caracas.

Taylor, C. (2009), *El multiculturalismo y "la política del reconocimiento"*. Fondo de Cultura Económica, México.

Toulmin, S. (2001). *Cosmópolis. El trasfondo de la modernidad*. Península, Barcelona.

Toulmin, S. (2001). *Regreso a la razón. El debate entre la racionalidad y la experiencia y las prácticas personales en el mundo contemporáneo*. Península, Barcelona.

Waiblinger, W. (1988). *Vida poesía y locura de Friedrich Hölderlin*. Hiperión, Madrid.

Zola, E. (1965). *Teresa Raquin*. Edaf, Madrid.