

# La condena perpetua: El mito del héroe en tres relatos de la literatura latinoamericana

GILBERTO TRIVIÑOS Y EDSON FAÚNDEZ

Universidad de Concepción

## INTRODUCCION

**Primero:** Cuando el cura y el barbero destruyen por el fuego la biblioteca-útero de Don Quijote deciden no tocar, entre otros libros, aquél que relataba las increíbles hazañas de Amadís de Gaula, por ser éste “el primero, el único, el señor de todos cuanto hubo en su tiempo en el mundo” (Cervantes). El gesto de clemencia de los paradigmáticos censores puede ser comprendido como una nueva y sutil palingenesia<sup>1</sup> del héroe mítico: éste asiste y se enfrenta al despliegue de las potencias de muerte de la razón, transfigurándose en superviviente como en tantas anteriores batallas. No obstante, el interés del observador de este violento enfrentamiento consiste en visualizar si el personaje mítico continúa en pie, blandiendo su espada, solitario, mediando entre los hombres y lo desconocido, purificando el campo mientras se eleva en su inevitable *fatum*, o ha mudado su apariencia tras breve lapso.

**Segundo:** Hay un héroe mítico que es matriz de contagio: Amadís resurrecto, que espanta curas y barberos a la manera que fijan las relaciones de fuerza del presente. Amadís europeo, africano, asiático, latinoamericano. El lector asiste a la recreación del mito mediatizado por el ritual de la escritura. Es nuestro deseo explorar tres versiones del mito heroico en relatos producidos en Latinoamérica: *El sueño de los héroes* de Adolfo Bioy Casares, *El último rostro* de Alvaro Mutis y *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez. Esperamos

<sup>1</sup>El héroe, dice Matamoro, es aquél que es capaz de volver de su propia muerte, de renacer de sí mismo, de experimentar palingenesia” (1984: 129).

poder y saber ingresar a una problemática tan sugerente y producir una lectura que revele los sentidos de la figura heroica, de los herederos de aquel sobreviviente del fuego y de otros héroes que el lector de seguro recuerda.

## UNA NOSTALGIA DE IGNORANTES CUCHILLOS

Emilio Gauna, la figura heroica por antonomasia en *El sueño de los héroes*, puede ser comprendido desde su inagotable dinamismo como el que se distingue de los otros personajes del texto por el signo de la aventura inherente a su condición. Gauna, el huérfano, el hijo de nadie o el autoengendrado<sup>2</sup>, emprende una aventura de carácter físico y metafísico, la que comienza con un evento aparentemente normal –el acierto en la hípica– que lo expone a relacionarse con fuerzas incomprensibles, ajenas a las que se generan en la red social de la que, en un principio, forma parte.

El nomadismo del protagonista se explicita en el despliegue del proyecto inicial. Gauna, impulsado por la lealtad y el deseo de concretar hazañas, invita a participar del carnaval –1927– a sus amigos y a Valerga, quien se constituye en fuerza que los afecta consciente e inconscientemente. Nos interesa detenernos en este grupo de personas, donde resalta un personaje que despliega dominio, como en una muta<sup>3</sup>. La muta de Valerga, donde está Gauna, codifica sus propias disposiciones internas y constituye un grupo minoritario, puesto que su codificación ética y estética difiere de la que ha dispuesto la sociedad. Sociedad y muta comprenden territorios disímiles; al parecer, los individuos molecularizados en la muta están en cuanto grupo desterritorializándose, deviniendo y resistiendo la sobrecodificación de la máquina gregaria social. Por lo mismo, la muta de Valerga es cifra de movilidad transgresiva, microconjunto que actualiza un enfrentamiento con la norma, mediado por una programación que contiene impulsos y actos en interdicto. Esta muta, cruzada de devenires heroicos subvertidos y de devenires animales<sup>4</sup>, se instala en el texto

<sup>2</sup>Matamoro insiste en un aspecto del mito del héroe que resulta de máximo interés. El héroe no es hijo de la procreación biológica, sino que el efecto de sus obras; desde esta perspectiva es “hijo de sí mismo (autoengendrado) o hijo de nadie (bastardo)” (1984: 129).

<sup>3</sup>La muta, dice Canetti, es un grupo de hombres excitados que nada desean con mayor vehemencia que *ser más*: “La muta está limitada de varios modos. No sólo son relativamente pocos los que pertenecen a ella (diez, quizá veinte, pocas veces muchos más) pero estos pocos se conocen muy bien unos a otros. Siempre han vivido juntos, se encuentran a diario, han aprendido a calibrarse con toda precisión en numerosas empresas colectivas” (1983: 90).

<sup>4</sup>“Devenir no es alcanzar una forma (identificación, imitación, mimesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que ya no quepa distinguirse de *una* mujer, de *un* animal o de *una* molécula” (Deleuze, 1993:11-12).

de Bioy Casares como una verdadera máquina de guerra que erosiona los cánones sociales y, por consiguiente, el orden impuesto por los dispositivos de control que despliega el monomito de la razón.

Resultaría apropiado singularizar la figura del doctor Valerga, cuya influencia desencadena vitales acontecimientos. Este líder de la muta de guerra se transfigura en modelo porque existe un vínculo carismático afectivo, diría Scheler, con los miembros de la muta que lo idealizan y conciben como el máximo exponente de los valores propios de la muta. En este territorio, Valerga deviene héroe, ser autosuficiente que se hace acompañar por aspirantes a héroe. Estos se autoidentifican con el destino o el devenir heroico del jefe, quien estructura el deber ser en ellos<sup>5</sup>.

La proximidad de Valerga inspira temor, a veces terror, a “los reclutas”, fenómeno que en vez de disgregar al grupo lo cohesionan fuertemente. La autoidentificación de los aspirantes y el terror como estrategia de ordenamiento constituyen las dos categorías estructurantes de las relaciones de fuerza de la muta. Por otro lado, el valor que domina es el coraje. Valerga reconocido como torre de valor, representa al héroe que ha conquistado su identidad a través de sus hazañas. Esas empresas admirables pertenecen, sin embargo, a otro tiempo. Todo un legado heroico es recogido en la figura de Valerga: el héroe que ha manchado sus manos con la sangre de sus enemigos/víctimas, de la manera vehemente en que se enfrenta “viento contra viento” (Alberti, 1985: 124). El llamado que este heraldo de la aventura dirige a los aspirantes, siguiendo la reflexión psicoanalítica del héroe propuesta por Campbell, exige la ampliación del ego, convirtiéndose la violencia en el *modus operandi* de la relación con el otro, el diferente.

La emoción dominante en el héroe-jefe-modelo es la nostalgia por un tiempo mítico ausente. Debido a lo anterior, se intensifica la evocación del pasado. El “inevitable destino de los valientes” (1984: 14) es recordar el mito y, también, actualizarlo a partir de ciertos rituales. Las tres noches de carnaval ritualizan, en este sentido, el mito heroico que lleva a Valerga a aceptar la invitación de Gauna y los aspirantes. En el presente, el discurso de la nostalgia heroica deviene en instrumento ideológico que encanta a *los aspirantes a guapo*, silenciando zonas y sublimando otras. Finalmente, Valerga encarna al gran padre. De él emana un poder y un saber que da sentido a un territorio dominado por la ley de los extramuros, instalada en los espacios donde la razón no ha llegado o ha sido expulsada. El puede y sabe reprimir y castigar a los aspirantes, ha mirado el rostro de la muerte y ésta no lo ha amedrentado, vive *como si el tiempo no*

<sup>5</sup>Scheler escribe: “No son las reglas morales abstractas de carácter general las que modelan, configuran almas, sino siempre modelos concretos” (1961: 18).

*existiera*: es el guardián, el mensajero de un devenir heroico en bloque con una colectividad mítica ausente y el elector de Gauna para una alianza terrible.

Gauna encuentra en este periplo por el carnaval de 1927 *la primera culminación de su vida*, pero una espesa bruma etílica cubre los acontecimientos de esos tres días. El segundo proyecto del protagonista será, por lo tanto, recuperar el tiempo perdido, penetrar en el misterio que ha venido a reemplazar la cotidianidad de la vida. Se advierten aquí los efectos de la atracción de Gauna por un devenir heroico, los primeros indicios de un contagio Gauna-Valerga. Si leemos este texto a la luz de las ideas de Deleuze y Guattari podemos entrever en la suspendida verdad de la primera culminación de la vida de Gauna una fuga del territorio gregario social, una desterritorialización que lo reterritorializa en una dimensión dominada por lo mítico-heroico. El curso de esta desterritorialización y de este devenir se subvierten, sin embargo, por la aparición de una fuerza centrípeta diferente, plasmada en *otro* devenir que atrae intensamente a Gauna y genera una nueva desterritorialización. Nos referimos a la aparición del sentimiento amoroso –erótico y universal– que impide la progresión de la dinámica inicial del texto e impulsa al joven héroe a una nueva captura. Los mensajeros, los guardianes de este otro umbral, los personajes del borde, son el brujo Taboada y su hija Clara.

El brujo Taboada es un héroe de naturaleza diferente a Valerga. La dimensión heroica de este último obliga a que los actos realizados ingresen al espacio público, donde van a ser medidos y exaltados. En la dimensión heroica de Taboada, por el contrario, los actos realizados no son conducentes a la aceptación pública, sino al juicio individual. El poder y saber que emanan de la igualmente poderosa figura paterna de Taboada, al parecer, tienen por objetivo la anulación del yo, la disgregación del ser en el todo por efecto de la cercanía del amor universal. Desde esta perspectiva el máximo valor del héroe sabio –que suele confundirse con el héroe santo<sup>6</sup>– es la generosidad que emana del amor, la distancia que interpone entre su retiro y las cosas del mundo.

Taboada es la figura ejemplar de cuyo ejercicio ascético surge un modelo de inmenso atractivo. El ha escuchado el llamado, ha cruzado un umbral, se ha fugado de la telaraña gregaria social, pero tomando otro camino, generando otras conexiones, otros bloques con aquello que trasciende al *socius* y que po-

<sup>6</sup>“Dotado de un entendimiento puro, refrenando el yo con firmeza, alejándose del sonido y los otros objetos, y abandonando el odio y el amor; viviendo en la soledad, comiendo poco, dominando la palabra, el cuerpo, la mente, siempre en meditación y concentración, cultivando la liberación de las pasiones; olvidando la vanidad y la fuerza, el orgullo y la lujuria, la ira y las posesiones, tranquilo de corazón y libertado de su ego, merece volverse uno con lo imperecedero” (*Bhagavad Gita*, 18: 51-53). Es innegable la cercanía de Taboada y el santo asceta descrito en el *Bhagavad Gita*.

demos designar como lo invisible, lo desconocido. Representa el paradigma de un devenir más ingrátido que el de Valerga: su vuelo es más ligero<sup>7</sup>, aunque fracturado por la idea de positividad que lo domina y que es legado de la tradición heroica en la cual se inscribe. Por otro lado, en cuanto sujeto dotado de autoridad carismática, se vincula afectivamente con Gauna en un intento por establecer una alianza que despliegue una fuga hacia el amor.

Clara habita el mismo territorio de Taboada, ha sido iniciada por él en los misterios de su dominio y se convierte en agente de atracción o de captura de la individualidad de Gauna. De hecho es ella la que interrumpe el proyecto de recuperación del tiempo perdido, apartando al héroe de su *fatum*. La relación entre Clara y Gauna puede singularizarse en tres etapas: un rechazo inicial de Gauna a la idea amorosa por el influjo de la atracción del héroe guerrero –que reconoce en la valentía el signo de mayor nobleza–, una atracción posterior por el influjo de un devenir sabio –que reconoce en el amor el signo de mayor nobleza– y una nueva atracción por un devenir heroico. Las expresiones que verbaliza el protagonista en la primera etapa desvirtúan violentamente –forma propia del enfrentamiento con la otredad, en la lógica del guerrero– la posibilidad de encontrarse en el amor, con todas las implicaciones que suscita este estado. La segunda etapa es la de mayor distancia con el proyecto heroico inicial –elocuentemente remarcado por el deseo de compra de un Ford T–, el

<sup>7</sup>En el hermoso texto de Paul Valéry *El alma y la danza*, Sócrates le habla a Erixímaco y a Fedro y les dice: “Pues bien, ¿no se te antoja, Erixímaco, y a ti, mi querido Fedro, que esa criatura que allá vibra, agitándose adorablemente en el campo de nuestras miradas, esa ardiente Actité que se divide y vuelve a juntarse, que se remonta y descende, que se abre y cierra con tal presteza, y que podría pertenecer a constelaciones distintas a las nuestras, parece vivir, enteramente a placer, en un elemento comparable al fuego, en una esencia muy sutil de música y movimiento, en que respira una energía inagotable mientras con su ser todo participa de la pura, inmediata violencia de la felicidad extrema? Y si comparamos nuestra condición pesada y seria a ese estado de salamandra centelleante ¿no dirías que nuestros actos ordinarios ... engendrados por nuestras necesidades, y nuestros gestos y movimientos accidentales, fuesen como materiales groseros, como impura materia de duración, mientras que ese arrebató y afán trémulo de vida, esa supremacía de la tensión, y ese enajenamiento en lo más ágil que de sí mismo pueda alcanzarse, tienen las virtudes y potencia de la llama; y que las vergüenzas, los enojos, las sandeces y los monótonos alimentos de la existencia consúmense allí, haciendo brillar a nuestros ojos lo que de divino cela una mortal?” (Valéry, 1940: 45-46). Este fragmento describe el estado en el que se accedería mediante un devenir o múltiples devenires a la ingravidez total de Nietzsche, en detrimento de la pesadez, de la gravidez de los hombres comunes. En el texto que nos preocupa podemos hablar de ingravidez mediatizada o parcial cuando hacemos referencia a héroes como Valerga y Taboada.

momento de la fractura de un devenir guerrero y del surgimiento de otra culminación de la vida de Gauna (la estada en el campo con Clara). La tercera etapa, del reencantamiento por el devenir guerrero, revela a Clara en la faceta no pensada de su metamorfosis en la figura heroica de la desposada que ingresa a lo desconocido a recuperar a su amado.

Gauna es, pues, el escogido por dos figuras de borde para establecer una alianza<sup>8</sup>. De la misma manera que sucede en “Las ruinas circulares” de Borges, se realiza una elección y entre todos es Gauna el llamado a convertirse en el iniciado y a prolongar una estirpe. Valerga y Taboada han efectuado el llamado. El héroe de las batallas y el héroe que pretende la dulzura para el hombre, a pesar de sus diferencias, constituyen figuras posicionadas en una zona de indiferenciación entre el hombre y el mito, entre desterritorializaciones y reterritorializaciones en uno u otro devenir. Un fragmento de la conversación que sostiene Gauna con Larsen<sup>9</sup> cifra así las bodas escandalosas entre los reinos heterogéneos: “Lo más raro de todo es que por momentos yo encontré que el doctor Valerga se parecía al brujo Taboada” (1984: 53).

Se lee en el texto que el protagonista desde niño se expuso a pruebas que le permitieran aproximarse al héroe refulgente y valeroso, que señorea sobre sí mismo, encarnado en Valerga. Gauna ha experimentado lo heroico en el carnaval de 1927, pero todo lo ha vedado la nebulosa del sueño. Descubrir la verdad de ese encubrimiento es encontrarse a sí mismo, a Ulises, a Jasón. Esta aventura es la que reemprende cuando se fuga del territorio del amor y paso a paso intenta repetir el itinerario de 1927.

El terror de Massantonio, el barbero, o el del cristo-violinista y las ideas de castigar a Clara son indicios nítidos de que Gauna ha sido, está siendo y será contagiado por un devenir heroico. Cuando comienza la repetición del itinerario de 1927, Gauna se presenta, sin embargo, no dominado por las ansias de poder, sino por una curiosidad extrema que lo convierte en espectador, momentáneamente, de los acontecimientos externos e internos que van revelando la naturaleza de los eventos olvidados. Los hechos heroicos, aquéllos que consagran al héroe, se transforman así en hechos crueles, indignos de admiración para el joven Gauna. La aventura de los chicos, la aventura del ciego y el asesinato del caballo del cochero evidencian con mayor intensidad la realidad que oculta el sueño de los héroes. Las tres noches heroicas del carnaval transparen-

<sup>8</sup>Para Javier de Navascues *El sueño de los héroes* representa un conflicto entre dos lealtades. Si bien existe una diferencia entre la lealtad de la dimensión heroica y de la dimensión amorosa, me parece que el sentido del conflicto está dado por el entrecruzamiento de dos devenires en Gauna.

<sup>9</sup>Larsen es el personaje que se distancia de la ilusión de lo heroico y en quien Gauna suele encontrar un refugio.

tan la negatividad de los actos de los héroes, explicitando *las crueldades más abyectas* que producen lo heroico. El devenir héroe implica un devenir criminal; la expansión del ego conlleva la destrucción del otro. La muta de Valerga deviene en máquina de guerra criminal de la que Gauna intenta fugarse hacia el reencuentro con su devenir fraterno. Este es, sin duda, el momento de mayor tensión interna del protagonista:

Oyendo el Claro de luna había sentido en el pecho un positivo apremio por fraternizar con los presentes y con la humanidad entera, una irreprimible vocación por el bien, un melancólico afán de mejorarse (1984: 139).

El cumplimiento del *fatum* de Gauna se dilata en el carnaval de 1927<sup>10</sup> por la inclusión de una fuerza, simbolizada por Clara, que pugna con el devenir heroico. Mercedes Monmany señala que Clara es la portadora de los valores inextinguibles y que cumple el rol de una heroína que vela el sueño de Gauna, pero no debe olvidarse que Clara está unida a Taboada y que de alguna manera él inviste de poder fálico a su hija. En este contexto, la heroicidad de Clara no proviene de sus actos, sino de Taboada que observa, dirige y controla desde el esplendor de su ubicuidad. Clara, en apariencia, no logra desviar el destino trágico de Gauna. La máscara, nexo de un devenir amoroso, es la presencia ausente de lo heterogéneo minoritario que tironea a Gauna y lo intenta distanciar de la negatividad inherente a la culminación de su vida: la muerte heroica.

Un fragmento de *El sueño de los héroes* cifra así la función transfiguradora del olvido en el rescate de la “secreta epopeya” del protagonista:

Qué desgracia haber pasado tres años queriendo revivir esos momentos como quien trata de revivir un sueño maravilloso; en su caso, un sueño que no era un sueño, sino la secreta epopeya de su vida. Y cuando pudo rescatar de la oscuridad parte de esa gloria, ¿qué vio? El incidente del violinista, del chico, el incidente del caballo. Las crueldades más abyectas. ¿Cómo el simple olvido pudo convertirlas en algo precioso y nostálgico?” (1984: 146).

El mito del héroe se construye a partir de las exclusiones que el olvido va generando. Los aspectos terribles, malignos, repugnantes de lo heroico son extirpados de tal modo que sólo queda el aura gloriosa de la hazaña noble y valerosa. Es así como Gauna accede en este viaje, donde hasta el aire que se respira insufla repulsión, a un saber: el héroe construido por el discurso épico

<sup>10</sup>“El héroe ansioso de vivir puede resistir a la muerte y posponer su destino por cierto tiempo” (Campbell, 1959: 318).

en bloque con una colectividad es pura ilusión, puesto que es imposible unir lo inunible, una abstracción positiva que impulsa acciones negativas<sup>11</sup>. La figura heroica del guerrero tambalea. La muta valiosa es sólo una reunión de delincuentes del bajo pueblo. El recuerdo desmitificador ha desnudado el mito. Pero Gauna no se ha fugado completamente de su devenir heroico; muy por el contrario, el sueño de los héroes que jugaban baraja aún lo embiste desde su interior. “Jasón y los otros héroes que lo acompañaron en sus aventuras” (1984: 159) se disputan el puesto del héroe principal. Ese trono, que ahora reconoce como indigno, lo continúa atrayendo y cuando se enfrenta en el bosque al cuchillo de Valerga asiste sereno al llamado de su *fatum*, entrevisto una noche de 1927. El círculo de sacerdotes menores –los aspirantes– participan del rito último, en que el gran sacerdote –Valerga– lo consagra héroe<sup>12</sup>. Sin miedo a la muerte, como debe ser, Gauna, dichoso, espera reunirse con Jasón y los otros para caminar por la alfombra roja y ocupar el trono del esplendor. Es la culminación de la vida del héroe<sup>13</sup>: muerte y renacimiento en un matrimonio místico bajo la luna brillante<sup>14</sup>.

La muerte del héroe es el salto al lugar sin tiempo donde confluyen los espacios. Para el malevo se extiende *la alfombra roja*. A él y no a otro esperaban los héroes en el prolongado juego de cartas. Para el joven Gauna no ha habido honores, caballo brioso y espada justiciera. Tampoco insignias que recuerden al enemigo abatido. Es en el momento de la muerte y la consagración heroica donde se revela una profunda ironía: el héroe que alcanza y avanza resueltamente al espacio reservado al más sublime es un individuo anónimo, un habitante de los márgenes, un pequeño delincuente que aún no domina su cuchillo.

*El sueño de los héroes* deviene máquina de escritura nómada, siempre en fuga de los dualismos que estabilizan el relato épico. El vacío dejado por tales dualismos disyuntivos es ocupado ostentosamente por un territorio inestable

<sup>11</sup>Por lo anterior, se ha comprendido la imposibilidad de la epopeya. Las fugas del dualismo bien-mal desconfiguran el territorio de la épica: el lugar del héroe. Bioy Casares sabe, como Quasimodo, que “de la red del oro cuelgan arañas repugnantes” (Quasimodo, 1976: 250).

<sup>12</sup>Valerga, el heraldo de la aventura, coincide con la descripción de Campbell: “Es a menudo oscuro, odioso, terrorífico, lo que el mundo juzgaba como el mal, pero que si uno pudiera seguirlo, se abriría un camino a través de las paredes del día hacia la oscuridad donde brillan las joyas” (Campbell, 1959: 56).

<sup>13</sup>La muerte de Gauna puede leerse, también, como la consecuencia de la imitación de un héroe. Su proximidad con Valerga resulta fatal. El héroe “no debe ser imitado, ni siquiera debe tenerse contacto con él, pues lo sacro se adora de lejos y, cercano, se convierte en fuente de desgracias” (Matamoro, 1984: 117).

<sup>14</sup>La luna para muchas culturas antiguas simboliza el renacimiento, la eternidad.



que puede comprenderse como una épica de la resistencia a la expansión heroica. No obstante, el propio texto parece fugarse de su programación desmitificadora en la medida en que el héroe termina por conquistar su identidad, abrazarse en toda la magnificencia a su devenir heroico. Atracción y rechazo del rostro de este nuevo Amadís.

## EL ROSTRO CON EL QUE TE RECIBE LA MUERTE

*El último rostro* de Alvaro Mutis y *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez configuran discursividades que se encuentran en una zona de indiferenciación, en una zona intermedia entre el discurso histórico y el discurso literario<sup>15</sup>. Los dos textos indagan en dimensiones silenciadas por el discurso oficial o el discurso de la soberanía, que opera como un agenciamiento concreto que intensifica el poder de donde emana<sup>16</sup>. Ingresar a zonas oscurecidas por el discurso de la soberanía significa trazar una línea de fuga, elaborar un discurso eminentemente polémico, pleno de significados que hacen estallar los límites y las formas del discurso histórico oficial y del discurso literario que también funciona como intensificador del poder, como dispositivo verbal que reprime, censura o expulsa la emoción, las voces del cuerpo, la injusticia del poder.

*El último rostro* narra el momento de decadencia material y espiritual de la figura mítica de Simón Bolívar<sup>17</sup>. Mićislaw Napierski ha emprendido un viaje impulsado por un devenir heroico: desea las aventuras que terminen por con-

<sup>15</sup>Se reconoce que aquello que generó la disyunción entre literatura e historia fue el supuesto de la presencia de un peso subjetivo –literatura– y otro objetivo –historia– en los discursos. Este rasgo de veracidad de la historia en oposición al carácter fictivo de la literatura, provocó que el saber del discurso histórico y el saber del discurso literario afectaran de manera disímil el entorno social donde fueron actualizados. Sin embargo, la reflexión historiográfica actual trae como resultado una fisura en la delimitación de los lindes genéricos, una zona de contacto, donde la literatura y la historia se confunden. Hegel, Barthes, Foucault, White, Cioran, Baudrillard, hacen notar la profunda ilusión que encierra el dualismo objetividad-subjetividad. El discurso histórico sería una producción de lenguaje, tan fictivo como el discurso literario.

<sup>16</sup>Foucault dice: “de hecho, la historia, como los rituales, como las consagraciones, como los funerales, como las ceremonias, como las narraciones legendarias, es un operador, un intensificador de poder (Foucault, 1992: 74).

<sup>17</sup>Simón Bolívar es figura histórica que la relación de sus hechos ha convertido en mito. Campbell señala que “si los hechos de una figura histórica real lo proclaman como un héroe, los que hicieron su leyenda inventarán para él aventuras apropiadas en profundidad” (Campbell, 1959: 287). El mito de Bolívar, por otra parte, sería una producción de la sociedad moderna (Pereira).

figurar su identidad. El campo de batalla es el lugar por excelencia donde el sueño épico puede alcanzar su plenitud. El joven coronel lo sabe y por eso, tras una larga jornada de navegación, ha llegado a América, donde los pueblos afectados por el poder intentan subvertir la relación de fuerzas y conseguir su independencia. Las tierras en donde la libertad y el sacrificio renuevan los sueños de aventura truncados con la caída del Imperio han llamado a Napierski. Las anotaciones del militar narran su aproximación a la figura “más clarividente” de la independencia americana: Simón Bolívar. Su llegada a la zona de guerra es un cruce de umbral que lo reterritorializa en la dimensión mítica heroica. Napierski, sin embargo, descubrirá lo impensado en el lugar del héroe: el revés del mito épico.

El encuentro con Simón Bolívar para solicitar ser parte del dispositivo bélico independentista es el objetivo inicial de Napierski. De suma importancia para el joven es este contacto, pues Bolívar, en su categoría de héroe superior, tiene el poder de guiar la experiencia heroica. La primera visión del Libertador evidencia la grandeza del héroe: poderoso en la palabra, señor de sí mismo, pensamiento intenso:

Hoy conocí al general Bolívar. Era tal mi interés por captar cada una de sus palabras y hasta el menor de sus gestos. Y tal su poder de comunicación y la intensidad de pensamiento que, ahora que me siento a fijar en el papel los detalles de la entrevista, me parece haber conocido al Libertador desde hace ya muchos años y servido desde siempre bajo sus órdenes (1990: 39).

La autoidentificación con el devenir heroico y revolucionario del Libertador es intensa. La declaración “parece haber conocido al Libertador desde siempre” explicita la íntima unión entre el aspirante y el héroe, la certeza de su pertenencia a un flujo común.

El héroe luminoso se encuentra separado de las relaciones sociales y vive su vida regido por su sueño de liberación. Está seguro de su lugar en el mundo y no sabe de “la pobreza de alma propia de aquellos que no saben quiénes son, ni de dónde son, ni para qué están en la Tierra”(1990: 47). El protagonista del relato del coronel polaco es, sin embargo, un enfermo que conmueve por su sufrimiento y desencanto. El cambio en la percepción que se tiene del Libertador en el imaginario de Napierski y de los lectores fractura con violencia el cuadro estilizado del héroe producido por la epopeya<sup>18</sup>. La estremecida visión del desvanecimiento de la energía heroica del mantuano no es un episodio más de las anotaciones del propio Napierski. Es, por el contrario, la materia misma de su relato, el único contenido de la escritura de su espejismo épico.

<sup>18</sup>El discurso épico, la epopeya, es el espacio discursivo donde el héroe se mitifica.

*El último rostro* se inscribe así en la serie de relatos que despliegan una poética de la derrota. El héroe se convierte en el profeta del vacío, distante ya del estruendo de las contiendas y del rostro de terror de los realistas en huida. El turbulento escenario de la vida política y la preocupación por imponer el sueño unitario lo cubren todo, sumergiendo al libertador en una cruda resistencia espiritual y una lenta muerte física. El héroe que soñó con una América unida rinde culto, todavía, a esa utopía, pero ha sido abandonado y se encuentra entre enemigos inescrupulosos<sup>19</sup> en una tierra que no es su morada. El efecto de la destrucción del bloque héroe-pueblo transforma a Bolívar en un extranjero en tierra hostil: “Parece que estuviera escrito que yo debo morir entre quienes me arrojan del suelo” (1990: 43). Sólo continuas desterritorializaciones impulsadas por un devenir heroico –cuyo trampolín es la memoria– producen el territorio del cobijo. El diálogo, siempre reiniciado, con Napierski reanima en el héroe su devenir revolucionario. Sólo entonces, nuevamente, las consignas de libertad y unidad continental –enunciados ilustrados con los que pactó– lo acercan a estados agradables, haciéndole olvidar lo difícil de su condición.

Para Carlyle el héroe es un misionero del orden, también para el Bolívar de Mutis que ve en el desorden la expresión elocuente de la muerte: “Toda relación con los hombres deja un germen funesto de desorden que nos acerca a la muerte” (1990: 57). Las empresas del héroe que hace nacer repúblicas de su espada han consistido en “batallar, ordenar, sufrir, gobernar, construir, para terminar acosados por los mismos imbéciles de siempre, los astutos políticos con alma de peluquero y trucos de notario que saben matar y seguir, sonriendo y adulando”. Ahora, atormentado por la visión del hundimiento de los nuevos países en un caos de estériles guerras civiles, debe enfrentarse con su propia muerte y su desorden. No habrá, al parecer, nueva palingenesia ni un solo país libre y único desde México hasta el Cabo de Hornos. Sólo resta la visión del último rostro. Ese *encuentro* cifrado en el enigmático sueño del héroe y en el manuscrito anónimo del siglo XI encontrado en la Biblioteca del Monasterio del Monte Athos: “El último rostro es el rostro con el que te recibe la muerte”.

El modelo de muerte heroica es enunciado por el mismo libertador moribundo. Es la muerte bella del héroe en la batalla. La muerte cantada por Homero, Ariosto o Rulfo. La muerte de Poniatowski:

<sup>19</sup>Otra subversión que hace posible pensar el tremendo distanciamiento de la epopeya se resuelve en los nuevos enemigos. El enemigo, el otro, el monstruo de la epopeya de la independencia es el realista; el héroe se encarga de destruir al monstruo opresor y negativo. La épica justifica estos crímenes, pero no admite al enemigo en las propias filas; eso es lo que sucede en “El último rostro”, el enemigo ya no es lo otro, sino que es lo mismo, el conjunto social con el que se pactó.

(...) Murió como un gran soldado. Cuántas veces al cruzar un río (he cruzado muchos en mi vida, Coronel) he pensado en él, en su envidiable sangre fría, en su espléndido arroyo. Así se debe morir y no en este peregrinaje vergonzante y penoso por un país que ni me quiere ni piensa que le haya yo servido en cosa que valga la pena” (1990: 42).

La muerte heroica impone el signo distintivo del héroe. Bolívar lo sabe y se angustia profundamente cuando comprende que la posibilidad de acceder al último ritual con el corazón y el cuerpo joven le está siendo negada por fuerzas extrañas. El anhela el fin luminoso de Poniatowski, deseo que parece renovarse con la noticia de la trágica muerte de Sucre, el libertador que tiene “algo de santo y de niño” (1990: 52).

El sueño-anuncio de Bolívar prelude su muerte. La profusión de insectos en el laberinto explicita un desorden incontrolable, el reloj recuerda la finitud del hombre y la voluptuosa mujer<sup>20</sup> expresa el llamado desde lo inmóvil desconocido. Bolívar participa del vaticinio experimentando la fascinación y el horror de quien comprende que en la cámara central del laberinto lo aguarda su propia muerte. El héroe triste y postrado conquista así un saber impensable en Héctor, Aquiles, Eneas, Roland, Rodrigo, Godofredo o Vasco de Gama: el último rostro es el rostro del terror a la muerte. La adquisición de este conocimiento implica la fuga total del texto de las formas del relato épico canónico donde el miedo a la muerte es impensable, inconcebible:

Una vieja familiaridad con la muerte se me hace evidente en este hombre que, desde joven, debe venir interrogándose sobre su fin en el silencio de su alma de huérfano solitario (1990: 61).<sup>21</sup>

Napierski presenta la relación héroe-muerte como una interrogación eterna, propia del linaje de los héroes guerreros. Ignoramos el lugar, la forma y la fecha en los que el descubridor de este misterio contempla el *último rostro*, pero sabemos que su descendiente, el último de la familia Nimbourg-Napierski, se consagró héroe en “Mers-el Kebir combatiendo como oficial de la Francia libre” (1990: 37). Repetición de escenas para un mismo devenir que cruza las edades.

<sup>20</sup>La voluptuosa mujer del sueño de Bolívar simboliza la muerte. Es sabido que la muerte en Occidente suele ser femenina, recuérdense, por ejemplo, los poemas de Darío, Neruo, Lorca o Parra que textualizan el tema de la muerte.

<sup>21</sup>La interrogación sobre la muerte representa un elemento externo a la figura del héroe. En un poema de Eliot se lee: “No hay interrogación en sus ojos, ni en sus manos” (“Marcha triunfal”). Esa es la clave épica.

*El último rostro* presenta a Bolívar desgarrado por la inminencia de la muerte. Es el héroe que quiere pero ya no puede, que lentamente se apaga. La erosión del canon de la épica es profunda. La figura del héroe redescubierto aparece como oscura ilusión del mito. Por todo esto nos emocionamos.

### “¡COMO VOY A SALIR DE ESTE LABERINTO!”

*El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez amplifica en clave narrativa el proyecto de *El último rostro* de Alvaro Mutis: relatar los momentos finales de la vida de Bolívar. De esta prolongación surge el relato del viaje por el río Magdalena hacia Cartagena de Indias, último viaje-aventura del guerrero, que lo conducirá de regreso a la nada<sup>22</sup>.

Simón Bolívar es reinventado, según Valente, en este texto. Es mediante la reinención de la jornada del héroe que se puede acceder a una experiencia prohibida por el discurso épico. Comprendemos al Libertador como una figura de borde, similar a la producida en la obra de Mutis, pero de mayor complejidad. La excentricidad del héroe se manifiesta a través de la separación de los aspectos rígidos de la vida y la producción de un bloque con el pueblo. Cuando Miranda reconoce a Bolívar<sup>23</sup> en la expresión “el más grande y solitario que ha existido jamás” se lo está cualificando superlativamente, cuestión que está en directa relación con el proceso de mitificación que ha experimentado el héroe guerrero. La palabra “solitario”, sin embargo, denota su excentricidad como rasgo constitutivo básico. El distanciamiento social del héroe es clave. Empujado por un devenir heroico revolucionario, Bolívar se desplaza del centro de la estratificación social hacia zonas que le permiten desplegar su condición heroica. Deviene así el Libertador que se *pierde* en un sueño buscando algo que no existe. El sueño, contrario a los privilegios locales de las grandes familias, de la integridad latinoamericana (“¡Lo demás son pingadas!”).

El relato se inicia con el general sumergido en las aguas depurativas de su bañera, acompañado de su sirviente José Palacios. El héroe, el gran padre de las independencias americanas, está disminuido por la enfermedad. Lo lamentable de su condición física no se condice con el halo mágico del poder que por momentos lo cubre, diferenciándolo de los demás. Un alma heroica habita un

<sup>22</sup>Marcelo Coddou, quien considera en el año 1987 que *El general en su laberinto* será una obra clásica, advierte sobre ciertas dimensiones de la novela: biografía-novelada, novela-histórica, novela-política, novela antimilitarista, interpretación profunda de la significación de Bolívar.

<sup>23</sup>Recuérdese que en el texto el modelo épico de Bolívar es Napoleón.

cuerpo débil, pero la vitalidad del héroe no ha disminuido. Con firmeza posterga su muerte y aguarda ansioso el momento en que su tarea se reinicie<sup>24</sup>. Asistimos al instante en que el héroe es cifra de humanidad:

No llevaba ninguna insignia de su rango ni le quedaba el menor indicio de su inmensa autoridad de otros días, pero el halo mágico del poder lo hacía distinto en medio del ruidoso séquito de oficiales (1998: 40).

El devenir revolucionario del héroe desplegado en el enfrentamiento con las fuerzas que ejercían el poder provocó la expulsión del territorio americano de lo negativo cifrado en el imperialismo español. Ahora, son sólo recuerdos sus batallas y la gloria conquistada por el sacrificio personal. Vagando de un lado a otro, en un espacio reducido, con el sueño de la unidad desmoronándose y la visión del rostro cansado y expectante de sus generales, Bolívar parece ser el fantasma de lo que fue. El héroe invicto, montado en brioso corcel, se traslada adolorido en montura vulgar; el terror que inspiró su presencia se convierte en burla y afrentas continuas; la gloria que sus épicos enemigos no pudieron arrebatarse se la llevan los que fueran sus amigos. Estos aspectos fracturan el discurso de la epopeya de tal modo que el relato se fuga cada vez más lejos de la expectativa épica creada por el mito que lo genera. Lo que se percibe es, por el contrario, la desestabilización misma de la epopeya por la inclusión de elementos incompatibles con el verosímil épico, entre ellos, la inclusión de interjecciones del cuerpo que convierten el relato del último viaje de Bolívar en una singular contraepopeya<sup>25</sup>.

El patetismo del héroe parece obliterarse sólo a partir de la aparición de fugas momentáneas. El héroe, mediado por los ritornelos de una música, por un poema, por un baile o por un recuerdo consigue desterritorializarse y reterritorializarse en su devenir heroico. Pero en los momentos en que la realidad actual se apodera de la narración, el odio del pueblo le hace comprender que él y su paupérrimo ejército se encuentran solos, huérfanos y lisiados. El y los que aún lo siguen configuran un grupo de forasteros que no pueden ser reconocidos positivamente por la dimensión social ni situarse en un territorio que los aparte de la vereda que ha construido la muerte.

<sup>24</sup>La conexión con Scheler y Savater es elocuente. Para el primero “el héroe es un hombre de voluntad, y esto quiere decir a la vez, hombre de poder. Eso no impide que un alma heroica pueda habitar un cuerpo débil; pero jamás podrá estar unida a una vitalidad débil” (Scheler, 1961: 94). Para el segundo, “el héroe vacilante y frustrado, pero cuya firmeza aún resiste, se hace en cambio portador de la *humanitas*, que desde su fragilidad clama por el diálogo fraterno y la piedad que nada desdeña” (Savater, 1992: 201).

<sup>25</sup>“(El) novelista ha hecho a su personaje descender al pedestal de la historia o de la leyenda gloriosa, para animarlo con una auténtica humanidad vital” (Valente, 1989: 224).

El bloque héroe-pueblo, constitutivo de la narración épica, entra en crisis cuando el pueblo se fragmenta en naciones, desatendiendo el llamado de unidad continental del héroe. Bolívar se convierte en estadista<sup>26</sup> con la intención de reactivar el sueño que sólo él sueña y que nadie parece entender. El guerrero y el estadista se entrelazan en un vívido deseo. Aquello que puede percibirse como la máxima realización heroica se convierte, no obstante, en honda tragedia<sup>27</sup>. En este movimiento reaparece aquello que el héroe, sus generales y el pueblo combativo expulsaron: nos referimos al poder como una fuerza autoritaria y represora. Cuando Bolívar, impulsado por la necesidad, deviene estadista, abandona el lugar que el pueblo le había asignado. Se comprende en este momento que la destrucción del bloque héroe-pueblo se debe a que el pueblo estratificado en naciones no es aquél inventado por el mantuano. La posibilidad de guerra civil para expulsar la anarquía, recuperar el orden social y desplegar el sueño del héroe queda excluida, puesto que en el imaginario épico de Bolívar es inconcebible e indigno este tipo de enfrentamiento: sólo la guerra épica –contra otra nación– es justificable:

Habían vivido peleando de un lado para otro, lejos de sus casas, de sus mujeres, de sus hijos, lejos de todo, y la necesidad los había vuelto políticos y hombres de gobierno (1998: 169).

La clausura de la autoidentificación del pueblo con el héroe y la gradual pérdida del dominio sobre sí mismo provocan, entre otras cosas, el deterioro de la imagen heroica: fugas en la geografía accidentada del último viaje de Bolívar. Irrupción en la escritura de un lenguaje inconcebible en el mito del héroe: “forastero”, “proscrito”, “paria”, “desterrado”. Estallido de la conjunción de la que depende la existencia misma del héroe: “Somos los huérfanos, los lisiados, los parias de la independencia... (Ya) ni sabemos ni de dónde carajos somos”. El binomio soledad-poder constituye, sin duda, una de las matrices de la narrativa del escritor colombiano. El lector recordará, por ejemplo, la infinita soledad del dictador caribeño Juan Vicente Gómez en *El otoño del*

<sup>26</sup>Según Scheler, “la meta positiva inmediata y general de la voluntad del estadista es exclusivamente el progreso y el bienestar de su propio Estado” (Scheler, 1961: 136). Grave problema en cuanto Bolívar se convierte en estadista para dar cumplimiento a su sueño de unidad continental.

<sup>27</sup>Scheler nos dice lo siguiente acerca del encuentro guerrero-estadista: “Cuando el estadista y el general se dan en una misma persona, como en César, Alejandro, Napoleón, Federico el Grande, el príncipe Eugenio, estos hombres representan en la unidad del plano espiritual y de la responsabilidad, la forma más egregia del heroísmo activo” (Scheler, 1961: 96).

*patriarca*. El relato del trágico devenir-extranjero del Libertador es, con todo, la expresión novelesca más notable de la soledad del héroe que no encuentra el pueblo que le conceda sentido a su existencia.

Más allá de la decadencia física del héroe, de su grávida condición de estadista y de los efectos catastróficos de la soledad, está el cuerpo y la muerte propia y próxima. Nos detendremos, brevemente, en estos dos sugestivos problemas.

La manera de transgredir la programación épica canónica, que reprime y censura las voces del cuerpo en su dimensión escatológica, es violenta. El despliegue de los flujos corporales genera el distanciamiento de la pretendida belleza espiritual del héroe. El ascetismo y la pureza de fluidos se anulan por el espectáculo de los sonidos y emanaciones que escapan de su cuerpo<sup>28</sup>. Pestilencias que la gloria o *el agua de colonia* no logran borrar. Bolívar y su ejército desarreglado constituyen un solo cuerpo febril, una máquina de guerra que ha devenido en máquina de pestilencia cuyo paradigma es el perro del Magdalena, verdadero espejo del general:

Nadie volvió a acordarse del perro que había recogido en la vereda, y que andaba por ahí restableciéndose de sus mataduras, hasta el ordenanza encargado de la comida cayó en la cuenta de que no tenía nombre. Lo habían bañado y perfumado con polvos de recién nacido, pero ni aun así consiguieron aliviarse la catadura perdularia y la peste de la sarna. El general estaba tomando el fresco en la proa cuando José Palacios se lo llevó a rastras.

“¿Qué nombre le ponemos?”, le preguntó.

El general no lo pensó siquiera.

“Bolívar”, dijo (1998: 107).

Enfrentado a la muerte, Bolívar, el ilustrado-racional, experimenta terror. La fortaleza heroica que debe expresarse en la hora de la reconciliación con la muerte se repliega, queda sólo la humana emoción. El viaje del héroe es la vuelta al cero inicial, ahora sin patria a la que rendir culto, con la nostalgia de un tiempo mejor.

Es a partir de la muerte propia y próxima, que ya no se puede sortear y de la que no se puede volver, que lo heroico se erosiona con mayor intensidad. La epopeya del héroe es la epopeya de la sangre<sup>29</sup>; los valores que carga el héroe y

<sup>28</sup>“Los huesos eran visibles a través de la piel, y no conseguía fijar la mirada. Debía estar consciente de la fetidez y el calor de su aliento, pues se cuidaba de hablar a distancia y casi de perfil” (1998: 146).

<sup>29</sup>En la épica se produce la monstrificación del otro. En la aniquilación del monstruo no hay culpa, la brutalidad es positiva. Francisco Valverde, leyendo a Angel Herra, señala:



lo hacen pesado (Nietzsche) son los que se expresan en la violencia de la intolerancia. El poder del héroe se refuerza por la pura negatividad. Esto es lo que comprende Bolívar cuando presiente que no será el superviviente en la batalla con la muerte: “Nuestra autoridad y nuestras vidas no se conservan sino a costa de la sangre de nuestras víctimas” (1998: 225).

Sucre, el héroe de Ayacucho, es la figura que cifra en *El general en su laberinto* la fuga de lo heroico que conduce a un estado más ingrátido y universal: el encuentro con el otro a partir del amor. La sabiduría de Sucre alcanza a Bolívar, quien duda del devenir heroico con el que pactó. En la fuerza del amor parece cifrarse el gran poder, aquel que puede vencer a las fuerzas de muerte que pueblan la dimensión heroica. La muerte de Sucre en Barruecos es la revancha de lo heroico que ajusticia al eminente desertor. Bolívar parece intuirlo<sup>30</sup>.

La certidumbre melancólica de su muerte en la cama, pobre y desnudo, y sin el consuelo de la gratitud pública, que lo obsesiona y que sólo Manuela Sáenz conoce, es el contenido del laberinto del vulnerable Bolívar. Su propia muerte, la mujer del sueño, es el laberinto. A pesar de la muerte y el conocimiento de que el amor puede ser una fuerza más poderosa —que le ha sido negada—, la infinita capacidad de ilusión del héroe<sup>31</sup> resurge. El moribundo enuncia así la profecía:

Plantaremos en las cumbres nevadas el tricolor de la América grande, unida y libre por los siglos de los siglos (1998: 258).

Esas cumbres nevadas del deseo son la última visión del héroe. Muere de frente a su sueño y en su devenir heroico. Tanto en el relato de Mutis como en el de García Márquez, el protagonista no accede a la muerte que soñó tantas veces en sus días de gloria. La ironía parece dejar su huella macabra cuando

---

“El monstruo es un doble nuestro, creado especialmente para ser recipiente de lo que no es soportable de la propia persona (...) es un monstruo lo que aniquilamos, no hay culpabilidad en ese acto” (Valverde, 1995: 42-43). En la épica de la independencia el monstruo es el español y el héroe el asesino de españoles. Bolívar percibe, ahora, que los monstruos están en el propio territorio, son lo mismo y no lo otro.

<sup>30</sup>Entregado a sus sueños de unidad continental y al despliegue de su heroicidad, el amor se presenta como un impedimento. Las aventuras amorosas ayudan a distanciarse de este camino, la relación con Manuela Sáenz —“un amor de fugas perpetuas” (1998: 157)— es infructuosa y sólo al final de su vida el general recuerda a su esposa, un percance de su infancia, María Teresa Rodríguez del Toro y Alayza.

<sup>31</sup>Bolívar en cuanto personaje modélico, siguiendo a Scheler, se nutre del pasado y dirige su mirada al futuro. La condición de modelo, sin embargo, se ve atenuada por la humanización de lo heroico.

pensamos que es Gauna, el protagonista de *El sueño de los héroes*, el que abraza la muerte reservada a los héroes, cuando descubrimos que el señor de Jasón es el Malevo y no el Libertador.

## CONCLUSIONES

Hemos intentado una aproximación a la presencia del mito del héroe en tres relatos de la literatura hispanoamericana. El ejercicio permite establecer una conexión entre las diversas realidades ficcionalizadas que sintetizamos de la siguiente manera:

**Primero:** La matriz de escritura de los tres textos es la fascinación por el mito heroico. *El sueño de los héroes* se detiene en la figura del malevo, que desde *Martín Fierro* recorre el imaginario del escritor argentino (tremendo ejemplo es el que nos da Borges en su relato “El fin”), para desnudarlo. *El último rostro* y *El general en su laberinto* narran el último viaje del Libertador desamparado e inerte en la hora de los adioses.

**Segundo:** La intención de narrar los *días desventurados* del héroe no anula el sentimiento de atracción que se experimenta ante el mito. El devenir heroico resplandece a pesar de sus contradicciones internas, de la interrogación sobre la quimera del héroe o de la fragilidad de su cuerpo martirizado: “Lo sorprendió la tensión de la energía que circulaba debajo de la piel, como un torrente secreto sin ninguna relación con la indigencia del cuerpo” (*El general en su laberinto*).

**Tercero:** El héroe puede verse como una figura de borde en contacto, sin embargo, con una colectividad que lo reconoce como tal y le asigna un lugar a partir de sus actos. El héroe sólo es héroe dentro de un pueblo (Scheler) que acompaña sus sueños, le da un rostro y un nombre. Las reelaboraciones del mito del Libertador en los relatos de Mutis y García Márquez tienen resonancias trágicas precisamente porque los héroes devienen forasteros en los pueblos americanos por ellos emancipados: “Los huérfanos, los lisiados, los parias de la independencia”, los hiladores delirantes de un sueño ya “fantástico” en el tiempo del último viaje.

**Cuarto:** Los textos estudiados constituyen relatos de un devenir-heroico que en ocasiones es desplazado por la presencia de un devenir de naturaleza diversa. Tal es el caso, por ejemplo, del devenir-amoroso que atrae a Gauna en *El sueño de los héroes* o del devenir-extranjero de Bolívar en *El último rostro* y *El general en su laberinto*.

**Quinto:** Los textos desvirtúan la programación épica mediante la fuga hacia dimensiones que posibilitan el encuentro con los saberes excluidos o silen-

ciados por la epopeya. La atribución de “tanta importancia a las calamidades del cuerpo como al tormento moral” transfigura la verdad mítica de “las glorias del personaje” en la verdad novelesca del libertador “perdido en un sueño buscando algo que no existe”. La verdad de la revelación deslumbrante del héroe enfrentado a las fuerzas de la finitud: “Carajos, suspiró. ¡Cómo voy a salir de este laberinto!”

**Sexto:** *El sueño de los héroes*, *El último rostro* y *El general en su laberinto* narran el *viaje final* de los héroes. Aquí reside la clave de este encuentro paradójico del Malevo con el Libertador. El sueño de los héroes no es el de Ulises en el mito de Ur. Es la muerte heroica. La muerte de Poniatowski envidiada por Bolívar en su peregrinaje vergonzante y penoso por un país que no lo quiere. El destino diferido de Gauna: “No sólo vio su coraje, que se reflejaba con la luna en el cuchillo sereno; vio el gran final, la muerte esplendorosa”.

**Séptimo:** Es Amadís que se obstina en recordar las voces radiantes de los esclavos cantando la salve de las seis en los trapiches.

## BIBLIOGRAFIA

- Anónimo. 1981. *Bhagavad-Gita*. Madrid, EDAF.
- Alberti, Rafael. 1985. *Marinero en tierra*. Barcelona, Editorial Seix Barral.
- Bioy Casares, Adolfo. 1984. *El sueño de los héroes*. Madrid, Alianza Editorial.
- Campbell, Joseph. 1959. *El héroe de las mil caras*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Canetti, Elías. 1983. *Masa y poder*. Tomo I. Madrid, Alianza Editorial.
- Castañón, Adolfo. 1993. “El tesoro de Mutis”. En *Vuelta* N° 205, pp. 60-63.
- Coddou, Marcelo. 1989. “*El general en su laberinto*”. En *El Sur*, 23 de abril, pág. 9.
- Deleuze, Gilles. 1987. *Foucault*. Barcelona, Editorial Paidós.
- \_\_\_\_\_. 1996. *Crítica y clínica*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. 1980. *Mil mesetas*. Valencia, Pre-textos.
- Guattari, Félix. 1987. *Cartografías del deseo*. Santiago de Chile, Francisco Zegers.
- Eliot, T. S. 1999. *Poesías reunidas (1909-1962)*. Madrid, Alianza Editorial.
- Foucault, Michel. 1992. *Genealogía del racismo*. Madrid, Ediciones de La Piqueta.
- García Márquez, Gabriel. 1998. *El general en su laberinto*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Giordano, Alberto. 1995. “La otra aventura de Adolfo Bioy Casares”. En *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 575, pp. 114-122.
- Hernández, Consuelo. 1994. “Razón del extraviado: Mutis entre dos mundos”. En *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 523, pp. 69-78.
- Matamoro, Blas. 1982. “El lugar del héroe”. En *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 386, pp. 408-415.
- \_\_\_\_\_. 1984. “Los héroes”. En *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 407, pp. 117-129.

- Monmany, Mercedes. 1993. "Las mujeres imposibles en Bioy Casares". En *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 513, pp 117-122.
- Mutis, Alvaro. 1990. *El último rostro*. Madrid, Editorial Siruela.
- Nietzsche, Friedrich. 1985. *Así hablaba Zaratustra*. Madrid, EDAF.
- O'Hara, Edgard. 1994. "Lugar que no es habido (El arduo mester de Alvaro Mutis)". En *Alpha* N° 10, pp. 31-40.
- Pereira, Teresinka. 1991. "Matanza y re-vivencia de dos mitos: el consejero y Bolívar". En *Revista Chilena de Literatura* N° 37, 1991: 105-111.
- Quasimodo, Salvatore. 1976. *Todos los poemas*. Buenos Aires, Librerías Fausto.
- Savater, Fernando. 1992. *La tarea del héroe*. Barcelona, Ediciones Destino.
- Scheler, Max. 1961. *El santo, el genio, el héroe*. Buenos Aires, Editorial Nova.
- Valéry, Paul. 1940. *El alma y la danza*. Buenos Aires, Editorial Losada.
- Valente, Ignacio. 1989. "El general en su laberinto". En *Atenea* N° 759-760, pp. 222-224.
- Valverde, Francisco. 1995. "Lo monstruoso y lo absurdo". En *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica* N° 80, pp. 41-48.

This work consists of a siege into three latinoamerican literature stories –El sueño de los héroes by Bioy Casares, "El último rostro" by Alvaro Mutis and El general en su laberinto by Gabriel García Márquez–, where the hero's Myth is updated. We focus on percieving the process of heroic figure construction and how this figure is moving from places assigned by the epic to suggestive zones which critically (re)strengthen the hero's Myth.