

## *El héroe como categoría de la transcendencia textual*

JOSÉ MARÍA FERNÁNDEZ CARDO  
UO

«Estaba dicho, está escrito.»  
(VARIOS AUTORES)

El propósito de esta contribución al Seminario sobre «La Naturaleza del Héroe» es el de acentuar su consideración como categoría entre otras categorías del relato, insistiendo más en la serie de la que forma parte como unidad que en su naturaleza como único ejemplar. No se me escapa que un enfoque de estas características aplicado al héroe se acerca más al espacio de la confusión paradójica que al de la «doxa» clarificadora; enfoque, de carácter intertextual, en el que la categoría *héroe* se añade como una más a la denominación de origen *transcendencia textual* (voz migratoria presente en el título, y, como es bien sabido, procedente del país de Genette, *Palimpsestes*, 1989).

En un primer momento, cuando pensé en dar título a esta intervención me pareció mejor sugerir esta posición paradójica a través de una formulación metafórica, del tipo *Extra de Letra* o *Extras de Letras*, que parece igual pero que quizás no es lo mismo, estando como está lexicalizado el plural de ambos términos para significar específicamente una cosa más que otra. Ventaja: subyacía *l'être de lettres* de Valéry y suponía situarse del lado no representativo, donde la pretendida transcendencia real del arte no interesa ya que, como bien ha sido establecido, no hay hígado dentro de la Venus de Milo. *Être de lettres*, como personaje de novela, y *extra*, como cabría esperar, por extraordinario y principal, constituyendo la primera una jerarquía semántica y la segunda una jerarquía funcional.

*Lo extra*, sin embargo, más parece del dominio de lo opinable que no se objetiva, a diferencia de lo que ocurre con otros conceptos que puedan responder a los parámetros de distribución y frecuencia. Con razón o sin ella a unos les gusta más el agente 007, mientras que otros prefieren a Superman. Y si de cine habláramos no podemos olvidar que *los extras* no representan casi nada, que se llaman así porque vienen de fuera como masas sobreañadidas, actores en ab-

soluto extraordinarios, mas bien ordinarios... hordas de bárbaros, bandas de cuarteros o masas de romanos, sin individualidad propia, sólo significantes como *serie*, al menos en el último de los ejemplos, lo que pudiera no ser inconsecuente, si por *serie* se entiende conjunto más o menos grande de unidades organizadas... Por tales caminos de perdición vendrá a resultar que los *extras* no distan tanto de las *letras* en sentido literal, constitutivas de filas seriadas de escritura que desfilan ante nuestros ojos similar y diferenciadamente... Pero volvamos al *héroe* y en concreto al uso que se hace del vocablo *héroe* y su homólogo *héros* en las letras y en las lenguas de uno y otro lado de los Pirineos: fuera de los medios semióticos raramente un profesor de literatura española utilizará el sustantivo *héroe* para referirse al personaje principal de tal o cual novela de Galdós o de Valera, mientras que *le héros* es el modo usual de referirse al mismo personaje principal al otro lado de la frontera, sin relación directa alguna con la difusión del libro de Vladimir Propp, evidentemente.

En español las dos últimas acepciones del vocablo *héroe* en el *Diccionario de la Real Academia* (la cuarta y la quinta) remiten a la literatura y sólo a la literatura: en relación con el poema sobre todo épico, pero cabe también interpretar poema dramático, tímidamente sugerido por la acepción cuarta que reza *Personaje principal de todo poema en que se representa una acción, y del épico especialmente*. La quinta es genéricamente mucho más contundente y específica: *Cualquiera de los personajes de carácter elevado en la epopeya*. El *Diccionario de Uso* de Casares recoge ambas definiciones, modificando la más general mediante la inclusión de la voz *protagonista* y sustituyendo *poema en que se representa una acción* por *obra literaria*, con lo que el *héroe* es definido como *Protagonista de una obra literaria* (en el *Diccionario* de Seco, publicado en 1999, una de las acepciones recogidas es también la de *Protagonista*).

Los lexicógrafos españoles separan en los tres diccionarios citados el sustantivo masculino y el femenino, pasando éste a ocupar el lugar alfabético correspondiente en el articulado. Y bien se diría que a la vista de las definiciones parece que la *heroína* tenga mucha más entidad literaria, o carta de naturaleza en mayor medida dentro del lenguaje de la crítica literaria que su homólogo masculino. La *heroína* en el *Diccionario de la Real Academia* es definida como *Protagonista del drama o de cualquier otro poema análogo, como la novela* y en el de Casares, de manera incluso más explícita, si cabe, como *Protagonista del teatro, de la novela o de otra obra literaria*. Todo lo contrario de lo que sucede en el diccionario francés por el que me guío *Le Trésor de la Langue Française* (publicado por Le Centre National de la Recherche Scientifique), que reúne en un mismo artículo las variantes femenina y masculina del sustantivo, definiendo el término en su acepción literaria como *Principal personnage masculin ou féminin d'une oeuvre artistique, donde no debemos pasar por alto el que la expresión *oeuvre artistique* es más extensa y engloba más que la mera obra literaria; bástenos con recordar en el caso del francés la expresión usual *héros/heroïne du film*. Tampoco convendría dejar de lado, una vez em-*

prendida la ensoñación lingüística —al fin y a la postre lo que voy a subrayar se convierte en metáfora de lo que persigo—, que la *liaison* con el héroe francés no sólo pudiera resultar sentimentalmente peligrosa —sospechoso de excesiva pose donjuanesca—, sino que lingüísticamente es imposible, porque ya desde hace algún tiempo, nada menos que desde el siglo xv, en francés se dice y se escribe *le héros*... mientras que como es natural la *liaison* con *l'héroïne* parece cosa hecha, o, en todo caso, puede llegar a serlo; no sé si con problemas sentimentales, pero ninguno de índole lingüístico-gramatical. Y no deja de resultar chocante sobremanera que haya sido precisamente la irrupción en la lengua francesa de la palabra *zéro* la que haya desplazado al héroe francés aspirándolo en el primero de sus constituyentes gráficos, con el fin de evitar la coincidencia *les héros: les zéros*, espacio fonético en que los seres extraordinarios, reales o ficcionales, venían a convertirse en nada, lugar de abolición de los únicos y de los extra convertidos por una simple maniobra lingüística en extras *avant la lettre*, extras anacrónicos, extras prehistóricos...

La palabra *héros* ha conocido en francés un uso particularmente intertextual, dentro del léxico de lo literario-textual, incluso en boca o en pluma de la crítica tradicional, sin relación directa con lo único, sino más bien con lo repetible, y repetible en serie, de características similares, dentro de textos que llamaremos de la misma rúbrica: me refiero a usos del tipo *le héros cornélien*, *l'héroïne balzacienne* o *le héros stendhalien*, expresiones todas ellas que quieren designar un único tipo textualmente transcendente, con nombres y rostros varios, modelo construido a base de una suma de individualidades de ficción con capacidad para oponerse a otro u otros modelos paradigmáticos de congéneres. Resultaría más difícil, sin duda, aunque de hecho tal designación exista, hablar de *héros flaubertien*, porque en un espacio como ese es donde la carga semántica de la voz *héroe*, como sinónimo de extraordinario, sublime y aventurero, tropieza con mayores dificultades; si bien puede entenderse en los textos de Flaubert *le héros* como personaje principal, *personnage globalement principal* diría Philippe Hamon si no *personnage mis en relief par des moyens différentiels* (*Texte et Idéologie*, PUF, écriture, 1984, página 47), su estatuto semántico se aproxima más a lo ordinario, a lo grotesco y a la falta de acción, en un universo de hazañas imposibles, y el ejemplo más claro *ses deux cloportes*, Bouvard y Pécuchet, en cuya dirección, de modo casi imperceptible, viene a deslizarse sin poder evitarlo el calificativo del *antihéroe*, término que designa una relación esencialmente intertextual, con capacidad para reclasificar oponiéndolos dos modos —y dos modelos— de textos narrativos. Y bien se sabe que un número importante de textos narrativos clave de lo que se ha dado en llamar «la modernidad», sin duda desde la segunda mitad del siglo xix en la literatura de Francia (cuando da en manifestarse la probablemente mal nombrada pero bien documentada «crisis de la representación», cuando el *héroe romántico* pierde los papeles y él mismo se pierde entre ellos), son sobre todo textos del antimodelo. El nombre antitético, la categoría del *antihéroe*, campa por sus fueros y acampa entre la crítica literaria para designar a los protago-

nistas de la literatura en un tiempo sin esperanza, en un tiempo que ha perdido la fe en el progreso indefinido de la aventura.

Dentro de la problemática conceptual y terminológica que envuelve al héroe como categoría —y a pesar de que no es mi propósito entrar en una definición precisa, sólo sacarlo a escena desde las bambalinas del intertexto—, desde el antimodelo quizás pudiera acotarse mejor el modelo, considerando sobre todo la abundancia de aquél en esta nuestra literatura contemporánea, lo que vendría a instituir una forma de proceder y una metodología particularmente intertextual, en primero y en segundo grado. Recordemos lo que decía Laurent Jenny en el conocido artículo sobre la intertextualidad que abría el número 27 de *Poétique* aplicable plenamente al héroe considerado como estructura arquetípica: *On saisit le sens et la structure d'une oeuvre littéraire dans son rapport à des archétypes [...] Vis-à-vis des modèles archétypiques, l'oeuvre littéraire entre toujours dans un rapport de réalisation, de transformation ou de transgression. Et pour une large part, c'est ce rapport qui la définit. Même si une oeuvre se définit comme n'ayant aucun trait commun avec les genres existants [...] elle en fait l'aveu par cette négation même* ( *La stratégie de la forme* , 1976)

Si de algún modo, como el propio Laurent Jenny insinúa en el artículo arriba citado, hay épocas más intertextuales que otras, entendiendo aquí por épocas intertextuales algunos periodos de transición particularmente críticos, que marcan el paso de una edad a otra y en los que se rescribe de manera paródica la cultura anterior para liquidarla, la detección del antihéroe paródico en un buen número de relatos de la modernidad bien pudiera tomarse por síntoma de la transición crítica en la que está inmersa nuestra edad.

Y si también como, por otra parte, sostiene Hamon (*Texte et Idéologie*, Presses Universitaires de France, coll.«écriture», Paris, 1984) el concepto de *jerarquía* es indisociable de la categoría *personnage-héros*, ya que éste es principal con relación a los secundarios, por un lado, y por otro remite a un espacio cultural considerado ideológicamente positivo o negativo por el lector, no es menos cierto que la categoría antitética del antihéroe participa del mismo carácter jerárquico, pero por la vía, en la mayor parte de los casos, de la parodia irónica, o sea allí donde la ironía es el único poder que todavía le queda a la jerarquía. En ese sentido el espacio propio, específico y definitorio, del antihéroe intertextual no tendría tanto que ver con la estructuración actual de la obra dentro de la que funciona como con los presupuestos textuales —presupuestos culturales textualizados. Véase la distinción que establece el arriba citado Philippe Hamon entre «le posé de l'oeuvre» y «le présumé de l'oeuvre», *Texte et idéologie* páginas 47 y 48— por los que aquél discurre, sería o lúdicamente, y a través de los que el antihéroe se afirma como categoría, ya sea a costa de la repetición paródica, ya sea a costa de la repetición transformadora, hasta el límite máximo de la transgresión plena.

La identificación del lector con los valores del antihéroe, positivos o negativos —según se mire, según se lea—, está mediatizada por la propia actividad de la lectura que discurrirá entre líneas y debajo de ellas, porque el modo de ser

y estar del antihéroe intertextual es sobre todo el lectoral. Dicho de otro manera: el que llamamos antihéroe intertextual resulta mucho más perceptible cuanto más exagerado sea el acto y la actividad de la lectura, que no hace sino servir de la escritura, del texto dado, como de un material del que parte para establecer relaciones de carácter autotextual y transtextual, capaces de transformar las estructuras actuales en tantas estructuras virtuales como lecturas pertinentes vengan a superponerse. Y por eso puede afirmarse sin temor a equivocarse que no es casual que algunos de la especie antihéroe intertextual sean, dentro del universo ficcional en el que están inscritos, personajes lectores, escritores, narradores o hermenéutas casi profesionales de signos.

Mientras que en alguna medida la representación que un determinado grupo de lectores se hace de los modelos heroicos, del *héroe* para decirlo brevemente, está condicionada por el tiempo y el espacio, por la historia y la geografía, y hasta tiene que ver, como es lógico pensar, con la clase social del grupo, en el que viene a colmar un vacío y a cumplir un determinado cometido, el antihéroe es como si hiciera el mismo recorrido pero en sentido inverso. El antihéroe viene en ocasiones desde dentro de la literatura misma a instalarse en un tiempo y en un espacio que ni le corresponden ni le son propios, irrumpe como un extraño, como un loco, en un universo regular y sólidamente estructurado. Bástenos como única y paradigmática ilustración la sola mención de aquel caballero andante que recorría la Mancha y que sólo podía haber salido de los libros.

Rafael Argullol en su ensayo *El Héroe y el Único* (Taurus 1982) se ocupa entre otras cosas del *Yo heroico* del Romanticismo, de los héroes de una época y un tiempo determinados, héroes románticos arquetípicos: el superhombre, el enamorado, el sonámbulo, el genio demoníaco, el nómada o el suicida, y escribe al respecto:

*La ética subjetivista del héroe romántico se alimenta —no formal y melodramáticamente, sino «en propia carne»— de lo que podríamos calificar de «fondo heroico del arte»: un conjunto de normas implícitas de conducta moral que reemergen acompañando a toda poesía y a todo pensamiento integralmente trágicos —de Homero y Sócrates a Dante, de Ariosto y Tasso a Shakespeare— que mueven a la aceptación noble y desnuda —sin intermediarios— del principio de competición que enfrenta a hombre y Destino (p. 270).*

De esta manera Argullol relaciona al héroe romántico con el fondo universal de lo trágico que caracterizaba al héroe clásico, el de la tragedia griega cuya trayectoria individual y personal se enfrentaba fatalmente al Destino con mayúscula. El «fondo heroico del arte» al que Argullol se refiere representa, pues, desde esa perspectiva, un universal que «reemerge» a través de las culturas, por lo menos europeas, y trasciende las literaturas, funcionando como intertexto generalizado. El Destino se percibe por el *Yo heroico* del romanticismo como imposibilidad de escapar a la muerte física, «el insuperado sentimiento de muerte, más allá de toda esperanza, preside el clima de cualquier

*obra romántica. Belleza, amor, vida, sueño, arte...nunca dejan de estar acompañados por este sentimiento que, más que de muerte física, es de imposibilidad de inmortalidad, de no poder amar y vivir como un dios»—sigue diciendo Rafael Argullol (p. 272)*

Pierre Barbéris, a partir de René de Chateaubriand (Larousse, coll. Université, Paris) elabora una tipología del joven como héroe romántico, donde la voz *héros* tiene naturalmente que ver con el significado de «personaje principal» del relato, de novela, pero también con el viejo fondo cultural e intertextual, ya que en dicha tipología también aparece la imposibilidad de superar algo, el Destino aparece aquí como «*interdit*»—obstáculo insalvable. Y aunque la intención de Barbéris sea esencialmente sociológica, las características tipológicas atribuidas al modelo teórico por él elaborado funcionan intertextualmente de manera pertinente dentro de una serie de novelas, en una época concreta de la historia literaria de Francia. Considera Pierre Barbéris como elemento primero de la mencionada tipología el que sea «*le héros jeune homme à lui seul constitutif de l'intérêt de l'oeuvre*», a lo que se añade su capacidad para hablar de problemas importantes, solidario de figuras femeninas de calidad—heroínas—, *être de qualité* que es pobre o desprecia el dinero, en ruptura con el orden antiguo y no integrado del todo en el nuevo, que se pregunta por el sentido de la vida en el mundo post-revolucionario, impotente ante determinada prohibición que sobre él pesa. No resulta difícil encontrar en la población novelística de Senancour, Benjamin Constant, Stendhal o Balzac «*des êtres de lettres*» que reproduzcan las características tipológicas del modelo, pero no sólo ya dentro del género narrativo, digamos serio y con pretensiones, sino también en un subgénero dramático menor que tiene algo de lúdico, sin que ello suponga descalificación artística alguna, como es el Proverbio, y pienso en uno en concreto: *On ne badine pas avec l'amour* de Musset, el héroe y la heroína, Perdican y Camille, se clasifican dentro de la misma categoría.

Estos y otros casos similares en diferentes contextos culturales, en otras literaturas y en otras épocas, ilustran la existencia de un modelo de héroe característico de un tiempo y de un espacio de la historia literaria, en el que por un lado «reemergen» las huellas del héroe clásico y trágico, a modo de una especie de universal subyacente, y en el que, por otro, simultáneamente se manifiestan los rasgos propios de una edad, de una cultura y de una literatura diferentes de la anterior y de la siguiente, dentro de la dialéctica de la realización, transgresión y transformación de los procesos intertextuales. El héroe no deja de ser un ejercicio de estilo, que nos invita a considerarle como figura retórica, acorde con una época determinada y con un sitio—¿de privilegio?— en las poéticas diversas que se han ido sucediendo en el devenir histórico de la «res literaria».

La categoría del héroe, a la luz de los análisis clásicos de la estética de inspiración marxista, representada por Lukács, constituye, como es bien sabido, un modelo tipológico bien definido que regularmente funciona en la novela moderna, sin olvidar que cuando Lukács (*Problemas del realismo*, Fondo de Cul-

tura Económica, 1966, México) habla de novela moderna se refiere sobre todo a la del siglo XIX, a la novela realista, que él oponía a lo que él mismo llamaba «literatura vanguardista» y que nosotros consideramos hoy literatura de la modernidad. El análisis lukacsiano considera al héroe un individuo-personaje que aspira a la realización de un ideal coherente, que la sociedad se ocupa de deshacer y de hacer fracasar en la práctica, al no existir mediación posible entre el alma del héroe y el mundo regido por los valores bursátiles. A diferencia del héroe épico, cuyos valores pudiera decirse que coinciden con los del mundo representado, el héroe novelístico es portador de unos valores que no encuentran espacio en el universo social que habita.

Lo que dice don José Ortega y Gasset acerca del héroe en las *Meditaciones del Quijote* bien pudiera tomarse por síntesis excelente de lo que cabría nombrar «ideología recibida del héroe». Releamos aquí lo que allí decía Ortega:

*Es un hecho que existen hombres decididos a no contentarse con la realidad. Aspiran los tales que las cosas lleven un curso distinto: se niegan a repetir los gestos que la costumbre, la tradición, y, en resumen, los instintos biológicos les fuerzan a hacer. Estos hombres llamamos héroes. Porque ser héroe consiste en ser uno, uno mismo. Si nos resistimos a que la herencia, a que lo circunstante nos impongan unas acciones determinadas, es que buscamos asentar en nosotros, y sólo en nosotros, el origen de nuestros actos. Cuando el héroe quiere, no son los antepasados en él o los usos del presente quienes quieren, sino él mismo. Y este querer él ser él mismo es la heroicidad. [La vida del héroe] es una perpetua resistencia a lo habitual y consueto. [...] Una vida así es un perenne dolor, una constante desgarrarse de aquella parte de sí mismo rendida al hábito, prisionera de la materia.*

La heroicidad en la que Ortega piensa es diametralmente opuesta a la que pudiera representar lo que en esta intervención se ha dado en llamar *héroe intertextual*, más plural que único y singular, esencialmente repetitivo, heredero de los seres de letras del pasado, literariamente habitual y consueto casi.

Tanto el análisis lukacsiano del héroe como las consideraciones citadas de Ortega tienen como tela de fondo el realismo o una concepción de la literatura bastante mimética, representativa de una realidad apriorística —la frase que inicia el texto de Ortega expresa bien el marco referencial en el que el héroe se inserta: *Es un hecho que existen hombres decididos a no contentarse con la realidad*—. Pero los seres de letras, irreales por definición, repetitivos y paródicos, que aparentan vivir sólo de literatura y de espaldas a los seres de carne y hueso, como si no se tomaran en serio ni la literatura ni la realidad, han venido de alguna manera a instalarse en la narrativa contemporánea, e incluso con derecho a la palabra, y ya se sabe que quien habla se desmitifica, ya que el discurso próximo casi nunca es modélico ni expresa un orden cerrado. La proximidad verbal del héroe es casi un contrasentido: con los héroes ni se habla ni se convive, *il n'y a point de héros pour son valet de chambre*, dice un sabio proverbio francés.

Recordemos que Lukács en *Los Problemas del Realismo* venía a acusar a Joyce de preciosismo vanguardista que impedía que la literatura llegase al público lector que desconociera la clave o maña de acceso. Y recordemos también que cuando Ortega se refiere a la ingente obra de Proust lo hace con alguna reticencia: *En Proust la morosidad, la lentitud llega a su extremo y casi se convierte en una serie de planos estáticos, sin movimiento alguno, sin progreso ni tensión. Su lectura nos convence de que la medida de la lentitud conveniente se ha transpasado. La trama queda casi anulada y se borra el postrer resto de interés dramático* (*Op. cit.* página 185). Con más y otra perspectiva histórico-crítica sabemos que con *À la recherche du temps perdu* se da paso a un periodo narrativo poco propicio para el heroísmo aventurero y dramático, al menos en eso que la ideología nos tiene acostumbrados a considerar gran literatura, más bien caracterizado por la propia aventura heroica de la literatura, en un proceso constructivo-deconstructivo, tratando de situarse como valor entre los valores devaluados.

*Héroe es quien logra ejemplificar con su acción la virtud como fuerza y excelencia* se lee en el capítulo octavo «Esplendor y Tarea de Héroe» del libro de Fernando Savater *La Tarea del Héroe* (Taurus, 1986), definición que al decir del propio Fernando Savater no tiene por qué ser analíticamente desmenuzada ni comentada conceptual y teóricamente, porque lo que ella implica y explica sólo vive en la praxis narrativa, cuentos, narraciones o mitos. Con estas y otras ideas uno va a una novela como *L'Étranger* de Camus y empieza a preguntarse por el carácter heroico de Meursault, *le héros*. El personaje resulta ser lo que se ha dado en llamar un *héroe del absurdo*, y en lo que a priori tiene todos los visos del contrasentido, bien mirado, se observa que la materia heroica no falta. Desde otro texto, *El Mito de Sísifo*, sabemos que cabe esta serie de identificaciones paralelas Sísifo: Meursault: Don Juan. Don Juan ha conocido muchas mujeres, a duras penas puede reconocer sus retratos, no tiene recuerdos. A la infernal amenaza responde con el «largo me lo fiáis». Don Juan sabe y no espera: Camus le considera la razón consciente de sus propias fronteras. Como busca la cantidad de placeres, lo que cuenta es la eficacia. Al final está dispuesto a pagar y encuentra natural el castigo. Así presentado, Don Juan, como Sísifo, es un paradigma del hombre absurdo, es el héroe absurdo mismo. Pero si en estos registros de la negatividad afirmativa Don Juan es un héroe, por otros pagos Don Juan resulta ser la imagen misma del antihéroe, seductor y satánico.

Vayamos al relato, siguiendo el consejo de Fernando Savater, para tratar, de una vez por todas, de ver al héroe en acción. Ya que de y con Don Juan tratamos, *Le plus bel amour de Don Juan*, de Barbey d'Aureville (*Les Diaboliques*, edición de J.- H. Bornecque, Garnier Frères, París, 1963) parece especialmente sugestivo. Relato de 1867, de la segunda mitad del siglo XIX, a dos años de la publicación de la segunda *Éducation Sentimentale*, cuando, como habitualmente se considera, la brecha de la modernidad esta abriéndose en Francia, si no es que ya está del todo abierta en la narrativa.

El narrador cuida mucho la situación del personaje dentro de la especie donjuanesca: Don Juan en la persona del conde Jules-Amédée-Hector de Ravila de Ravilès, que ya anciano, decrepito como héroe fecundo, se reúne con doce de sus conquistas en una singular cena que éstas le ofrecen en «le boudoir» de una de ellas. Una de las comensales le dice: —*Vous qui passez pour le Don Juan de ce temps-ci, vous devriez nous raconter l'histoire de la conquête qui a le plus flatté votre orgueil d'homme aimé et que vous jugez, à cette lueur du moment présent, le plus bel amour de votre vie?* (Op. cit., página 84). Es la voz de la comensal que está sentada, *comme un juste à la droite de Dieu, à la droite du comte Ravila, le dieu de cette fête* —información más que suficiente para el encuadre intertextual de la situación, transgresión paródica de la última cena con más de una tonalidad de inspiración prebuñuelesca.

El héroe del que tantas aventuras se han contado, casi siempre objeto del enunciado, se convierte ahora en sujeto enunciadador, en narrador de su propia aventura que deberá someterse a la mediación de la palabra. Ni que decir tiene el cúmulo de falsas expectativas que entre las comensales produce el relato del conde: a cada paso narrativo primero una, luego la otra, casi todas por un momento se sienten concernidas, pero la ilusión rápidamente se desvanece porque el narrador desplaza el protagonismo hacia una heroína ausente. Cuando parece que el relato donjuanesco se ha instalado de modo definitivo en el personaje elegido como el más bello amor de Don Juan, resulta que tampoco se trata de ella, sino de su hija. Cuando el narrador llega a este punto no se sirve de sus propias palabras, sino que refiere al pie de la letra las palabras de la madre de la adolescente que también por su parte no hace sino referirle a él, Don Juan, el breve discurso narrativo de la hija:

*C'était un soir. Il était dans le grand fauteuil qui est au coin de la cheminée, en face de la causeuse. Il y resta longtemps, puis il se leva, et moi j'ai eu le malheur d'aller m'asseoir après lui dans ce fauteuil qu'il avait quitté. Oh!maman!... c'est comme si j'étais tombée dans du feu. Je voulais me lever, je ne pus pas... le coeur me manqua! et je sentis... tiens! là, maman... que ce que j'avais... c'était un enfant...! (op. cit. página 101).*

¿Verdadero hijo de héroe para continuar la serie o sólo construcción imaginaria de la mente calenturienta de una adolescente?... El relato, de cuarta instancia narrativa como poco, queda abierto a la ensoñación interpretante: desplazamiento de la aventura y de la acción hacia los territorios de la palabra, de las narraciones discursivas de un héroe cuya fuerza fecundante está amenazada, convertido en mero sujeto enunciadador de hazañas sólo verbales... De algún modo parece que los héroes se nos van entre las letras y la mediación de la palabras y que su *ser no ser* trasciende con mucho mi propio texto, en el momento en que de nuevo la *liaison dangereuse* **LES HÉROS** como **LES ZÉROS** trata de recuperar el espacio de la analogía perdida...