

HISTORIA UNIVERSAL DE LA INFAMIA:
UNA LECTURA EN CLAVE ÉPICA



Marta Gallo

Que reste-t-il de ces beaux jours...

La relación entre *Historia universal de la infamia* (en adelante *HUI*) y la epopeya ya ha sido señalada por el mismo Borges, y después de él también por algunos críticos¹. Me interesa aquí especificar los puntos de contacto y sobre todo el sentido de la incidencia del género épico en esta obra.

¹ Es casi un lugar común el interés de Borges por la epopeya. Aparte de su dedicación al estudio del *Beowulf*, o sus numerosas alusiones, en ensayos y poemas, a guerreros de sagas nórdicas, o inclusive a antepasados suyos, supuestamente héroes épicos o vistos como tales por él, a menudo se refiere al carácter épico de obras o también de hechos que él comenta. En el prólogo a *El gaucho Martín Fierro* publicado por Editorial Sur en 1962, refiriéndose al posible carácter épico del poema, aclara lo que él entiende por tal: "Si lo restringimos (como quiere Calixto Oyuela) a composiciones anónimas que tratan una materia tradicional en la que figuran héroes y númenes, *El gaucho Martín Fierro* no es épico; si denominamos épico a lo que deja un sabor de destino, de aventura y de valentía, indudablemente lo es." (*OC* 3: 88). Margo Glantz (Brescia 238) considera épico, a la manera cinematográfica, el contexto periodístico en el que *HUI* se integra al publicarse por primera vez. Saer (282-290) trata la conexión entre *HUI* y la epopeya, sobre todo porque comparte el interés de Borges en el tema, aunque por diferentes motivos.

1. - EL VIAJE EN LA EPOPEYA Y EN *HUI*

Un motivo fundamental en la epopeya es el viaje, pues la dimensión épica se da al producirse, como ocurre en un viaje, la escisión con el entorno familiar; incluidos en ese entorno se encuentran las creencias, hábitos y actitudes que configuran la vida de todo ser humano en sociedad, y que en cierto modo cimentan un acervo mítico,² el que a su vez intenta explicar, y justificar, esa vida.

En los relatos biográficos que forman los diferentes capítulos de *HUI*, cada protagonista emprende de alguna manera esa especie de "iniciación heroica" como dice el narrador sobre el viaje de uno de ellos, Tom Castro (*OC* 1: 301);³ esta alusión es por otro lado un ejemplo de los tantos guiños del texto que invitan a la lectura en clave épica que aquí me propongo.

En cuanto a quienes realizan tal "iniciación", en la epopeya clásica son los "héros", hombres superiores, "intratables semidioses" según Carlyle, "ejemplos espléndidos de las posibilidades que hay en

² Borges reconoce en la busca (de la que el viaje es variante) uno de los temas literarios fundamentales: "Cuatro son las historias" (la ciudad cercada, como Troya; el regreso al hogar, como el de Ulises; la busca, como la del vellocino de oro; el sacrificio de un dios). "Durante el tiempo que nos queda seguiremos narrándolas, transformadas." (*OC* 2: 504) Con respecto al viaje (la *Iliada*, la *Odisea*, la *Eneida*, son ejemplos de la importancia de este motivo), la separación del entorno familiar trae consigo la ruptura con el acervo mítico que los acompaña. Considero mito, basándome en Levi-Strauss, además de los relatos que él trata, el conjunto de creencias que justifican, explican, y se corresponden con, el modo de vida en los miembros de una sociedad. En cierto modo, según lo entiendo, es lo que Levi-Strauss estudia como estructura nuclear a la que el relato mítico da expresión: "Thus there is a simultaneous production of myths themselves, by the mind, that generates them and, by the myths, of an image of the world which is already inherent in the structure of the mind." (*The Raw* 341; también *Structural* 217 *passim*.)

³ Puede entenderse por "iniciación heroica", como el discurso narrativo de *HUI* lo aclara en este relato, "la rotura tradicional de la autoridad de los padres" (*OC* 1: 301), y por lo tanto el comienzo del ciclo de aventuras o hazañas que el héroe emprende y que lo definen como tal. Sin embargo, siguiente a esa aclaración, la referencia que hace el texto a la Escritura y al salmo CVII "(...) esos (los que se hacen a la mar) ven las obras de Dios y sus maravillas en el abismo") sugiere otro sentido, el de rito iniciático místico, sobre todo si las aventuras del personaje lo llevan a una transformación o a una situación límite enfrentando la muerte. Situación límite en la que, como se verá, Borges considera que se concentra lo épico.

todo hombre” según Emerson (citados por Borges *OC* 4: 37). Los personajes de *HUI* son a menudo llamados “héroes”, en ocasiones equiparándolos explícitamente a los de una epopeya (v. cita en p. 4), condición que el texto justifica, entre otras razones, al presentar a estos forajidos, si no como semidioses a la manera de los héroes clásicos según Carlyle, al menos como seres de otro mundo.⁴ Además, en otra justificación dada por el contexto de la obra de Borges, las historias de guapos representan “la épica de las orillas” (*OC* 4 51).⁵

1.1. En cada relato de los que componen *HUI*, el viaje presenta variantes que despliegan una especie de paradigma de esa “iniciación heroica”; por consecuencia también aparecen en ese despliegue diversos aspectos de la dimensión épica que alcanzan estos personajes llamados héroes.

El “atroz redentor” Lazarus Morell forma parte de una estirpe de nómades sociales (“pescadores, vagos cazadores, cuatreros”), seres en continuo tránsito afincados sin embargo, como el texto lo señala, en el orgullo de un mito, dominante sobre todo, aunque no exclusivamente, en el sur de los Estados Unidos: el de la superioridad otorgada por la sangre, o la piel, sin mezcla de negritud. Su viaje de iniciación, que por cierto no llega muy lejos, es el de quien huye perseguido de la justicia, por robar y revender esclavos, y por intentar sublevarlos, actuando por supuesto como un falso redentor. Paradójicamente (o quizá típicamente) esgrime contra su propio mundo las mismas armas, el mismo mito en el que ese mundo se apoya: el derecho de esclavizar a los negros, o de manipularlos, que la superioridad blanca otorga.

⁴ El discurso narrativo alude como de soslayo a esa condición de seres de otro mundo cuando se refiere a “bandas de forajidos como los Angeles del Pantano (*Swamp Angels*)”, en “El proveedor de iniquidades (...)” (311), o insiste en lo mismo también en “El asesino desinteresado (...)” donde hace referencia a la misma pandilla de los *Swamp Angels*, esta vez traducida como “Angeles de la Ciénaga”, “divinidades que operaban entre los cloacas” (316) y con los que, en alusión bélica (o sea en aproximación épica), el protagonista, Billy the Kid, “militó”. Según Hegel (*Phenomenology* 441) la épica establece una relación entre lo divino y lo humano: “In this Epic, then, there is in general presented to consciousness what is implicitly accomplished in the Cult, the relation of the divine to the human.”

⁵ Sobre todo si lo épico se concentra según Borges en la batalla, que “es eterna y puede prescindir de la pompa de visibles ejércitos con clarines” (*OC* 2: 251).

El protagonista de “El impostor inverosímil (...)” rompe más radicalmente con su mundo familiar: nacido con el nombre de Arthur Orton en Wapping y criado en los barrios bajos de Londres, se hace a la mar e inicia un itinerario que lo lleva a Valparaíso, donde asume el nombre de Tom Castro; llega hasta Australia, allí planea usurpar la identidad del hijo de Lady Tichborne desaparecido en un naufragio, y va a Inglaterra para presentarse como tal. Este personaje no sólo deja su espacio físico familiar y cambia dos veces su nombre, también asume una identidad ajena. Convertirse en otro, suprimir la propia identidad, equivale a borrar su pasado, borrarse totalmente, aun más que al cambiar de espacio físico.

La viuda Ching, protagonista de otro relato, también se hace a la mar, pero esta vez capitaneando naves piratas, otra manera de escisión del ámbito familiar y de antagonismo contra él. Vuelve sin embargo al redil, más pacíficamente que los personajes anteriores.

El “proveedor de iniquidades”, Monk Eastman, nace y crece en un entorno caótico del que es epítome, los bajos fondos de New York City. Como en el caso de Tom Castro, o Lazarus Morell (la viuda Ching se libra quizá por su condición de mujer), la prisión sella sus fechorías, a manera de castigo, o premio invertido, por sus *res gestae*, realizadas ya sin embargo, como un anticipo de su “iniciación heroica”, antes de emprender el viaje que lo lleva a Europa a luchar en la guerra mundial del 14. Según él, los combates que allí se libraban eran sólo pálido reflejo de sus escaramuzas neoyorkinas; la narración se refiere con grandilocuencia a una de estas peleas como la “batalla de Rivington” y a los contrincantes como “héroes”:

Unos cien héroes vagamente distintos de los fotografías que estarán desvaneciéndose en los prontuarios, unos cien héroes saturados de humo de tabaco y de alcohol, unos cien héroes de sombrero de paja con cinta de colores, unos cien héroes afectados quien más quien menos de enfermedades vergonzosas, de caries, de dolencias de las vías respiratorias o del riñón, unos cien héroes tan insignificantes o espléndidos como los de Troya o Junín. (314)

De esos cien, este “héroe”, sobreviviente de aquella batalla, muere tiempo después, con una muerte como la de cualquier hijo de vecino, sobre todo de New York, de cinco balazos anónimos; Morell por

su parte muere en el hospital, de congestión pulmonar; Tom Castro simplemente “muere”, sin que la narración de mayores detalles; la viuda Ching parece apagarse lentamente, su muerte ni siquiera merece una mención en el texto. Lo que creo importante señalar es que todos ellos terminan su vida sin pena ni gloria en el mismo ámbito del que una vez partieron en un viaje que, según el discurso narrativo, parecía de una “iniciación heroica” que de alguna manera ha quedado frustrada. La narración sí consigna escuetamente la fecha exacta de la muerte para Lazarus Morell, Tom Castro, y también para Monk Eastman, como en un libro de historia, o más bien en una simple partida de defunción.⁶

El “asesino desinteresado Bill Harrigan”, como los héroes anteriores (así, “Héroe”, lo llama el texto, explícitamente y con mayúscula: “Billy the Kid el Héroe” (318)), es un desecho urbano. Parte de New York City hacia un mito, el del lejano Oeste americano, pero también lleva consigo, aunque sin proponérselo, los mitos de su mundo familiar de los bajos fondos neoyorkinos: el del coraje y el matar o morir porque sí, para demostrar ese coraje. Así, matando porque sí, en ese viaje Bill Harrigan se metamorfosea en Billy the Kid, el “Héroe” (318). La bala que finalmente lo mata en un pueblo del Far West, aunque se parece mucho a los de Billy the Kid mismo, lleva la marca de la ley (es un comisario quien le dispara) y le da una muerte irrisoria (“le notaron ese aire de cachivache que tienen los difuntos” (318)).

En “El incivil maestro de ceremonias Kotsuké No Suké” hay dos protagonistas, el maestro de ceremonias que comete una infamia contra otro samurai, y un consejero de este que la venga. Cada uno es a la vez perseguido y perseguidor del otro; hasta sus nombres (Kira Kotsuké No Suké y Kuranosuké, respectivamente), paronímicos, parecen reflejo parcialmente deformado el uno del otro. Ambos personajes emprenden un viaje, abandonando de diferente manera su mundo habitual, uno para cometer la infamia, el otro para cum-

⁶ Bowra (*Heroic* 77) observa que en la muerte de los héroes épicos hay algo de satisfactorio y completo: “In heroic poetry, death, no matter how disastrous, is usually transcended in glory.” No es el caso, sino todo lo contrario, evidentemente, para la muerte de estos héroes en *HUI*.

plir su plan de venganza. Uno muere ajusticiado, degollado; el otro condenado a suicidarse: ambas muertes, notoriamente poco memorables.

Hakim de Merv, el “tintorero enmascarado”, también deja su patria y su oficio para reinventarse y reaparecer como otro, autoproclamado profeta. También su nombre cambia: las fuentes que lo citan hablan de Al Moqanna, el Profeta Velado, pero él se dice Hakim hijo de Osmán, atribuyéndose así además un pasado falso. Muere atravesado por las lanzas de quienes descubren su engaño.

Con ligeras variantes, todos estos personajes se separan de su entorno familiar pero no de sus mitos, que salen a buscar aunque sin saberlo los llevan consigo;⁷ la trayectoria de sus vidas (sus *res gestae*), y el viaje, la “iniciación heroica”, no hacen sino confirmar esos mitos.

En “El hombre de la esquina rosada” hay, no dos sino tres personajes que pueden ser ese hombre, y por lo tanto, el protagonista. Francisco Real, el Corralero, ha salido de su mundo cotidiano: viene del Norte, en busca de un mito, el del guapo Rosendo Juárez el Pegador, o para reafirmar el suyo propio midiéndose en duelo con Rosendo. Después de evadir la confrontación, Rosendo, a la manera de una irrisoria iniciación heroica, parte quizá para borrar con su ausencia la derrota más vergonzosa, la de no haber luchado. O bien para borrar así el mito que él fue, o bien para reinventarlo llevándolo a otro ámbito. Quizá la verdadera iniciación heroica (desde el punto de vista de la narración) sea la del personaje narrador, que en una breve salida mata a Francisco Real y destruye así el mito ajeno que intentaba desplazar al suyo propio. En “El hombre de la esquina rosada” se dan tres variantes (bastante degradadas por cierto) del

⁷ Una reseña sobre *The Talented Mr. Ripley*, película actualmente en cartelera mientras escribo esto, observa lo siguiente acerca del viaje del protagonista, que también usurpa una identidad: “There is a counterpoint in the motif of mirrors – mirrors in bathrooms and bedrooms, reflecting surfaces everywhere, and even, at one point, a long lane of second hand mirrors for sale, into which Minghella has Damon dutifully crash his Vespa. In time-honoured tradition, Ripley is discovering the terrible truth that he cannot escape himself.” Y citando a Emerson: “We owe to our first journeys (...) I pack my trunk (...) embark on the sea, and at last I wake up in Naples, and there, beside me is the stern Fact, the sad Self (...) My giant goes with me wherever I go.” Incidentalmente, también en varios de los relatos de *HUI* brillan espejos, en apariencia sin razón alguna. (Sansom 20)

viaje de iniciación heroica, pero en las tres se reafirma un mito, el del coraje porque sí.

1.2. Los relatos de la sección de *HUI* separada bajo el título de “Et-cétera” se diferencian de los anteriores por ser versiones o transcripciones de textos ajenos. En “Un teólogo en la muerte”, tomado de *Arcana Caelestia* de Emmanuel Swedenborg, si el protagonista, Melanchton, ha emprendido un viaje, este es metafórico, el de la muerte; lo que se narra ocurre ya en el otro mundo. El teólogo famoso no toma mucha conciencia del cambio, y sigue escribiendo, manteniendo en sus escritos, como lo sostenía en vida, la convicción de que la caridad es prescindible para ingresar en el cielo. Mientras se empecina en este error, ve deteriorarse el prestigio de la imagen que proyecta en los otros, y crecer la evidencia de que no está en el cielo, como pretende, sino en el infierno. Y precisamente está allí por esa convicción errónea, en la que sin embargo persiste.

La otra transcripción de Swedenborg, “Un doble de Mahoma”, también sitúa el relato en el mundo de los muertos. Mahoma muere y, llegado a ese otro mundo, se le asigna un doble; al sentirse despojado de su individualidad, se aferra infructuosamente a ella y a la devoción de sus fieles. Como Melanchton, se resiste a cortar los lazos mundanos; en los dos casos la desaparición de ese entorno parece ser la verdadera muerte.

“El brujo postergado” es versión de un cuento del *Libro de Patronio*, versión a su vez de un relato árabe. Es curioso comprobar cómo al separarse del contexto del *Libro de Patronio* e integrarse en el de *HUI*, surgen en este cuento afinidades con su nuevo entorno que iluminan significados antes inadvertidos. El deán de Santiago llega a casa de don Illán, en Toledo, para iniciarse en el arte de la magia. Don Illán lo transporta al futuro, en un tiempo y espacio mágicos; este viaje sí es para el deán una iniciación en sus *res gestae*, una carrera de honores y a la vez un paralelo despliegue de su capacidad de ingratitud y de desmedida ambición. Al regresar al presente y al espacio y tiempo reales de donde partió en casa de don Illán, recibe el tratamiento que merece. El deán buscaba en la magia un instrumento de poder, o sea una afirmación de su individualidad; como Melanchton o Mahoma, no ha podido desprenderse de su afán de

gloria personal, que es en cierto modo una variante del mito del co-
raje, como intentos ambos de afirmar la identidad.

El personaje de “El espejo de tinta”, relato atribuido a R. F. Bur-
ton, *The Lake Regions of Equatorial Africa*, tampoco emprende ningún
viaje en el espacio real, sino ahora en el espacio mágico de un reflejo;
en él ve y sufre su propia muerte, ajusticiado por las crueldades com-
etidas en su vida real, y también por las que convocó en el reflejo.

“La cámara de las estatuas”, relato extrapolado del *Libro de las
1001 noches*, presenta otra variante del viaje metafórico que une vida
y muerte. Aquí el viaje consiste en forzar la entrada de un castillo,
entrada tradicionalmente prohibida, y al explorarlo encontrar allí, y
cumplir, la profecía de la muerte que espera a quien abra el castillo,
o sea a quien transgreda las normas del pasado.

En la “Historia de los dos que soñaron”,⁸ también del *Libro de las
1001 noches*, el viaje a Isfaján, en Persia, que el protagonista emprende
y en el que “afrontó los peligros de los desiertos, de las naves, de
los piratas, de los idólatras, de los ríos, de las fieras y de los hom-
bres” (340) le sirve para llegar a saber que en su propia casa de El
Cairo se encuentra el tesoro en busca del que partió.

1.3. Como puede verse, el viaje aparece, aunque con diversas va-
riantes, en todos los relatos de *HUI*: a veces se trata de un viaje en el
espacio geográfico que se puede reconocer en la realidad (es el caso
de Lazarus Morell, Tom Castro, Monk Eastman, Bill Harrigan, la
viuda Ching, o Mohamed el Magrebí, el hombre de El Cairo que va
a Isfaján); otras, de uno en un espacio mágico o imaginario (como es
el caso del deán de Santiago, o Yakub el Doliente, el del espejo de
tinta), o bien es un viaje metafórico (el de Melanchton y Mahoma,
que al morir transitan al otro mundo).

1.3.1. Cuando el viaje ocurre en el espacio geográfico correspon-
diente al real, el personaje llega a (o parte de) lugares tan exóticos y
remotos que parecen inventados; sin embargo todos existen, aunque
perdidos por insignificantes, en los atlas reales.⁹ Poco importa sin

⁸ El orden en que presento estos últimos relatos no es el que tienen en *HUI*.

⁹ Doy fe porque los he buscado y comprobado que existen, aunque casi invisibles al-
gunos por lo pequeños, en los atlas reales: pueblos de Tailandia (Sanam), o Turquía
(Jorasán), o India (Nishapur, que quizá sea Nishintapur), o en Irán en la frontera con

embargo que estos lugares sean reales o inventados, sólo que la incapacidad de la memoria para situarlos extiende los límites del espacio imaginado por el lector, y evoca una tonalidad épica de apertura a lo desconocido, semejante a la de los viajes de Eneas o de Ulises.

Este matiz épico se subraya cuando el texto añade al viaje, por ejemplo en "Historia de los dos que soñaron", una enumeración sumaria de las aventuras del protagonista, como la ya citada: "(...) y emprendió el largo viaje, y afrontó los peligros de los desiertos, de las naves, de los piratas, de los ríos, de las fieras y de los hombres" (340). O cuando se refiere a los protagonistas, en varios de los relatos, llamándolos héroes, y hasta equiparándolos con los de Troya, o anticlimáticamente, con los de Junín. El efecto sigue resonando aun en los relatos donde el viaje de "iniciación" se reduce a merodeos por las cercanías del lugar familiar, como las incursiones de Lazarus Morell, o la de Francisco Real, sobre todo porque cumplen básicamente la misma función de alterar los lazos con el entorno cotidiano.

En todos estos casos, sin embargo, la escisión con ese entorno es sólo aparente, o quizás ambigua. Ya he señalado cómo Lazarus Morell, o Tom Castro, al partir llevan consigo el mito de su superioridad racial; Bill Harrigan, Monk Eastman, Francisco Real, el de la afirmación o justificación de su propia existencia matando o muriendo porque sí (como si dijeran "mato, o muero, luego existo").

Esa necesidad de afirmación de sí mismo es por supuesto síntoma de un vacío del ser, como lo dejan ver las palabrad de Francisco Real (que suenan aquí, por lo de "nadie", vagamente como un eco de las de Ulises):¹⁰ "(...) porque lo que estoy buscando es un hombre. (...) Quiero encontrarlo pa que me enseñe a mí, que soy naides, lo que es un hombre de coraje y de vista." (333) A esa carencia apuntan tam-

Rusia (Astarabad, o quizá Astara), etc. A veces se trata de topónimos más tranquilizadores por más familiares, aunque ambiguos en su ubicación (Jaén, que podría ser el de España, o el de Perú; Ceuta, Nueva York, Arizona). Algún otro topónimo induce a engaño, como Wapping, que uno creería por lo que dice el texto que se encuentra en Inglaterra, aunque según el atlas está en Connecticut, Estados Unidos, cerca precisamente de otro pueblo, New London, que sea quizá el Londres al que se refiere la narración en "El impostor inverosímil Tom Castro", y que induce a creer que se trata del otro Londres.

¹⁰ Por supuesto, también suena el eco de otros textos del mismo Borges.

bién los cambios de nombre, que ya cité en varios personajes, de los que Tom Castro es el caso más evidente por la usurpación de identidad; o la acumulación de alias de Monk Eastman:

Su (de una historia del hampa) héroe más famoso es Edward Delaney, alias Wiliam Delaney, alias Joseph Marvin, alias Joseph Morris, alias Monk Eastman, jefe de mil doscientos hombres.(312)

Y esto sin contar que ya su nombre de nacimiento, Edward Ostermann, había sido cambiado por el de Monk Eastman.

1.3.2. En la sección "Etcétera" los personajes no cambian de nombre, aunque viajan para conseguir un re-nombre; aquí el viaje está relacionado en la mayor parte de los casos con la busca de una aura de prestigio (la fama es otro aspecto de la identidad, la imagen de uno proyectada por los otros), y el poder consiguiente. El deán de Santiago viaja a Toledo para conseguir fama y poder por medio de la magia; Melanchton y Mahoma, al viajar al mundo de los muertos, se resisten a quedar separados de esa aura mundana que como reflejo de sí mismos puede llegar a suplir la presencia física y sobrevivirla.¹¹

1.3.3. En esos viajes, ya sea por un espacio geográfico real o por uno mágico, cambiando de nombre y aun de identidad, o bien en busca del re-nombre de la fama, la "iniciación heroica" de estos personajes (como ingreso a un ciclo de aventuras o hazañas, escindiéndose del pasado y de la tradición de su entorno, o aun como rito místico de metamorfosis en la situación límite de una muerte en apariencia gratuita), carece del prestigio de lo heroico.

2. – EL PASADO ÉPICO

La peculiar relación con el pasado es un rasgo dominante en la epopeya tradicional, y toda alusión al género aun en un texto actual no

¹¹ Ya en referencia a otros personajes de los relatos anteriores el discurso narrativo habla de la fama, aunque de manera irónica. De Monk Eastman se dice que "no era sólo famoso" (313), aunque entre sus otros atributos, esta vez infames pero presentados como si correspondieran al mismo nivel que la fama, se enumeran sus asociaciones con ladrones, prostitutas, o con la política.

deja de suscitar esos lazos de los que en *HUI* cada relato contribuye a articular un aspecto.¹²

Que el motivo del viaje sea importante en la epopeya se debe precisamente a que al plantearse por medio de él una ruptura con el entorno se produce una crisis en la relación con el pasado. Es claro que al partir y abandonar el héroe clásico su mundo familiar no necesariamente abandona su pasado; la nueva relación con él puede plantearse de diferentes maneras. Eneas por ejemplo, al dejar Troya, lleva consigo a su mujer e hijo, y también a su padre. Cuando encuentra más tarde a Anquises en el Hades, la voz del padre le dicta desde un pasado ya fuera del tiempo su destino manifiesto, la misión futura de fundar un imperio. Ulises en cambio vuelve a su hogar, vale decir a su pasado. Otro héroe de la *Iliada*, Agamemnon, también regresa, aunque para convertirse en el protagonista de una tragedia.¹³ Los personajes de *HUI* por su parte no parecen mantener lazos con el pasado: lo borran o creen borrarlo por ejemplo al asumir otro nombre u otra identidad, o bien al morir se van borrando las huellas de su existencia mundana (la fama), como en el caso de Mahoma o Melanchton).

Vale decir, en Virgilio el héroe incorpora su pasado como impulso para el futuro; en Homero, a la inversa, es el presente el que se incorpora al pasado; en *HUI* a diferencia de Virgilio y de Homero, el presente se encuentra desconectado del pasado, del que el personaje no toma conciencia. En cualquiera de estos casos, presente y pasado no se organizan tomando una perspectiva de primero y segundo planos; se funden o con-funden en un mismo nivel.

Esta falta de perspectiva en el mundo narrado que ofrece la epopeya se explica porque lo que se narra no es el acontecer de los

¹² Hay que distinguir sin embargo la relación del héroe con su pasado, en su mundo, y la relación con un pasado absoluto que la epopeya establece con el lector.

¹³ La crítica coincide en ver en Homero una cierta desesperanza en la aceptación de la vigencia del pasado, sin posibilidad de cambio. Lewis (31): "In Homer the background of accepted matter-of-fact despair is, after all, a background." En Virgilio, que proyecta el pasado hacia un futuro (la misión que Eneas debe cumplir), no hay desesperanza como en Homero, aunque sí una tristeza que tiende a la elegía, lo cual se explica porque su viaje es una huida de las ruinas de Troya.

hechos sino su recuerdo, el contenido de la memoria;¹⁴ también en *HUI* se relata no el acontecer sino su memoria: la oral, ya sea dicha por la primera persona del protagonista, o condensada en un impersonal “dicen que” (316), o la escrita consignada en la erudición de fuentes como las que informan sobre Hakim de Merv, o en colecciones de relatos tradicionales.¹⁵ O sea que lo narrado produce, también en *HUI* como en la epopeya en general, la impresión de encontrarse ya fuera del tiempo, o en un tiempo que ya fue, un pasado absoluto para el lector.¹⁶

Pero el héroe clásico (y no el de *HUI*) se encuentra conscientemente integrado en ese pasado, puesto que encarna y asume los mitos y creencias de su entorno. Todo esto influye en la impresión de unidad monolítica que ofrece el mundo de la epopeya. En *HUI*, ese pasado absoluto (en el sentido de separado, pero aquí sobre todo con respecto al personaje) se perfila en “La cámara de las estatuas”, donde se narra que “(h)abía un fuerte castillo (...) cuya puerta de dos batientes no era para entrar ni aun para salir, sino para que la tuvieran cerrada” (338). Quien se atreva a abrirla (podría decirse, emprender un viaje al pasado), como el rey del que habla el relato, lo pierde todo. El pasado está sellado, y debe permanecer sellado, para el personaje, y en esto reside la diferencia de *HUI* con respecto a la epopeya clásica, donde el héroe es consciente de un pasado com-

¹⁴ Kendrick (99) señala en la epopeya clásica que “the invocation ritual to the Muse” anuncia “to be one with memory”. También Jameson (77) observa que la memoria (Mnemosyne) preside la épica: “(...) for the epic does not, like the novel, give us to see as though for the first time, but rather depends and draws on, live by the restimulation of this older preexisting gestural repertoire.”

¹⁵ En cierta manera es lo que presentan los relatos, ajenos o tradicionales, de la sección Etcétera.

¹⁶ Ortega y Gasset (1: 370): “El tema de la épica es el pasado como tal pasado; háblanos en ella de un mundo que fue y concluyó, de una edad mítica cuya antigüedad no es del mismo modo un pretérito que lo es cualquier tiempo histórico remoto.” Se trata para Ortega de un pasado ideal, que mantiene una “eterna e idéntica distancia”. Ese pasado es sin embargo para Auerbach (7) una especie de eterno presente: “(...) the Homeric style knows only a foreground, only a uniformly illuminated, uniformly objective present.”

partido;¹⁷ para *HUI* en cambio los mitos, donde se atesora el pasado, sin que el protagonista tenga conciencia, persisten y acompañan a quien parte quizá sin saber muy bien para qué, y que aun a veces debe volver al punto de partida para encontrar lo que busca, como en la historia de los dos que soñaron.

En cuanto a la relación del pasado épico con el presente de la lectura, el tiempo que *HUI* narra suele parecerse demasiado al de la crónica policial contemporánea (en varias ocasiones se dan inclusive fechas, cosa que nunca ocurre en una epopeya) como para considerarlo un pasado absoluto de la misma manera que en la epopeya tradicional. Lo es, sí, en tanto forma parte de un tiempo unidimensional, pero son aquí los héroes quienes se encuentran ante un mundo al que no pertenecen, alienados por lo tanto de su pasado, y carentes además ellos mismos de espesor temporal: para el hombre de la esquina rosada por ejemplo, la historia de su vida se reduce a la noche cuando mataron a Francisco Real; para Lazarus Morell, o Bill Harrigan, su vida se condensa en sus aventuras; o para los personajes de la sección Etcétera, su historia de vida se identifica con ese texto tradicional, substituto de la memoria, que constituye el verdadero objeto de la narración.

Como siempre en la epopeya, la relación con el pasado sigue siendo en *HUI* un punto fundamental. Sólo que aquí su condición de absoluto se ha internalizado, al no establecer conexiones con el presente del héroe ni como mito, ni tradición, ni recuerdo, ni para cimentar por lo tanto una identidad.

¹⁷ Un pasado que el héroe lleva consigo, como Eneas a su mujer e hijo, y también a su viejo padre. Se trata sin embargo de un pasado muy diferente del que influye en el comportamiento de los personajes bíblicos por ejemplo, como observa Auerbach (12): "Abraham's actions are explained not only by what is happening to him at the moment, not yet only by his character (as Achilles' actions by his courage and his pride, and Odysseus' by his versatility and his foresightedness) but by his previous history (sobre todo en lo que concierne a las promesas recibidas de Jehová)". Muy diferente de los héroes homéricos "whose destiny is clearly defined and who wake every morning as if it were the first day of their lives: their emotions, though strong, are simple and find expression instantly."

2.1. El héroe épico clásico constituye una unidad con su entorno y su tradición.¹⁸ Eso ocurre también en *HUI* hasta cierto punto, pero con la particularidad de que estos personajes, como héroes modernos, aun cuando comparten los mitos de su entorno, no lo saben, y en función de esos mismos mitos antagonizan y entran en conflicto con su mundo. Lazarus Morell, Tom Castro, Monk Eastman, son encarcelados, o fugitivos de la justicia; la viuda Ching pide y consigue el perdón y evita así el castigo de la sociedad; a Billy the Kid lo mata un representante de la ley; a Kuranosuké lo condena la Corte Suprema; a Hakim de Merv lo ajusticia el ejército del Jalifa.

Ese antagonismo marca una escisión entre estos héroes épicos modernos y su mundo, a diferencia de los clásicos; en cierto modo se quiebra ahora aquella armonía, fundamental en el género épico tradicional. Los personajes de *HUI* son de una manera u otra seres marginados, y su viaje responde a una sensación de no pertenencia, paralela a la escisión con respecto al pasado. Síntomas todos estos de una crisis de identidad, puesta de manifiesto también en ese matar o morir porque sí, como justificación de la propia existencia; o en la necesidad de reafirmarla buscando en la fama el reflejo de sí mismo en los otros; o en la proliferación de alias por los que se dispersa el nombre de algunos personajes. Y como además la identidad se cimenta en la continuidad con el pasado, quizá ese pasado sellado, vale decir cerrado al cambio, tenga alguna relación con este vacío del ser.

3. – EL VACÍO DE LA IDENTIDAD

3.1. En el héroe épico clásico ya se encuentra en ciernes la carencia de individualidad puesto que sus actos, sus hazañas o *res gestae*, son

¹⁸ Jameson (96): "The reader of epic feels no need to grasp for connections in space and time, but rather focuses his attention on the present of a narrative self-possessed in each of its moments." De acuerdo con Jameson hay algo de monolítico, uniforme, en la épica, quizá porque nada se presenta como dudoso, sino indiscutible. Según Lukacs (30), en la edad de la epopeya hay armonía entre el héroe y su mundo, una "perfecta conformidad de los actos a las exigencias interiores del alma (en el héroe), exigencia de grandeza, de cumplimiento y de plenitud." *HUI* no se acerca por cierto a la edad de la epopeya, o lo hace por negación, en lo que respecta a estas exigencias; lo que interesa sin embargo son sus alusiones a esa edad, y el anticlímax que provocan.

cosas que le pasan sin ser la expresión de un carácter.¹⁹ La motivación de su comportamiento no es individual sino social.²⁰ El héroe épico no se hace, nace como tal; no es la fragua de un carácter lo que moldea las hazañas épicas, sino las circunstancias, el destino manifiesto (como en el caso de Eneas), el fatum. Hoy diríamos que en un mundo sin dioses el fatum ha sido reemplazado por el azar, el porque sí, como ocurre precisamente en esos personajes de *HUI* que matan, y mueren, porque sí, como Billy the Kid.

Si bien se puede admirar en el héroe épico clásico el temple con el que lleva a cabo su destino, que no es personal sino comunitario, sin embargo no se deja de ver en él también algo de marioneta manejada por hilos invisibles.²¹

3.2. - La narración llama héroes explícitamente a varios personajes de *HUI* (a Billy the Kid el "Héroe", o a Monk Eastman y sus compa-

¹⁹ Jameson (97): "Character is not the source of the homology that distinguishes epic action, nor indeed is it the focus of epic narrative." Kendrick (1968, 96 *passim*), dice también que el carácter no es el foco de la narración épica, ni la fuente de la homología que distingue la acción épica, sino en tanto sinécdoque del ethos épico. El carácter, dice Kendrick, es excéntrico al ethos, que el héroe épico encarna, pero que recibe de su entorno. Curtius (167) señala en qué consiste el carácter del héroe: "The hero is distinguished by a superabundance of intellectual will and by its concentration against the instincts. It is this which constitutes its greatness of character." Es, añade, el héroe quien puede desempeñar el papel de general o gobernante, por su tendencia a ejercer poder. Yo diría que en eso consiste el peligro de tal grandeza de carácter, sobre todo si se produce una escisión con su mundo y la voluntad de poder se ejerce en función individual, si es que sigue siendo entonces grandeza de carácter. En relación con esto, es quizá significativa la atracción que la epopeya ha ejercido en los hombres de poder (Alejandro y la *Iliada*; Augusto y la *Eneida*; Napoleón y *Ossian*).

²⁰ Lukacs (70): "Rigurosamente, el héroe de epopeya no es jamás un individuo. En todos los tiempos, se ha considerado como una característica esencial de la epopeya el hecho de que su objeto no es un destino personal, sino el de una comunidad." Sin embargo, dice sobre la *Comedia* de Dante, a la que considera una transición entre epopeya y novela: "Del verdadero poema épico conserva la no distanciaci3n y la perfecta cerrazi3n de su inmanencia acabada, pero sus personajes son ya individuos que se levantan con conciencia y con energí3a contra una realidad que los aprisiona y devienen, por esa resistencia, personas verdaderas." (72) Esta última parte, devenir personas verdaderas, es precisamente lo que no ocurre con los héroes de *HUI*, cuya resistencia, si existe, es pasiva.

²¹ Sobre esa condición, observa Bowra (*From Virgil* 84): "In him (Eneas) Virgil displays what man really is, a creature uncertain of his place in the universe and of the goal to which he moves."

ñeros de aventuras, a quienes llega a compararlos con los de Troya) y les atribuye el aura típica de un héroe, la fama, aunque las hazañas que la confieren no sean sino “famosas infamias” como la de Kotsuké No Suké (322): muertes, robos engaños, crueldades. Estos héroes modernos, al quebrarse la armonía con su mundo, encarnan aun en sus *res gestae* (como en la epopeya tradicional) los mismos valores de su entorno, pero ahora en función personal y ya no de la comunidad, con la que antagonizan.

La sociedad no los gratifica ahora con la fama del héroe clásico, sino con otra que los relega el ostracismo, como marginados sociales: lo son en cierto modo, o se sienten tales, por diferentes, inclusive el profeta (Mahoma, o Hakim de Merv), el teólogo, el cruel Yakub el Doliente, el deán de Santiago aspirante a mago. El sustituto de la fama heroica puede manifestarse ahora en otra especie de renombre: los alias, sobre-nombres, como cuerpos verbales con los que por acumulación el lenguaje trata de suplir una carencia, o de disimular un vacío.

El discurso narrativo de *HUI* a menudo nombra a los personajes usando un recurso que los equipara a los héroes épicos: el epíteto, parecido en su uso clásico y función a los alias y apodos de los malhechores modernos. Así, por ejemplo, el Cid, “el que en buena hora fue nado”, Martín Antolínez, “el Burgalés de pro”, o Roldán “el encantado”, frente a “Jack the Ripper”; o en *HUI*, “Billy the Kid” para Bill Harrigan, o “Tom Castro el impostor inverosímil”, o “Lazarus Morell el atroz redentor”, etc. Todos estos modos de nombrar marcan la prioridad de un rasgo que convierte al personaje en estereotipo.

En el héroe épico este recurso estiliza y subraya el perfil del personaje, en una síntesis de lo que es considerado esencial.²²

²² Borges es muy consciente de este recurso en todos los niveles. En el Prólogo a la primera edición se refiere entre sus procedimientos narrativos en *HUI* a “la reducción de la vida entera de un hombre a dos o tres escenas”. El epíteto épico equivale a lo que en otro nivel es el gesto épico, que también estiliza al personaje. Kendrick (96): “(...) epic homology is mainly and ultimately made possible, not by explicit thematic categories, but rather by the privileged content of epic, the stylized gesture: the pre-given and immanent qualities of epic gesture, indeed, are what make possible the strategic place occupied by fate and ethos in epic narrative.” Jameson (77 *passim*) se refiere a clichés verbales o, a nivel de imágenes, al gesto, como recursos épicos: “(...) for the epic does

En los héroes de *HUI* esa estilización operada por el epíteto, que se combina ahora con la dispersión de nombres y la usurpación de identidad, contribuye a un efecto contrario: la disminución del ser. Los espejos que el discurso narrativo menciona incidentalmente (en “El incivil maestro...” y en “El tintorero enmascarado...”) sin ninguna aparente consecuencia en el relato (v. nota 8), sirven para multiplicar y confundir la realidad, estableciendo un paralelo con la manera en que los nombres múltiples hacen desaparecer el verdadero nombre, cifra de una identidad;²³ el epíteto usado a su vez en *HUI* nombra al personaje reduciéndolo a un rasgo pero en lugar de hacer resaltar el perfil del héroe estilizándolo como en la epopeya, este recurso sirve en *HUI* para contribuir a desvanecerlo.

4. – UNA ÉPICA MODERNA

4.1. – En resumen, es notable en *HUI* el uso de recursos propios de la epopeya.²⁴ El viaje constituye su punto inicial de coincidencia con

not like the novel, give us to see as though for the first time, but rather depends and draws on, lives by the restimulation of, this older preexisting gestural repertoire.” *Id. ibid.* 97: “Ethos is not only defined by the hero; it is also more diffusely figured by a series of gestures or clichés.” El epíteto pertenece al repertorio de gestos, o clichés, discursivos. Y refiriéndose al mundo de la épica en general, Lukacs (52): “El mundo de la épica limita la realidad, escoge una porción y la exalta al rasgo de única realidad”; el epíteto cumple esa función.

²³ Don Quijote también cambia su nombre cuando decide emprender su viaje. Y el de la Lozana andaluza es anagrama de Aldonza, su verdadero nombre. Estos cambios operan en diferentes contextos, pero aun así todos apuntan, con variantes por supuesto, al tema de la identidad. Incidentalmente, también Borges tiene varios alias literarios. En un contexto más cercano al de Borges, Ludmer (281) señala el cambio de nombre en *La vuelta*, canto XXXIII del *Martín Fierro*, vv 4798-99 (“aquel que su nombre muda tiene culpa que esconder”), aunque no lo relaciona con el problema de la identidad (“hacen la alianza del secreto del nuevo nombre, y se expanden por el espacio entero de la patria para expandir la nueva voz”).

²⁴ Saer (283): “(...) Historia universal de la infamia es una serie de relatos de orden épico (...) Si Borges utiliza temas épicos es para mejor dismantelar la epopeya y mostrar su carácter irrisorio.” Según Saer “(h)ay un solo contacto positivo de Borges con la epopeya que es en sí un contacto negativo: la nostalgia. Para Borges todo lo que es épico pertenece al pasado” (286-287). O quizá podría decirse mejor que todo lo que es pasado pertenece a la épica, en el sentido de que para Borges todo pasado es absoluto. Sobre la épica y el pasado, además de Ortega (v. nota 17), Fuentes se refiere a diferen-

el género; los que emprenden aquí los personajes, a pesar de insólitos topónimos, no siempre alcanzan el exotismo ni la extensión de los periplos narrados en la epopeya clásica. Así, si bien es amplio el itinerario que recorre Tom Castro (Chile, Australia, Europa), cualquiera de los tres hombres de la esquina rosada cambian cuando mucho de barrio o parroquia, yendo tan lejos como puede llevar por ejemplo a Francisco Real un coche de plaza; o bien las andanzas de Lazarus Morell se limitan a las riberas de Mississippi.

Aunque desprovistos de grandeza épica, estos viajes son el detonante para una “iniciación heroica”, como lo dice la narración en “El impostor inverosímil Tom Castro” (301). En una colección como esta, cada relato contamina los otros y a su vez es contaminado por el contexto, de modo que la “iniciación heroica”, aludida para el caso de Tom Castro, extiende su validez a los viajes de los otros relatos, pues todos constituyen variantes de un mismo paradigma, completándose también a través de los diferentes textos para configurar un sintagma que despliega el significado de tal iniciación.

4.2. – Igualmente, del rango de héroes, comparados inclusive con los de Troya, que el discurso narrativo atribuye a Monk Eastman y a sus compañeros, o a Billy the Kid, participan en mayor o menor grado, por contaminación contextual, los protagonistas de los otros relatos. En las *res gestae* que acreditan ese rango se pone de manifiesto, en algunos casos, el mismo *ethos* que encarnan los héroes de la epopeya clásica, el coraje; en otros casos, como en los relatos de Etcétera, si bien está ausente la manifestación del coraje, el héroe encarna otro *ethos* épico, la búsqueda de la fama.

Pero los actos de estos héroes modernos, a diferencia de los clásicos, establecen un antagonismo con su entorno y al romperse la armonía propia del mundo épico, afirman el coraje ya no en función

tes opiniones, todas ellas, me parece, válidas según diferentes perspectivas. Sobre la nostalgia, Quint observa cómo los poemas épicos medievales (la *Chanson de Roland*, *Poema del Cid*, *Beowulf*, *Nibelunglied*, *Canción de Igor*) tienen rasgos elegiacos y que quizá por eso fueron celebrados en el siglo XIX, debido a la nostalgia de la aristocracia frente a la revolución burguesa. No sería esta quizá la nostalgia de Borges; si él “desmantela” la epopeya, como dice Saer, no es para mostrar su “carácter irrisorio”, sino en todo caso bajo ese aparente carácter irrisorio se encubre, con cierto pudor, un rito iniciático que conduce al ser humano, al héroe, hasta la situación límite por excelencia, la muerte.

de una comunidad sino como acto gratuito; la fama, atributo del héroe, sustituida ahora por la infamia, no es ya señal de gratificación que recibe de la sociedad, sino síntoma de la necesidad del nombre que lo confirme en su existencia.²⁵

4.3. – El discurso narrativo contribuye a resaltar la exigencia de nombre con estrategias lingüísticas propias del discurso épico: el epíteto, que en la epopeya clásica nombra al héroe remarcando su perfil, actúa ahora en sentido contrario, y junto con la dispersión del nombre en alias, o aun con la usurpación del nombre y la identidad de otro, según los diferentes relatos, contribuye a desdibujar ese perfil. Así, los mismos elementos que construyen el discurso épico, en *HUI* deconstruyen la epopeya. (v. nota 25)

El lenguaje mimetiza además la falta de perspectiva temporal con los mismos recursos que usa la epopeya clásica: la sintaxis paratáctica, sin subordinación,²⁶ toma la forma de polisíndeton (331, 338, entre muchísimos ejemplos en diferentes relatos); o bien el catálogo, otro recurso épico (ejemplo, 295 entre otros), que puede convertirse aquí en enumeración caótica. O bien la reiteración léxica o sintáctica mimetiza en el texto la persistencia de un pasado que sigue siendo presente:

Unos cien héroes vagamente distintos de las fotografías que estarán desvaneciéndose en los prontuarios, unos cien héroes saturados de humo de tabaco (...) unos cien héroes de sombrero de paja (...) unos cien héroes afectados quien más quien menos de enfermedades vergonzosas (...) unos cien héroes tan insignificantes o espléndidos (...)
(314)

²⁵ Bakhtin (241), sobre los héroes de Rabelais en relación con los de Homero, piensa que cada época impone valores diferentes para sus respectivos héroes: "Thus does the heroism of Rabelais' great man differ categorically from all other heroisms, which oppose the hero to the mass of other men as something out of the ordinary due to his lineage, his nature, the extraordinary demands and the exalted values he reads into life and the world (he is different therefore from the heroic man of the knightly and Baroque novel, from heroism of the Romantic and Byronic sort and from the Nietzschean *Ubersmensch*)". Se podría entonces inferir que en *HUI* son los valores los anacrónicos, como otra forma de persistencia del pasado.

²⁶ Kendrick 90 y *passim*.

4.4. – Como en la epopeya clásica, hay en *HUI* valientes que emprenden viajes de iniciación heroica, aunque en todas sus variantes tal iniciación aparece, de diferentes maneras, como lo que no alcanza a ser. Se trata de héroes famosos pero sus hazañas se han convertido ahora en fechorías castigadas por la ley; aunque siguen siendo, como en la epopeya clásica, sinécdoque del ethos de su mundo, ahora antagonizan con su entorno.

La unidad monolítica propia de la epopeya²⁷ deja ver en *HUI* una grieta entre el héroe y su mundo, visible sobre todo en la relación con el pasado, que sin embargo, como en toda epopeya, sigue siendo un tema dominante; pero ahora este héroe épico, habiendo perdido la brújula del pasado, se encuentra a la deriva en un presente sin ancla temporal.

En consecuencia, al faltar ese nexo, se dispersa la identidad del héroe, que deja de ser función social, y los recursos épicos que antes servían para perfilarlo contribuyen a su dispersión. El que *HUI* despliegue una serie de biografías apunta al mismo efecto,²⁸ porque los diferentes personajes no son sino variantes de uno arquetípico cuya iniciación heroica consiste en última instancia en una metamorfosis al haberse convertido en nadie.

La epopeya, al quedar “desmantelada” (los hechos heroicos convertidos en fechorías; la fama, en infamia; el coraje, en impulso hacia una muerte gratuita; el héroe, en un remedo de divinidad o ángel caído), se revela así en *HUI* como un rito de metamorfosis (iniciación heroica, V. notas 3 y 5) que pone de manifiesto la realidad de la existencia humana: el heroísmo de vivir para morir.

Marta Gallo
University of California, Santa Barbara

²⁷ Jean Hypolite, traductor de la edición francesa (2: 242 n. 55) señala que la edad heroica para Hegel es aquella en la que “l’universalité n’est pas encore séparée de l’individualité”.

²⁸ Esa dispersión puede ocurrir también en el interior de un relato, como por ejemplo con los tres posibles protagonistas de “El hombre de la esquina rosada”, o con la paronimia, que ya señalé, en los nombres de dos personajes en “El incivil maestro de ceremonias (...)”.

REFERENCIAS

- Auerbach, Erich. *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton, New Jersey: Princeton Univ. Press, 1953
- Bachtin, M. *The Dialogic Imagination*. Austin: Univ. of Texas Press, 1981
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1989-1996.
- Bowra, C. M. *From Virgil to Milton*. London: MacMillan, 1945.
- Bowra, C. M. *Heroic Poetry*. London: MacMillan, 1952.
- Brescia, Pablo y Lauro Zavala, comp. *Borges múltiple*. México: UNAM, 1999.
- Curtius, Ernest Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. New York and Evanston: Harper and Row, 1953.
- Fuentes, Carlos. *Valiente mundo nuevo*. México: FCE, 1990.
- Glanz, Margo. "Intertextualidad en *Historia universal de la infamia*". En Brescia & Zavala, 233-243.
- Hegel, G. W. F. 1946 *La phénoménologie de l'esprit*. Paris: Aubier, 1946.
- Hegel, G. W. F. *Phenomenology of Spirit*. Oxford: Oxford U. P., 1977
- Jameson, Fredric. *Fables of Aggression*. Berkeley and Los Angeles: Univ. of California Press, 1979.
- Kendrick, Christopher. *Milton: a Study in Ideology and Form*. New York and London: Methuen, 1986.
- Levi-Strauss, Claude. *Structural Anthropology*. Garden City, N. Y: Doubleday and Co., 1967.
- Levi-Strauss, Claude. *The Raw and the Cooked*. New Jersey and Evanston: Harper and Row, 1970
- Lewis, C. S. *A Preface to Paradise Lost*. London: Oxford U. P., 1942.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Lukacs, Georg. *Teoría de la novela*. Barcelona: Edhasa, 1971.
- Ortega y Gasset, José. *Obras completas*. Madrid: Revista de Occidente, 1957.
- Quint, David. *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*. New Jersey: Princeton U. P., 1993.
- Saer, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- Sansom, Ian. "Matt's Giant Goes to Mongibello". *TLS*, 10.03.2000, 20.