

**¿LA MUERTE DE LA ÉPICA?
LAS METAMORFOSIS DE UN GÉNERO LITERARIO,
ENTRE LA MODERNIDAD Y LA POSMODERNIDAD**

José Manuel Pedrosa
Universidad de Alcalá

Reflexionar sobre “*la muerte de la novela*” o sobre “*la muerte de la tragedia*” se ha convertido en práctica común entre los críticos literarios de las últimas generaciones. Desde que José Ortega y Gasset anunciase la muerte de la novela en sus *Ideas sobre la novela* publicadas en el ya lejano 1925, o desde que George Steiner publicase en 1961 un libro célebre que llevaba el título de *La muerte de la tragedia*, la discusión sobre si estos dos grandes géneros literarios han llegado o se hallan cerca del agotamiento ha provocado opiniones y juicios encontrados –a veces polémicos– entre críticos, autores, editores y público. ¿Agoniza la novela? ¿Ha muerto ya la tragedia? Los argumentos de Ortega eran a un tiempo difusos y clarividentes. En 1925, la modernidad no había desembocado todavía en el período de crisis de las grandes ideologías y de los grandes discursos –o de “los grandes relatos”, como afirmaría Lyotard– que supuestamente traería consigo la posmodernidad a partir de la década de 1970. Pero lo cierto es que Ortega acertó, décadas antes de que se desarrollase la aplastante cultura televisiva e informática en que vivimos inmersos, al relacionar “el mercado” de la oferta cultural y la dificultad para mantener la innovación y la originalidad como causas de la previsible crisis de la novela:

Los editores se quejan de que mengua el mercado de la novela. Acaece, en efecto, que se venden menos novelas que antes y que relativamente aumenta la demanda de libros con contenido ideológico... Poco ha reflexionado sobre las condiciones de la obra artística quien no admite que un género literario se agote... Es un error representarse la novela –y me refiero sobre todo a la moderna– como un orbe infinito del cual pueden extraerse siempre nuevas formas. Mejor fuera imaginarla como una cantera de vientre enorme, pero finito. Existe en la novela un número definido de temas posibles. Los obreros de la hora prima encontraron con facilidad nuevos bloques, nuevas figuras, nuevos temas. Los obreros de hoy se encuentran, en cambio, con que sólo quedan pequeñas y profundas venas de piedra. Sobre ese repertorio de posibilidades objetivas que es el género trabaja el talento. Y cuando la cantera se agota, el talento, por grande que sea, no puede hacer nada¹.

Steiner, por su parte, habló en 1961 de *La muerte de la tragedia* como un acontecimiento ya consumado en la historia de la literatura. Para él, la tragedia en cuanto género literario de perfil claramente definido había quedado sentenciada en el largo proceso que llevó a que el verso cediera a la prosa el papel de molde privilegiado de los discursos narrativos:

Hacia 1820 Stendhal declaró reiteradas veces que la tragedia sólo sobreviviría en la literatura moderna si se la escribía en prosa...

No es fácil describir el proceso, pero representa uno de los principales cambios en la sensibilidad occidental. El verso ya no está en el centro del discurso comunicativo. Ya no es, como lo fuera desde Homero hasta Milton, el almacén natural del conocimiento y los sentimientos tradicionales. Ya no le proporciona a la sociedad el principal registro de la pasada grandeza o su marco natural para la profecía, según sucediera con Virgilio y Dante. El verso se ha vuelto asunto privado. Se trata de un lenguaje especial que el poeta individual insinúa, a fuerza de talento personal, en la conciencia de sus contemporáneos, convenciéndoles de que aprendan y acaso transmitan sus propios usos de las palabras. La poesía se ha vuelto esencialmente lírica; es decir, se trata de poesía de la visión privada y no del acontecimiento público o nacional. La epopeya de la conciencia nacional rusa es *Guerra y Paz*, y no un poema de estilo heroico. La crónica del descenso del alma moderna al infierno no

¹ José Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela* [1925], en *Obras completas* III, Madrid, *Revista de Occidente*, 1947, pp. 387-419, pp. 387-388.

es una *Divina Commedia* sino la ficción en prosa de Dostoyevski y Kafka. Ahora es la prosa el lenguaje natural de la exposición, la justificación y la experiencia registrada².

El propio Steiner apuntó, en otro momento de *La muerte de la tragedia*, algo que nos interesa ahora mucho a nosotros: que ya en el *Troilo y Cressida* de Shakespeare se podía apreciar el choque entre el ideal heroico y el realismo prosaico”, especialmente en la escena en que Tersites “pronuncia un grosero epitafio sobre la tradición entera de la caballería heroica”, cuando imprecas “¡Siempre guerras y lascivia! Es lo único que está de moda. ¡Que un diablo ardiente se los lleve!³.”

La imprecación de Shakespeare y el comentario de Steiner nos van a ser muy útiles a nosotros para entrar en nuestro tema de análisis. Porque, aunque se refieran a la crisis —ya en época de Shakespeare— del discurso trágico, los dos son aplicables también a la crisis del discurso épico. “¡Siempre guerras y lascivia!” es, en efecto, un grito de hartazgo y de repulsa del común denominador temático de la tragedia y de la épica, y así parece reconocerlo Steiner cuando aprecia en él “el choque entre el ideal *heroico* [nótese que no dice “el ideal *trágico*”] y el realismo prosaico”.

Pero ¿se puede verdaderamente afirmar que ha muerto o que está muriendo la épica, de igual modo que, según han afirmado, algo aventuradamente quizá, muchos críticos, habrían muerto o estarían muriendo la novela o la tragedia? ¿Ha desaparecido la épica como género literario, o simplemente se ha metamorfoseado, infiltrado, desembocado o desaguado en otros géneros con el fin de garantizar su supervivencia, utilizando estrategias como las que ya previó Stendhal cuando —como recordaba Steiner— advertía que “la tragedia sólo sobreviviría en la literatura moderna si se la escribía en prosa”?

Si partimos de la definición y del paradigma clásicos y estrictos —aristotélicos— de los géneros literarios, a nadie podría extrañar que dijésemos que la épica es un género que está hoy muerto, al menos en la tradición literaria occidental. La gran épica europea dio frutos

² George Steiner, *La muerte de la tragedia*, trad. E. L. Revol, Barcelona, Azul, 2001, pp. 191 y 227.

³ Steiner, *La muerte de la tragedia*, pp. 187-188.

insuperables en la obra de Homero o de Virgilio, y en las canciones de gesta románicas y germánicas medievales –que en algunos rincones del mundo eslavo aguantaron hasta el mismo siglo XX–. Pero Tasso, Boiardo, Ariosto, Ercilla, Lope –autor, recordémoslo, del larguísimo y extravagante poema épico *Jerusalén conquistada*– no dejaron de alumbrar epígonos muy residuales de un género que en el Renacimiento estaba en evidente decadencia, si lo contemplamos al menos a la luz de la cegadora tradición anterior. El que la épica culta de los siglos XVI y XVII fuese, en efecto, tan mediocre, el que la épica oral se extinguiese en los países de la Europa occidental antes de que llegase el Renacimiento, el que en los países eslavos haya sobrevivido hasta el siglo XX, pero como reliquia casi fósil y en áreas y en condiciones socioculturales de extrema marginalidad, y el que siga viva, aunque en acelerada decadencia, en algunas tradiciones exóticas de África y de Asia, parecen hechos que refuerzan la impresión de que la épica es, hoy, como mínimo, un pálido moribundo, un eco apagado o ya prácticamente inaudible de gloriosas tradiciones del pasado.

Es cierto que en cualquiera de los manuales más al uso de teoría literaria podemos encontrar definiciones que identifican la épica con un género esencialmente clásico y medieval que quedó agotado y extinguido, en Occidente, en los inicios de la Edad Moderna. Y es cierto también que algunos de los más agudos y renovadores críticos literarios del siglo XX han aceptado también, como cosa natural, que la épica, que tanta importancia tuvo en la tradicional clasificación aristotélica de los géneros literarios, dejó de tenerla a medida que se fueron desarrollando los géneros modernos. Gérard Genette, por ejemplo, intentó explicar, en *Ficción y dicción*, el modo en que la épica, que gozaba en la *Poética* de Aristóteles de una consideración privilegiada en cuanto género excelsamente “ficcional” –mucho más que la modesta lírica–, acabó desapareciendo del esquema que muchos críticos trazaron de los géneros modernos, al tiempo que ganaban espacio la novela –heredera legítima, según él, de la épica– y la lírica –su antagonista tradicional–:

Para Aristóteles, la creatividad del poeta no se manifiesta en el nivel de la forma verbal, sino en el de la ficción, es decir, de la invención y la disposición de una historia. “El poeta”, dice, “debe ser más artífice de historias que de versos, ya que por la ficción es poeta y lo que finge son acciones”. Dicho de otro modo: lo que hace el poeta no es la dicción, sino la ficción. Esa posición categórica explica la expulsión –o, mejor dicho, la ausencia– de toda poesía no ficcional, de tipo lírico, satírico, didáctico o de otra índole, de la esfera de la poética...

La esfera de la ficción, coextensiva, pues, a la de la poesía como creación, se subdivide en ella [en la tradición aristotélica] en dos modos de representación –el narrativo y el dramático– y en dos niveles de dignidad de los temas representados –el noble y el vulgar–, de donde se derivan esos cuatro grandes géneros que son la tragedia (tema noble en modo dramático), la epopeya (tema noble en modo narrativo), la comedia (tema vulgar en modo dramático) y la parodia (tema vulgar en modo narrativo), que la novela moderna substituyó con toda naturalidad⁴.

Para Genette, el viejo sistema aristotélico “que la novela moderna substituyó con toda naturalidad”, fue reemplazado por otro en que la épica simplemente ni se mencionaba:

El nuevo sistema, ilustrado por innumerables variaciones sobre la tríada épico-dramático-lírico, consiste, pues, en repudiar el monopolio ficcional en pro de una especie de duopolio más o menos declarado, en el que la literaridad quedaría vinculada en adelante a dos grandes tipos: por un lado, la ficción (dramática o narrativa); por otro, la poesía lírica, cada vez con más frecuencia designada con el término *poesía* a secas.

La versión más elaborada y original de ese reparto, pese al carácter fielmente aristotélico (como hemos visto) de su problemática inicial, es sin duda *La lógica de los géneros literarios* de Käte Hamburger, ya citada, que no reconoce, en la esfera de la *Dichtung*, sino dos “géneros” fundamentales: el *ficcional* o *mimético* y el *lírico*, caracterizados los dos, pero cada uno a su modo, por una ruptura con el régimen ordinario de la lengua, que consiste en lo que Hamburger llama “enunciados de la realidad”, actos de habla auténticos ejecutados a propósito de la realidad por un “yo-origen” real y determinado. En la ficción, no nos encontramos con enunciados de realidad, sino con enunciados ficcionales cuyo verdadero “yo-origen” no es el autor ni el narrador, sino los

⁴ Gérard Genette, *Ficción y dicción*, ed. C. Manzano, Barcelona, Lumen, 1993, p. 16.

personajes ficticios, cuyos puntos de vista y situación espaciotemporal rigen toda la enunciación del relato, hasta en el detalle gramatical de sus frases, y *a fortiori* del texto dramático. En la poesía lírica, nos encontramos sin duda con enunciados de realidad y, por tanto, con actos de lenguaje auténticos, pero cuyo origen permanece indeterminado, pues, por esencial, no puede identificarse con certeza el “yo lírico” ni con el poeta en persona ni con otro sujeto determinado alguno. El enunciado putativo de un texto literario no es, pues, nunca una persona real, sino ora un personaje ficticio (en la ficción) ora un yo indeterminado (en la poesía lírica), lo que constituye en cierto modo una forma atenuada de ficticidad⁵.

Muy a cuento, tras las palabras en que Genette defendía que la novela había ocupado modernamente el lugar tradicional de la épica en el paradigma de los géneros literarios, vienen las que el novelista británico Henry James incluyó en un agudo artículo teórico sobre “El futuro de la novela” que enfatizaba la potencia avasalladora de la novela moderna en comparación precisamente con la épica:

Los comienzos, como todos sabemos, son, por lo general, cosas pequeñas, pero las continuaciones no siempre son notablemente grandes, y el lugar que ocupa en el mundo la prolongada fábula en prosa ha llegado a ser, en nuestra época, entre los incidentes de la literatura, el ejemplo más sorprendente que pueda nombrarse de crecimiento raudó y extravagante, un desarrollo que ha superado lo que en principio era de esperar. La fortuna de esta forma difícilmente habría podido presagiarse en su cuna. El germen de la épica en general era más reconocible en el primer canto bárbaro que el germen de la novela, tal como la conocemos hoy, en la primera anécdota contada con el propósito de divertir. Tarde llegó, en verdad, la novela a la conciencia de sí misma, pero ha hecho todo lo posible desde entonces para recuperar las oportunidades perdidas. En la actualidad, el caudal crece y crece, amenazando a todo el campo de las letras, como parece a menudo, con una inundación⁶.

Algunos estudiosos han llegado a situar en un pasado muy remoto, muy anterior incluso a la eclosión de la modernidad, la crisis de la épica. De esa opinión era, por ejemplo, Sigmund Freud, quien, en

⁵ Genette, *Ficción y dicción*, pp. 19-20.

⁶ Henry James, “El futuro de la novela”, *La imaginación literaria*, Barcelona, Alba, 2000, pp. 283-295, p. 283.

algunos de los abundantes juicios literarios que dejó dispersos a lo largo de toda su obra —en este caso en *Moisés y la religión monoteísta*— se mostraba convencido de que la épica, género asociado, según él, a “la prehistoria” estaba herida ya de muerte nada menos que en la época de Alejandro Magno:

También se conocen epopeyas populares entre otros pueblos: alemanes, hindúes, finlandeses; corresponde a los historiadores de la literatura el investigar si su origen puede atribuirse a las mismas condiciones que intervinieron en el caso de los griegos. Por mi parte, creo que tal investigación arrojaría resultado positivo. En suma, la condición básica de su aparición, que creo haber establecido, es la siguiente: debe existir un sector de la prehistoria que, inmediatamente después de transcurrido, hubo de parecer pleno de sentido, importante, grandioso quizá, siempre heroico, pero que, siendo tan remoto, perteneciendo a épocas tan lejanas, sólo pudo llegar a las generaciones ulteriores a través de una tradición confusa e incompleta. Ha causado sorpresa el hecho de que la epopeya se haya extinguido como género poético en épocas ulteriores; pero la explicación quizá resida en que ya no se dieron sus condiciones básicas; el material arcaico ya había sido elaborado, y para todos los sucesos posteriores la historiografía vino a ocupar el lugar de la tradición. Los más heroicos actos de nuestros días ya no pueden inspirar una epopeya, y el propio Alejandro Magno tuvo razones para lamentarse de que no encontraría ningún Homero⁷.

A Freud se deben otros comentarios sumamente interesantes ahora para nosotros, porque relacionan la épica con el anhelo del hombre de volver “hacia el pasado, esperando ver realizado allí el eterno sueño de la edad de oro”. Es decir, con una concepción canónica del género, convertido en modelo que desde un pasado glorioso proyectaría una influencia pálida y nostálgica hacia el presente:

Las épocas muy remotas cautivan la fantasía humana con atracción poderosa, a veces enigmática. Cada vez que el hombre se siente insatisfecho con su presente —y esto sucede muy a menudo—, se vuelve hacia el pasado, esperando ver realizado allí el eterno sueño de la edad de oro. Probablemente siga hallándose todavía bajo el hechizo de su

⁷ Sigmund Freud, *Moisés y la religión monoteísta*, trad. R. Rey Ardid, Madrid, Alianza, reed. 2001, pp. 85-86.

infancia, que una memoria harto parcial le evoca como una época de imperturbable bienaventuranza. Cuando sólo quedan del pasado los fragmentarios y esfumados recuerdos que llamamos tradición, los artistas sienten un incentivo especial, pues entonces pueden colmar libremente y al arbitrio de su fantasía las lagunas del recuerdo, plasmando conforme a sus propósitos la imagen de la época que pretenden evocar. Casi podría decirse que la tradición es tanto más útil para el poeta cuanto más incierto sea su contenido. De modo que no es necesario asombrarse de la importancia que la tradición tiene para la poesía; por lo demás, la analogía con las condiciones precisas de las cuales depende la epopeya nos inclinará un tanto en favor de la extraña hipótesis de que entre los judíos habría sido la tradición de Moisés la que transformó el culto de Jahve, adaptándolo a la antigua religión mosaica. Pero en lo restante ambos casos aún discrepan mucho entre sí: en uno, el resultado es una creación poética; en otro, una religión; y en cuanto a esta última, hemos aceptado que, bajo el impulso de la tradición, es reproducida con una fidelidad que, naturalmente no tiene parangón en el caso de la epopeya⁸.

Ramón Menéndez Pidal fue más flexible y abierto en sus apreciaciones que Freud, ya que admitía que la épica medieval había encontrado nuevos y modernos cauces de pervivencia hasta el presente, infiltrándose en el teatro barroco, o en la exaltada literatura romántica, por ejemplo. Para Menéndez Pidal, que dedicó un libro entero —*La epopeya castellana a través de la literatura española* (1945)— a la cuestión, no había que descartar ni siquiera que “la primitiva epopeya puede todavía ser fecunda en lo futuro”. La muerte de la épica era, por tanto, una eventualidad desestimable para el gran filólogo, que al menos coincidió con Freud en la consideración de su carácter canónico, modélico, inspirador de las tradiciones literarias modernas:

La materia heroica, vivida por pasión de actualidad y poetizada en los siglos que vieron los orígenes de la nación, no murió con los intereses y gustos de esas remotas edades... Cuando el Romancero vivía recluido sólo entre las gentes “de baja y servil condición”, los recuerdos de los héroes antiguos le abrieron camino también entre las clases elevadas. Los héroes del pasado se reanimaron después para cooperar en la penosa pugna por la constitución definitiva del teatro, y esto no sólo en

⁸ Freud, *Moisés y la religión monoteísta*, p. 86.

España, pues según la expresión de Corneille, el Cid “que había ganado batallas después de muerto, alcanzó, al cabo de seiscientos años, un nuevo triunfo en Francia”. Más tarde, cuando por favorecer una tendencia literaria exótica, las leyendas épicas eran condenadas al olvido dentro de su misma patria, resurgían por todas partes en el extranjero, sirviendo de apoyo al romanticismo en la empresa de despertar la conciencia nacional en todos los pueblos, y libertar de reglas mortecinas el arte...

Esta larga supervivencia de la primitiva epopeya puede todavía ser fecunda en lo futuro. De esas viejas ficciones, ciertamente, se ha desentrañado ya muchas veces al aliento... Esas viejas ficciones, cuanto más primitivas, interesarán siempre ante todo porque sus héroes, conductores de pueblos, llevan en sí el misterio que envuelve los oscuros orígenes de nuestra civilización, de nuestra manera de ser; y sin embargo, no se ha aplicado la intuición poética a profundizar en el arcaísmo, en el estudio guiador no ya de la arqueología, que se limita a reconstituir la vida pasada en sus exterioridades, insignificantes para el arte, sino de la que podíamos llamar *psicología arqueológica*, la que, mediante una entrañable comprensión de la anécdota tradicional nos revela el alma ingenua, desmesurada y tormentosa de esas generaciones extinguidas, los secretos de su energía y su dureza. Los poetas desde el Renacimiento acá, atentos sólo a realzar el contenido patriótico y caballeresco de las viejas ficciones, en lo demás se han esforzado por explicar, según nuestros pensamientos modernos, las acciones y móviles antiguos, en lugar de, al contrario, tomar lo antiguo en sí mismo, como un antecedente explicativo de lo moderno. Cuanto más el ideario y los sentimientos arcaicos choquen con los modernos, más deben atraer al artista capaz de revelarnos la novedad del arcaísmo, haciendo revivir esa raza de hombres desaparecidos, a los cuales, por muy extraños que nos sintamos, nos une un atavismo ineluctable, que pesará sobre nosotros aún después que la idea de patria, primera inspiradora de esas creaciones heroicas, haya sufrido transformaciones inevitables⁹.

Si Freud encarnaba al crítico que creía que la épica se encontraba ya agotada y moribunda en la misma antigüedad, y Menéndez Pidal al que consideraba que había pervivido en la literatura “de héroe” (teatral, novelística, etc.) posterior, Jorge Luis Borges podría representar

⁹ Ramón Menéndez Pidal, *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Madrid, Espasa Calpe, reed. 1974, pp. 211-212.

al que defendía que la épica era, sobre todo, un género cargado de futuro. El gran escritor argentino se mostró extraordinariamente optimista y confiado en la capacidad de la épica para sobrevivirse a sí misma y para seguir impregnando y condicionando las tradiciones literarias no ya del presente, sino del porvenir. En una conferencia titulada “El arte de contar historias” que pronunció en la Universidad de Harvard en el curso 1967-1968, y que luego pasó a formar parte de su póstuma *Arte poética* (2000), comenzaba Borges afirmando que la épica era “la más antigua forma de poesía”:

Los antiguos, cuando hablaban de un poeta –un “hacedor”– no lo consideraban únicamente como el emisor de esas elevadas notas líricas, sino también como narrador de historias. Historias en las que podíamos encontrar todas las voces de la humanidad: no sólo lo lírico, lo meditativo, la melancolía, sino también las voces del coraje y la esperanza. Quiere decir que voy a hablar de lo que supongo la más antigua forma de poesía: la épica. Ocupémonos de ella un momento¹⁰.

Tras repasar y glosar la *Ilíada* y la *Odisea*, el *Beowulf*, las sagas nórdicas, y hasta la Biblia –que él identificaba sorprendentemente, al contrario de lo que hacía Freud, con la tradición épica–, defendió Borges que la novela moderna era un simple epígono trivial de la gran tradición épica del pasado:

Esto degeneró en el relato con truco, y en los siglos XIX y XX la gente ha inventado toda clase de tramas. Estas tramas son a veces muy ingeniosas; si nos limitamos a contarlas, son más ingeniosas que las tramas de la épica. Pero, por alguna razón, notamos en ellas algo artificioso; o, mejor, algo trivial¹¹.

Tan confiado estaba Borges en el futuro de la épica, que llegó a profetizar el agotamiento y la sustitución de la novela moderna por la épica de la que ella había sido, al menos parcialmente, heredera:

¹⁰ Jorge Luis Borges, “El arte de contar historias”, *Arte poética. Seis conferencias*, traducción de Justo Navarro, prólogo de Pere Gimferrer, edición, notas y epílogo de Calin-Andrei Mihailescu, Barcelona, Crítica, 2000, pp. 61-74, pp. 61-62.

¹¹ Borges, *Arte poética*, p. 68.

No creo haber ensayado la épica (aunque quizá haya dejado dos o tres líneas épicas). Es una tarea para hombres más jóvenes. Y conservo la esperanza de que lo harán, porque evidentemente todos tenemos la sensación de que, en cierta medida, la novela está fracasando¹².

Los autores modernos a los que Borges tenía mayor estima eran, justamente, los que él consideraba capaces de crear literatura épica:

Llegamos ahora a nuestro tiempo, donde encontramos esta circunstancia verdaderamente extraña: hemos vivido dos guerras mundiales, pero, por alguna razón, no ha surgido de ellas una épica; excepto, quizá, *Los siete pilares de la sabiduría*. En *Los siete pilares de la sabiduría* encuentro muchas cualidades épicas. Pero el libro está lastrado por el hecho de que el héroe es el narrador, por lo que a veces debe empuñarse, humanizarse, hacerse verosímil en exceso. De hecho, se ve obligado a incurrir en los trucos del novelista.

Hay otro libro, hoy bastante olvidado, que leí, me parece, en 1915: una novela llamada *Le Feu*, de Henri Barbusse. El autor era pacifista; era un libro contra la guerra. Pero, en cierta medida, la épica atravesaba el libro (me acuerdo de una magnífica carga con bayonetas). Otro escritor que poseía el sentido de lo épico fue Kipling. Lo comprobamos en un relato tan maravilloso como *A Sahib's War*. Pero, de la misma manera que Kipling nunca practicó el soneto porque consideraba que podía distanciarlo de sus lectores, nunca cultivó la épica, aunque podría haberlo hecho. También recuerdo a Chesterton, que escribió *La balada del caballo blanco*, un poema sobre las guerras del rey Alfredo contra los daneses. En él encontramos metáforas muy raras (¿me pregunto cómo me olvidé de citarlas en la charla anterior!): por ejemplo, “mármol como sólida luz de luna”, “oro como fuego helado”, donde el mármol y el oro son comparados con dos cosas que son aún más elementales. Son comparados con la luz de la luna y el fuego, y no con el fuego exactamente, sino con un mágico fuego helado¹³.

Para Borges, también el cine, y sobre todo géneros como el *western*, habían trasladado hasta nuestra época el testigo del repertorio épico:

En cierta manera, la gente está ansiosa de épica. Pienso que la épica es una de esas cosas que los hombres necesitan. De todos los lugares (y

¹² Borges, *Arte poética*, p. 72.

¹³ Borges, *Arte poética*, p. 70.

esto podría introducir una especie de anticlímax, pero es un hecho), ha sido Hollywood el que más ha abastecido de épica al mundo. En todo el planeta, cuando la gente ve un *western* –al contemplar la mitología del jinete, el desierto, la justicia, el sheriff, los disparos y todo eso–, creo que capta la emoción de la épica, lo sepa o no. A fin de cuentas, no es importante saberlo¹⁴.

Entre las predicciones de futuro que hizo Borges hay una que resulta especialmente curiosa: la de que, de producirse una revitalización de la épica como historia cantada en verso, su principal foco de producción habría de localizarse en los Estados Unidos:

Creo que, si la narración de historias y el canto del verso volvieran a reunirse, sucedería algo muy importante. Quizá empiece en Estados Unidos, pues, como ustedes saben, Estados Unidos posee un sentido ético de lo que está bien y lo que está mal. Quizá lo posean otros países, pero no creo que se dé tan evidentemente como lo descubro aquí. Si llegara a suceder, si pudiéramos volver a la épica, entonces se habría conseguido algo muy grande¹⁵.

Las conclusiones finales de Borges acerca del futuro de la épica eran casi exaltadas:

Soy optimista y tengo esperanza: y, puesto que el futuro contiene muchas cosas –quizá el futuro contenga todas las cosas–, pienso que la épica volverá a nosotros. Creo que el poeta volverá a ser otra vez un hacedor. Quiero decir que contará una historia y la cantará también. Y no consideraremos diferentes esas dos cosas, tal como no las consideramos diferentes en Homero o Virgilio¹⁶.

Nosotros carecemos, sin duda, de la visionaria imaginación de Borges para imaginar el futuro de la literatura, y no podemos estar del todo seguros de si la épica ocupará, dentro de ese paradigma futuro, el papel central que le auguraba Borges. Aunque tampoco faltan indicios de que el genial fabulador argentino tuviera alguna razón, porque la

¹⁴ Borges, *Arte poética*, pp. 71-72.

¹⁵ Borges, *Arte poética*, p. 72.

¹⁶ Borges, *Arte poética*, pp. 73-74.

épica parece haberse infiltrado, de forma evidente, poderosísima, incluso decisiva, en géneros modernos como la ciencia ficción, el cómic, el cine, los hilos narrativos que articulan los juegos de ordenador, etc. etc. etc. Su futuro podría estar, en consecuencia, incluso mucho más asegurado que lo que preveía Borges.

Pero no adelantemos acontecimientos, y empecemos constatando un hecho sorprendente y paradójico, pero cierto: el rastreo de la épica —o de sus derivados— en la edad moderna, e incluso en la ultimísima edad posmoderna, revela de forma clara, inconfundible, recurrente, su asociación a movimientos, a corrientes, a estilos, a autores, a obras, que pudieramos considerar netamente rupturistas, vanguardistas, innovadoras. El que el género que para Freud se vinculaba estrechamente a la prehistoria, que para Borges era “la más antigua forma de poesía”, y que para muchos tratadistas y teóricos pasó a mejor vida —al menos en Occidente— en el invierno de la Edad Media y en los albores de la Edad Moderna, parezca hallarse muchas veces presente —e influyente— en los momentos en que la tradición literaria cambiaba de rumbo para encaminarse hacia metas más avanzadas, hacia horizontes más modernos, no deja de ser una paradoja asombrosa, pero que los hechos y los textos documentan de forma palmaria. Los ejemplos que podríamos aducir son muchos.

Comencemos por uno absolutamente revelador y emblemático: el prólogo que Victor Hugo antepuso, en 1827, a su *Cromwell*, y que ha sido considerado el manifiesto teórico más impactante del romanticismo europeo. En él defendía el gran polígrafo francés que la característica definitoria de la literatura clásica había sido la sublimidad épica, mientras que en la modernidad se iba abriendo paso imparable su contrario, la comicidad grotesca. El punto de equilibrio entre ambas se localizaría en el drama de Shakespeare, primer hito de la modernidad literaria, que al conciliar lo sublime con lo grotesco, habría dado lugar al arte nuevo del que Hugo se sentía heredero:

He aquí, pues, un principio desconocido en la Antigüedad, un nuevo tipo introducido en la poesía; y, del mismo modo que una nueva condición del ser modifica enteramente al ser, he aquí una nueva forma que se desarrolla en el arte. Este tipo es lo grotesco. Esta forma es la comedia.

Permítasenos insistir sobre esto, puesto que acabamos de señalar el rasgo característico, la diferencia fundamental que, a nuestro juicio, separa el arte moderno del arte antiguo, la forma actual de la forma muerta o, utilizando palabras más vagas pero de mayor prestigio, la literatura *romántica* de la literatura *clásica*...

De la fecunda unión del tipo grotesco y del tipo sublime nace el genio moderno, tan complejo, tan variado en sus formas, tan inagotable en sus creaciones, tan opuesto en esto a la uniforme simplicidad del genio antiguo...

No es que podamos decir con verdad que la comedia y lo grotesco eran absolutamente desconocidos por los antiguos. La cosa sería además imposible. Nada surge sin raíz; la segunda época se halla siempre en germen en la primera. Desde la *Ilíada*, Tersitas y Vulcano hacen comedia, uno para los hombres, el otro para los dioses...

Pero se siente aquí que esta parte del arte se halla todavía en la infancia. La epopeya, que en esta época imprime su forma a todo, la epopeya cae sobre ella y la ahoga. El grotesco antiguo es tímido y busca siempre un lugar donde ocultarse. Se ve que no está seguro del terreno que pisa, porque no está en su naturaleza...

De este modo, la comedia pasa casi desapercibida en el gran conjunto épico de la Antigüedad. ¿Qué es, comparado con los carruajes olímpicos, el carro de Tespis? ¿Al lado de los colosos homéricos, Esquilo, Sófocles y Eurípides, qué son Aristófanes y Plauto? Homero los arrastra del mismo modo que Hércules arrastraba a las Pigmeas ocultas en su piel de león.

En el pensamiento de los modernos, por el contrario, lo grotesco juega un papel inmenso. Se encuentra en cada uno de sus rincones; por una parte, crea lo deforme y lo horrible; por otra, lo cómico y lo bufo. Envuelve la religión con mil supersticiones originales, y la poesía con mil imaginaciones pintorescas...

Puede afirmarse con certeza que en la época en que acabamos de detenernos, el predominio de lo grotesco sobre lo sublime es clarísimo...

Ha llegado el momento en que va a establecerse el equilibrio entre ambos principios. Un hombre, un poeta rey, *poeta soberano*, según la expresión que Dante dedica a Homero, va a fijarlo todo. Los dos genios rivales unen su doble llama, y de esta llama brota Shakespeare.

He aquí la cima poética de los tiempos modernos. Shakespeare es el Drama; y el drama que funde en un mismo aliento lo grotesco y lo sublime, lo terrible y lo bufo, la tragedia y la comedia, el drama es el carácter propio de la tercera época de la poesía, de la literatura actual¹⁷.

¹⁷ Victor Hugo, Prólogo de *Cromwell*, en *Manifiesto romántico*, trad. J. Melendres, Barcelona, Península, 1989, pp. 34-36 y 42-43.

En 1823, cuatro años antes del *Cromwell* de Hugo, Stendhal había publicado su *Racine et Shakspeare*, un manifiesto crítico mucho más moderado que el de Hugo, en que la palabra y el concepto de *lo épico* tenían un valor peyorativo en contraposición con *lo trágico*. Para Stendhal, *lo épico* era lo simplemente retórico y ornamental, y *lo trágico* lo auténticamente profundo y emotivo:

¿Qué obra literaria ha tenido más éxito en Francia en los últimos años?

Las novelas de Walter Scott.

¿Qué son las novelas de Walter Scott?

Son tragedia romántica entremezclada con largas descripciones.

Se nos objetará el éxito de *Vísperas sicilianas*, *Paria*, *Los Macabeos*, *Régulo*.

Estas piezas proporcionan mucho placer; pero no causan un *placer dramático*. El público, que no goza, desde luego, de extremada libertad, quiere escuchar recitar sentimientos generosos vertidos en hermosos versos.

Pero ése es un placer épico, y no dramático. Nunca llega a tener el grado de ilusión necesaria para causar una emoción profunda... ¿Qué hay más ridículo que el argumento del *Paria*, por ejemplo? No resiste el más mínimo examen. Todo el mundo ha hecho esta crítica, pero esta crítica no ha sido atendida. ¿Por qué? Porque el público no quiere más que versos hermosos. El público busca en el teatro francés actual una sucesión de odas pomposas y que estén fuertemente impregnadas de sentimientos generosos. Basta con que estén ligadas por algunos lazos. Es como en los *ballets* de la calle Pelletier; la acción debe estar puesta únicamente al servicio de pasos hermosos, y para albergar, para bien o para mal, danzas agradables.

Yo me dirijo sin temor a esta juventud extraviada, que ha creído que defendía el patriotismo y el honor nacional silbando a Shakespeare por el hecho de que él fuese inglés. Como yo me siento lleno de estima por la laboriosa juventud que es la esperanza de Francia, les hablaré en el lenguaje severo de la verdad.

Toda la disputa entre Racine y Shakespeare se reduce a saber si, observando las dos reglas de lugar y de tiempo, se pueden componer piezas que estimulen vivamente a los espectadores del siglo XIX, piezas que les hagan llorar y estremecerse, o, en otras palabras, que les proporcionen placer dramático, en lugar del placer épico que nos hace experimentar la cincuentésima representación del *Paria* o del *Régulo*.

Yo defiendo que la observación de las dos unidades de lugar y de espacio es una costumbre francesa, costumbre profundamente *enracina-*

da... Yo aseguro que estas unidades no son en absoluto necesarias para provocar ni emoción profunda ni un verdadero efecto dramático¹⁸.

Resulta curioso que, medio siglo más tarde, Leopoldo Alas “Clarín” manifestase una postura acerca de *lo épico* en relación con lo dramático radicalmente diferente de las de Hugo y Stendhal. Si para Hugo el drama moderno era la conciliación –alcanzada por Shakespeare– de lo épico y lo cómico, y si para Stendhal el drama moderno era la renuncia a lo retóricamente épico en favor de lo auténticamente trágico, para Clarín el drama de su época era pura vacuidad decadente del que, por desgracia, estaba por completo ausente “la música épica”:

El señor Valera dice que hoy no faltan ideales, y que no es su ausencia, por consiguiente, la causa del lamentable estado de la literatura dramática. Y esto es lo que yo digo, aunque lo digo mucho peor. No sólo para el individuo hay grandes ideas, sublimes sentimientos que lo entusiasman con toda la fe y el ardor de los tiempos; las sociedades, los pueblos, oyen todavía los ecos de la música épica (en el lato sentido de la palabra) y en su corazón encuentran otros ecos de sus cantos¹⁹.

De Clarín podemos traer a cuento precisamente en este momento que en su inmortal *Regenta* utilizó varias veces la palabra o el concepto de “épica”. No sólo insinuado en su celeberrima primera frase, “la heroica ciudad dormía la siesta”²⁰, sino también en escenas como aquella que defendía que

la épica predomina lo mismo que en la infancia de los pueblos en la de los hombres. Ana soñó en adelante más que nada batallas, una *Ilíada*, mejor, un *Ramayana* sin argumento. Necesitaba un héroe y le encontró: Germán, el niño de Colondres. Sin que él sospechara las aventuras

¹⁸ Stendhal, *Racine et Shakespeare*, 2 vols., ed. P. Martino, París, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1925, pp. 8-10.

¹⁹ Leopoldo Alas *Clarín*, “Ateneo. La decadencia del teatro y la protección del Gobierno”, *Obras completas V Artículos (1875-1878)*, eds. J.-F. Botrel e Y. Lissorgues, Oviedo, Nobel, 2002, pp. 444-448.

²⁰ Leopoldo Alas “Clarín”, *La Regenta*, 2 vols., ed. J. Oleza, Madrid, Cátedra, 2001, I, p. 135.

peligrosas en que su amiga le metía, se dejaba querer y acudía a las citas que ella le daba en la barca de Trébol²¹.

Si en las reflexiones teóricas de Hugo, Stendhal y Clarín, tres de los más grandes renovadores y críticos de la literatura moderna, tenía un papel de privilegio la discusión en torno a lo épico, otro tanto sucedió con Charles Baudelaire, acaso el espíritu más inconformista y transgresor de la literatura europea del XIX. En *El Museo clásico del Bazar Bonne-Nouvelle*, título de una extensa crítica a una exposición que tuvo lugar en el año 1846 en las galerías comerciales que llevaban ese nombre, reflexionaba Baudelaire sobre “el lado épico de la vida moderna”, y anunciaba su intención “de probar mediante ejemplos que nuestra época no es menos fecunda que las antiguas en temas sublimes”. ¡Quién hubiera dicho que de la misma pluma que había escandalizado con las corrosivas *Flores del mal* podía salir también una defensa en toda regla de lo épico y de lo sublime en la vida moderna!:

Muchas personas atribuirán la decadencia de la pintura a la decadencia de las costumbres... Cierto es que la gran tradición se ha perdido, y que la nueva no está formada.

¿Qué era esa gran tradición, sino la idealización ordinaria y acostumbrada de la vida antigua; vida robusta y guerrera, estado defensivo de cada individuo que le prestaba el hábito de los movimientos serios, de las actitudes majestuosas o violentas? Añadan a eso la pompa pública que se reflejaba en la vida privada. La vida antigua *representaba* mucho; estaba pensada en particular para el placer de los ojos, y ese paganismo cotidiano ha servido maravillosamente a las artes.

Antes de buscar cuál puede ser el lado épico de la vida moderna, y de probar mediante ejemplos que nuestra época no es menos fecunda que las antiguas en temas sublimes, podemos afirmar que, puesto que todos los siglos y todos los pueblos han tenido su belleza, nosotros tenemos inevitablemente la nuestra. Está dentro del orden²².

Tampoco deja de admirar que el escandaloso Flaubert no tuviese ningún reparo en cultivar lo que él mismo denominó –no sin matices descreídos ni peyorativos– “épica” en su originalísima novela *Salambó*:

²¹ “Clarín”, *La Regenta*, I, p. 252.

²² Charles Baudelaire, *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1996, pp. 185-186.

No es pequeña tarea la narración y descripción de una batalla antigua, pues uno vuelve a caer en la eterna batalla épica que, siguiendo la tradición de Homero, han hecho todos los escritores *nobles*. No hay ninguna gilipollez que no toque en este maldito libro. Cuando lo haya acabado tendré un bonito peso menos en la conciencia²³.

Dejemos ya el siglo XIX y entremos en el XX para intentar conocer, aunque sea muy someramente, el papel que *lo épico* ha jugado en su literatura y en su metaliteratura, en su arte y en su estética. Porque no es difícil constatar que el siglo XX, el mismo que dio un paso de gigante en los avances de la razón y de la ciencia, en la consagración de las máquinas y de la técnica, ha vuelto muchas veces la mirada hacia la épica, y la ha convertido, sorprendentemente, en referencia canónica de la literatura, del cine, de las artes, del pensamiento. Y no de cualquier literatura ni de cualquier cine ni de cualquier arte, sino de la literatura y del arte de vanguardia, de los que proponen visiones del futuro, utopías del porvenir, que se visten muchas más veces de las que pudieramos imaginar con el disfraz de las glorias épicas del pasado.

Puede que el crítico literario del siglo XX que más profundas reflexiones y más cerrada defensa ha hecho de la épica como sistema literario canónico, como modelo artístico del gran arte del presente y mucho más aún del porvenir, haya sido György Lukács, el gran reivindicador de este género frente al de la tragedia. El canon épico-novelístico que formuló Lukács se opuso al canon trágico-novelístico de otro crítico marxista pero de mentalidad y convicciones bien diferentes: Theodor Adorno. Su polémica ha sido resumida así:

Contra el análisis de Lukács, que ve la génesis y justificación del arte en las necesidades de la vida diaria, en Adorno el arte sólo se realiza cuando niega lo real y aristocráticamente se aleja de la masa...

Si la tragedia necesita crear una realidad más intensa que la corriente, y sólo puede representar los momentos en que se manifiesta la esencia de lo que se espera plasmar, el objeto del *epos* (y, luego, el de la novela)

²³ Gustave Flaubert, "Carta a Ernest Feydeau, 4 de julio de 1860", *Sobre la creación literaria. Extractos de la correspondencia*, ed. C. Yepes, Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Fuentetaja, 1998, p. 186.

es exhibir a los hombres en las circunstancias prosaicas de la cotidianidad²⁴.

Lukács, paladín del realismo socialista –con su inevitable regusto épico– creía que la gran novela de los siglos XIX y XX era la que más cerca estaba de la epopeya, es decir, de la descripción de la vida y de la lucha por la vida del pueblo. Éstas son algunas de las palabras –muy influidas por Hegel, Marx y Lenin– de Lukács acerca de la épica, expresadas en su artículo fundamental, de 1913, “Novela histórica y drama histórico”:

Como es natural existen arraigadas relaciones entre la gran épica y la tragedia; no fue casualidad que Aristóteles subrayase ya tal correspondencia. Pero en la antigüedad la epopeya homérica y la tragedia clásica pertenecen a unas épocas claramente diferenciadas, y a pesar de todo su parentesco en algunas cuestiones básicas relativas a contenido y forma tienen unos caminos claramente separados en cuanto a su modelado. El drama de la antigüedad surge del mundo épico. El crecimiento histórico de los contrastes sociales en la vida produce la tragedia como género del conflicto configurador...

Tanto la tragedia como la gran épica –epopeya y novela– representan el mundo objetivo *externo*, pero la vida íntima de la persona sólo en cuanto a sus sentimientos y pensamientos se manifiestan en hechos y acciones, en un efecto de cambio visible con la realidad objetiva y externa. Ésta es la línea de separación decisiva entre épica y drama por una parte y lírica por otra. Más aún: la gran épica y el drama da un *cuadro total* de la realidad objetiva. Esto los diferencia de los demás géneros épicos tanto formalmente como por su contenido; de ellos la novela se ha hecho especialmente importante para el desarrollo moderno. La épica y la novela se diferencian de las restantes subspecies de la épica precisamente por este pensamiento totalitario: no se trata de una diferencia cuantitativa de la extensión, sino cualitativa del estilo artístico, del modelado artístico, una diferencia que atraviesa todos los momentos de la configuración...

²⁴ Miguel Vedda, “Vivencia trágica o plenitud épica: un capítulo del debate Lukacs-Adorno”, *Analecta Malacitana*, 20 (1997), pp. 611-623, pp. 620 y 613.

Tanto la tragedia como la épica reivindican para sí la configuración de la totalidad del proceso vital...

La problemática específica de la forma en gran épica y tragedia consiste precisamente en esta inmediatez de la totalidad de la vida...

En la estética de Hegel encontramos la determinación más profunda y principal de la diferencia entre la configuración de la totalidad en la gran épica y en el drama. Como primera exigencia a la configuración mundial de la gran épica, Hegel exige la “totalidad de los objetos, que es configurada a causa de la conexión de la acción especial con su base substancial”. Hegel subraya correctamente y con agudeza que aquí no se trata de la independencia del mundo de los objetos.

Si el escritor épico la configura como si fuese independiente, pierde todo contenido poético. En la poesía, las cosas sólo son importantes, interesantes y atractivas como objetos de la actividad humana, como intervenciones de las relaciones de los hombres y de los destinos humanos entre sí. Pero a pesar de todo, en la gran épica no son nunca un mero trasfondo decorativo o meros instrumentos técnicos de la conducción de la acción, que considerados en sí mismos no podrían exigir ningún verdadero interés. Una literatura épica que únicamente representa la vida íntima del hombre sin ningún efecto del cambio vivo con los objetos de su ambiente socio-histórico, se disuelve en una artística falta de contornos y de substancia...

También el drama intenta una configuración total del proceso vital. Pero esta totalidad se halla concentrada alrededor de un centro fijo, alrededor de la colisión dramática. Es una reproducción artística del sistema –por así decirlo– de aquellas aspiraciones que, enfrentándose, participan en esta colisión central. “La acción dramática –dice Hegel– descansa por lo tanto esencialmente sobre una actuación en colisión, y la verdadera unidad sólo puede tener su razón en el *movimiento total*”...

Hegel contrapone la “totalidad del movimiento” en el drama a la “totalidad de los objetos” en la gran épica. ¿Qué significa esto desde el punto de vista de la forma épica y dramática? Intentemos ilustrar este contraste con ayuda de un gran ejemplo histórico. En *El Rey Lear*, Shakespeare estructura la mayor y más conmovedora tragedia que la literatura mundial conoce sobre la disolución de la familia como comunidad humana. Nadie podrá substraerse a la impresión de la totalidad completa de esta configuración. ¿Pero, con qué medios se alcanza la

impresión de esta totalidad? En las relaciones entre Lear y sus hijas, entre Gloster y sus hijos, Shakespeare señala las grandes corrientes y movimientos típicamente humanos y moralistas que nacen en forma extremada de la problematización y disolución de la familia feudal. Como tales movimientos extremos, pero precisamente por su carácter extremado, constituyen un sistema completamente cerrado que en su movida dialéctica agota todas las posturas humanas posibles ante esta colisión. Sin caer en una tautología psicológico-moral sería imposible añadir un nuevo miembro, una nueva corriente de movimiento, a este sistema. La “totalidad del movimiento” en este drama surge de la riqueza en la psicología de los hombres que se hallan en mutua lucha, agrupados alrededor de la colisión, en esta totalidad agotadora con la cual –complementándose mutuamente– reflejan todas las posibilidades de este choque de la vida.

Sin embargo, ¿qué no se halla contenido en esta configuración? Falta todo el ambiente vital de la relación entre padres e hijos, faltan la base material de la familia, su crecimiento, su ocaso, etc. Compárese si no, el presente drama con los grandes cuadros familiares que construyen la problemática de la familia a la manera épica, como los *Buddenbrook* de Thomas Mann, con *La obra de los Armamov* de Gorki. Aquí ¡qué amplitud y profusión de las circunstancias de vida reales de la familia! allá, ¡qué generalización de las propiedades de la humanidad, meramente humanas, morales, voluntariosas, convertibles en acción colisionada...²⁵.

Los análisis de Lukács acerca de la épica moderna han sido tan influyentes que, en un artículo publicado en 1999, casi noventa años después del trabajo de Lukács, por un hispanista norteamericano acerca de *El año de las luces* de Alejo Carpentier, se afirmaba lo siguiente:

Si uno tuviese que clasificar esta novela usando los criterios habituales de las designaciones de poética y género, entonces los términos *épica* y *novela histórica* no estarían fuera de lugar. O ¿no parece que tengamos, en *El siglo de las las luces*, lo que a Lukács le gustaba denominar la esencia determinante de la épica, que era “la totalidad de los objetos”²⁶?

²⁵ György Lukács, “Novela histórica y drama histórico” [1936-1937], *Sociología de la literatura*, ed. P. Ludz, trad. M. Faber-Kaiser, Península, Ediciones 62, 1989, pp. 169-189, pp. 169-170, 171, 172 y 173-175.

²⁶ Neil Larsen, “*El siglo de las luces*: modernism and epic”, *Modernism and Its Margins. Reinscribing Cultural Modernity from Spain and Latin America*, eds. A. L. Geist y J. B. Monleón, Nueva York, Garland, 1999, pp. 260-275, p. 262.

En 1914, un año después de la aparición del fundamental artículo de Lukács, José Ortega y Gasset publicaba su primer libro, las *Meditaciones del Quijote*. En él hacía una serie de intensas reflexiones comparativas entre épica y novela, y aventuraba ideas e hipótesis sumamente originales sobre la relación no ya entre ambas literaturas, sino entre ambas formas de contemplar y de asumir la vida. Recuérdense, por ejemplo, pasajes como el que dice:

Si las figuras épicas son inventadas, si son naturalezas únicas e incomparables, que por sí mismas tienen valor poético, los personajes de la novela son típicos y extrapoéticos; tómanse, no del mito, que es ya un elemento o atmósfera estética y creadora, sino de la calle, del mundo físico, del contorno real vivido por el autor y por el lector²⁷.

Para Ortega,

descargados los motivos épicos, las simientes míticas de todo valor dogmático no sólo perduran como espléndidos fantasmas insustituibles, sino que ganan en agilidad y poder plástico. Hacinados en la memoria literaria, escondidos en el subsuelo de la reminiscencia popular, constituyen una levadura poética de incalculable energía²⁸.

La épica fue una preocupación constante de Ortega. “Poesía del pasado” es un artículo de la serie *La manera española de ver las cosas*. Su contenido es básicamente literario, pero revela una de las grandes preocupaciones de Ortega y Gasset: el peso de lo antiguo en el presente, la omnipresencia de la tradición en la modernidad:

Nadie ignora hoy que la *Iliada*, por lo menos nuestra *Iliada*, no ha sido nunca entendida por el pueblo. Es decir, que fue desde luego una obra arcaizante. El rapsoda compone en un lenguaje convencional que le sonaba a él mismo como algo viejo, sacramental y rudo. Las costumbres que presta a los personajes son también de vetusta aspereza. ¿Quién lo diría? ¡Homero, un arcaizante: la infancia de la poesía con-

²⁷ José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, ed. J. Marías, Madrid, Cátedra, reed. 2001, p. 199.

²⁸ Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, p. 200. Véanse otras reflexiones de Ortega sobre la épica en José Ortega y Gasset, “Tres textos recuperados”, *Revista de Occidente*, 205 (1998), pp. 75-80.

sistiendo en una ficción arqueológica! ¿Quién lo diría? Y no se trata meramente de que en la épica haya arcaísmo, sino de que la épica es arcaísmo y esencialmente no es sino arcaísmo. El tema de la épica es el pasado ideal, la absoluta antigüedad, decíamos. Ahora añadimos que el arcaísmo es la forma literaria de la épica, el instrumento de poetización.

Esto me parece de una importancia suma para que veamos claro el sentido de la novela. Después de Homero fueron necesarios a Grecia muchos siglos hasta aceptar lo actual como posibilidad poética. En rigor no lo aceptó nunca *ex abundantia cordis*. Poético estrictamente era para Grecia sólo lo antiguo, mejor aún, lo primario en el orden del tiempo. No lo antiguo del romanticismo, que se parece demasiado a lo antiguo de los charlatanes y ejerce una atracción morbosa, suscitando pervertidas complacencias por lo que tiene de ruinoso, de carcomido, de fermentado, de caduco. Todas estas cosas moribundas contienen sólo una belleza refleja, y no son ellas, sino las nubes de emoción que su aspecto en nosotros levanta fuente de poesía. Mas para el griego fue belleza un atributo íntimo de las cosas esenciales: lo accidental y momentáneo le parecía exento de ella. Tuvieron un sentido racionalista de la estética que les impedía separar el valor poético de la dignidad metafísica. Bello juzgaban lo que contiene en sí el origen y la norma, la causa y el módulo de los fenómenos. Y este universo cerrado del mito épico está compuesto exclusivamente de objetos esenciales y ejemplares que fueron realidad cuando este mundo nuestro no había comenzado aún a existir.

Del orbe épico al que nos rodea no había comunicación, compuerta ni resquicio. Toda esta vida nuestra con su hoy y con su ayer pertenece a una segunda etapa de la vida cósmica. Formamos parte de una realidad sucedánea y decaída: los hombres que nos rodean no lo son en el mismo sentido que Ulises y Héctor. Hasta el punto que no sabemos bien si Ulises y Héctor son hombres o son dioses. Los dioses estaban entonces más al nivel de los hombres, porque éstos eran divinos. ¿Dónde acaba el dios y empieza el hombre para Homero? El problema revela la decadencia de nuestro mundo. Las figuras épicas corresponden a una fauna desaparecida, cuyo carácter es precisamente la indiferencia entre el dios y el hombre, por lo menos la contigüidad entre ambas especies. De aquél se llega a éste, sin más peldaño que el desliz de una diosa o la brama de un dios.

En suma, para los griegos son plenamente poéticas sólo las cosas que fueron primero, no por ser antiguas, sino por ser las más antiguas, por contener en sí los principios y las causas. El *stock* de mitos que constituían a la vez la religión, la física y la historia tradicionales, encierra todo el material poético del arte griego en su buena época.

El poeta tiene que partir de él y dentro de él moverse, aunque sea –como los trágicos– para modificarlo. No cabe en la mente de estos hombres que pueda inventarse un objeto poético, como no cabría en la nuestra que se fantaseara una ley mecánica. Con esto queda marcada la limitación de la épica y del arte griego en general, ya que hasta su hora de decadencia no logra éste desprenderse del útero mítico.

Homero cree que las cosas acontecieron como sus hexámetros nos refieren: el auditorio lo creía también. Más aún: Homero no pretende contar nada nuevo... Lo que él cuenta lo sabe ya el público, y Homero sabe que lo sabe. Su operación no es propiamente creadora y huye de sorprender al que escucha. Se trata simplemente de una labor artística, más aún que poética, de una virtuosidad técnica²⁹.

La reivindicación de lo épico como género canónico de la modernidad encarnada en el optimista socialismo que defendía Lukács tiene el contrapeso de la crisis de la épica que Jean-François Lyotard señaló como característico del pesimismo postmodernista. En su fundamental tratado *La condición postmoderna*, Lyotard identificaba la crisis de “los grandes relatos de la posmodernidad” con la crisis de la épica de los relatos modernos:

¿Qué hacen los científicos en la televisión, entrevistados en los periódicos, después de algún “descubrimiento”? Cuentan una epopeya de un saber perfectamente no-épico. Satisfacen así las reglas del juego narrativo, cuya presión, no sólo sobre los usuarios de los media, sino además en su fuero interno, sigue siendo considerable. Pues un hecho como éste no es ni trivial ni añadido: se refiere a la relación del saber científico con el saber “popular”, o lo que queda de éste. El Estado puede gastar mucho para que la ciencia pueda presentarse como epopeya; a través de ella, se hace creíble, crea el asentimiento público del que sus propios “decididores” tienen necesidad...

El modo de legitimación del que hablamos, que reintroduce el relato como validez del saber, puede tomar así dos direcciones, según represente al sujeto del relato como cognitivo o como práctico: como un héroe del conocimiento o como un héroe de la libertad. Y, en razón de esta alternativa, no sólo la legitimación no tiene siempre el mismo sen-

²⁹ José Ortega y Gasset, “Poesía del pasado”, *Meditaciones y otros ensayos*, ed. I. Fox, Madrid, Castalia, 1988, pp. 201-203.

tido, sino que el propio relato aparece ya como insuficiente para dar una versión completa³⁰.

Algunos filósofos posteriores a Lyotard han asumido que, en efecto, llegó el fin de los grandes relatos épicos, pero también han hablado de su sustitución por otro tipo de relatos, mucho menos ambiciosos, mucho más relativistas, que tienen también pretensiones épicas. Manuel Cruz, uno de los más representativos filósofos españoles contemporáneos, publicó en el año 2002 un artículo titulado “Nuevos tiempos, nuevas épicas” que resulta absolutamente revelador sobre esta nueva *épica menor*, fugaz y acomodaticia, que sería característica de la posmodernidad:

El relato épico de una determinada generación –para decirlo de una manera rápida, la que permaneció en el poder en España durante catorce años y hacía gala de haber participado de manera activa durante su juventud en la lucha contra el franquismo–, gentes de algo más de cincuenta años en definitiva, hace tiempo que viene dando signos ostentosos de agotamiento. Resultaría tan tedioso a estas alturas reiterar el listado de fracasos, renunciaciones y decepciones que ha protagonizado (o padecido) ese grupo, que nos podemos ahorrar dicho capítulo y pasar directamente a un aspecto particular de la cuestión, el que hace referencia a la función que se le hizo cumplir al mencionado relato para, en continuación, plantear el asunto de las presuntas novedades que, en materia de representación del propio pasado, están aportando quienes vienen detrás...

En lo tocante a la elaboración de una épica, probablemente, la mencionada generación actuó como lo hicieron muchas otras del pasado, a pesar de su empeño por ser tan diferente a todas las anteriores. También ello se sintió en la necesidad –o no supo resistirse a la tentación, a los efectos tanto da– de instituir un momento fundacional al que poder referirse en lo sucesivo como norma y guía. En su caso, la situación originaria en la que supuestamente definió las actitudes y valores con los que se ha ido enfrentando a todo lo que ha seguido suele quedar sumariamente nombrada a través del rótulo de *mayo del 68*...

Anunciaba al empezar que este relato épico me interesaba sobre todo como punto de partida para poner a prueba una pequeña y modesta intuición. Tengo para mí que estamos asistiendo a la emergencia de un

³⁰ Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna*, trad. M. Antolín Rato, Madrid, Cátedra, reed. 1987, pp. 57-58.

nuevo relato, protagonizado –si el corte de la quincena de años sirve para diferenciar generaciones– por el siguiente grupo generacional, el de quienes rondan la cuarentena. Parece estar emergiendo una nueva épica cuyo momento fundacional no tendría ya que ver ni con el franquismo ni con la clandestinidad, ni tan siquiera con las luchas políticas de la primera hora de la transición, sino con ese momento algo posterior de la sociedad española representado, emblemáticamente, por lo que en términos periodísticos se suele tipificar como *los años de la movida*.

Tal vez sea una mera casualidad, pero en los últimos tiempos tengo la sensación de estarme tropezando cada vez con mayor frecuencia con reportajes en televisión, declaraciones en revistas o entrevistas en suplementos dominicales de periódicos de gran tirada, en los que alguien, sea novelista prometedor, artista plástico cotizado o cantante de éxito (en cualquier caso, de unos cuarenta y poco más o menos) hace referencia a aquellos años, los de su juventud a fin de cuentas, como años de una máxima intensidad, sólo que en un registro abiertamente distinto al de la generación anterior...

La secuencia del relato acostumbra a tener siempre el mismo o parecido signo: alusión inicial a tormentosas épocas de promiscuidad y sexo duro, con indiscriminado consumo de todo tipo de sustancias y aventuras en cualquier orden de experiencia inimaginable, etc., tras las cuales se pasa a la descripción de la situación actual...

Toda generación precisa de una épica propia para constituirse como tal, para obtener una cierta densidad histórica, para reivindicar ante el resto de la sociedad su derecho a una cuota de protagonismo en lo colectivo... En la segunda de las dos épicas aludidas también se proclama alguna modalidad de desengaño o decepción respecto a las ilusiones tan excesivas de la temprana juventud, registro éste, como se deja ver con facilidad, extremadamente próximo a aquel célebre *desencanto* que terminó por ser la imagen de marca de *la generación del 68*³¹.

En realidad, lo que parece que está pasando en nuestros días, en el plano al menos de la reflexión y de la crítica cultural y literaria, es que el concepto de “épica” se halla completamente desestructurado, atomizado, sometido a cambiantes, arbitrarias y subjetivas manipulaciones estéticas, verbales, ideológicas, convertido en un significante abierto a todo tipo de significados, en una especie de término en perpetua y subjetiva

³¹ Manuel Cruz, “Nuevos tiempos, nuevas épicas”, *El País*, 28 de mayo de 2002, pp. 13-14.

redefinición, cada vez más alejado de su acepción concreta y original –la que fue formulada por Aristóteles, por ejemplo– y cercano a un perspectivismo relativista que cada pensador se siente autorizado para definir, y no una, sino muchas veces, ni de una sola manera, sino de varias.

Un ejemplo absolutamente significativo es el del filósofo y narrador alemán Ernst Jünger, quien gustó de hablar, en sus aforismos, de la épica:

Epopeya cortesana, novela social, obra edificante, poesía bélica, lírica proletaria, pornografía: todos casilleros. Lo que hay que juzgar no es bajo qué pabellón, sino cómo navega cada uno.

En contraste con la épica, la poesía lírica vive de lo atemporal. Refleja lo imperecedero. Perecederas en cambio son la historia, la sociedad, la ciencia, y con ellas el poema que se les dedica. Esto no excluye que pueda tener una gran repercusión³².

Otro pensador alemán más o menos contemporáneo –aunque de ideas y estética muy diferentes de las de Jünger– fue el gran filólogo judío Victor Klemperer. Todo su libro *LTI. La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo* es un intento de analizar el lenguaje heroico o épico del nazismo, de desentrañar los resortes mediante los cuales un estilo literario, una nostalgia estética, puede contaminar todo un estilo y una estética de política, de historia, de vida. Su prólogo se titula, de forma bien reveladora, “Heroísmo (en vez de un prefacio)”, y contiene anécdotas como la siguiente:

Un día de diciembre de 1941, Paul K. volvió radiante del trabajo. Acababa de leer el parte de guerra, camino de casa:

–Les va fatal en África –dijo.

Le pregunté si lo reconocían... porque normalmente sólo informaban de sus victorias.

–Escriben: “Nuestras tropas que luchan heroicamente”. “Heroicamente” suena a necrológica, créame.

Desde entonces, la palabra “heroicamente” sonó muchísimas veces a necrología en los partes de guerra y nunca nos engañó³³.

³² Ernst Jünger, *El autor y la escritura*, trad. R. Alcalde, Barcelona, Gedisa, 2003, pp. 66 y 71.

³³ Victor Klemperer, *LTI. La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*, Barcelona, Minúscula, 2001, p. 21.

A Klemperer, “lo épico” le producía tal repugnancia que ni siquiera sus formas sugeridas en *El ángel azul*, una película protagonizada por un icono de la oposición a los nazis como fue Marlene Dietrich, logró despertar su aprobación:

El 8 de julio de 1932 vimos, señalan mis diarios, la película *El ángel azul*, una obra que es “ya casi todo un clásico”. Lo que se concibe y se realiza con forma épica siempre aparecerá simplificado y tenderá a lo sensacionalista cuando adopta forma dramática o, más aún, cinematográfica... Sólo en escasos momentos me atrapé o me cautivó cuanto ocurría en la pantalla³⁴.

Otro ejemplo del sesgo personal, subjetivo, abierto, con que cada pensador expresa hoy sus ideas sobre la épica, es el del escritor austriaco Peter Handke, quien ha reflexionado muchísimas veces, y a lo largo de toda su obra, sobre ese concepto. He aquí algunos de sus aforismos:

Después de algunas películas me siento, por un momento, como un héroe: después de algunos libros sé que lo soy (y también me sé obligado a ello).

Una epopeya compuesta de *haikus* que, sin embargo, no puedan reconocerse como piezas individuales; sin argumento, sin intriga, sin dramatismo, y no obstante narrativa: no se me ocurre nada más sublime.

Modo épico de decir la hora: “Cuando las aves del alba, recién salidas de su sueño, se burlaban de los animales de la noche, agotados de darse caza unos a otros, agotados de amarse unos a otros...”

Aunque sea un cuento para niños: tiene que ser épico, precisamente aquel poema épico que se corresponde conmigo (y contigo).

La mirada épica es aquella que, en el enorme vestíbulo de la estación de trenes, permanece inmutable, y afectada por todo³⁵.

³⁴ Klemperer, *LTI*, p. 33.

³⁵ Peter Handke, *Historia del lápiz. Vida y escritura*, trad. J. A. Alemany, Barcelona, Península, reed. 2003, pp. 24, 80, 139, 375 y 408.

Otro ejemplo de la flexible apertura con que se utiliza hoy el concepto de *épica* nos lo proporciona el siguiente aforismo del filósofo Rafael Argullol:

El filósofo surgió porque la temeridad del héroe se había hecho insoportable; pronto, sin embargo, la filosofía sintió nostalgia de la épica y se propuso hazañas arriesgadas. La entera historia de la filosofía es la historia de una nostalgia³⁶.

El pensamiento de la crítica literaria actual se ha hecho tan abierto y tan atrevido que ha llegado a proponer asociaciones ciertamente paradójicas, como la que liga, por ejemplo, las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer –quintaesencia aparente de lo lírico– con la épica. Luis García Montero ha titulado nada menos que “La épica de la intimidad” uno de los capítulos de su libro *Gigante y extraño. Las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer* (2001), y ha afirmado lo siguiente:

Las *Rimas* son una épica de la intimidad, una reflexión heroica sobre los territorios de la poesía lírica. El poeta vuelve a pedirle su lira a Clío, pero en este caso las batallas se celebran en los abismos de la intimidad, es decir, en una intimidad convertida en abismo...

Frente a la poesía de su tiempo, Gustavo Adolfo necesita dignificar la subjetividad, llamar la atención sobre el carácter épico de su lucha...

Entre la suavidad moderada y la epopeya de los poetas civiles, Bécquer descubre en la ideología estética la posibilidad de crear una épica de la intimidad. La ambigüedad expresiva que el esteticismo moderno supone siempre en el pensamiento burgués estalla, ahora de un modo incontenible, impulsada y acorralada al mismo tiempo por la melancolía y la lucidez. Los versos hieren la piel del hedonismo con la espada íntima de la tragedia, porque ya no basta con ser un sochantre para disfrutar de la felicidad, y la inteligencia matiza el poder religioso de las lágrimas, el consuelo de la nueva sacralización, porque el poeta llega a sentir pudor ante los excesos teatrales del sentimiento. La brevedad de la anacreóntica y las hazañas de la épica se unen en las *Rimas* para condensar la batalla contemporánea del artista, el abismo de la subjetividad...

Enormemente significativo me parece el inicio de la rima 23, un texto clave en la definición lírica de Bécquer, que nos recuerda con claridad las

³⁶ Rafael Argullol, *El cazador de instantes (Cuaderno de travesía 1990-1995)*, Barcelona, Destino, reed. 2002, p. 98.

metáforas y los tonos épicos de Homero: “No bien aparecía la Aurora de rosados dedos...”. En esta nueva épica, los dedos rosados no vienen a levantar del lecho al amado hijo de Ulises, sino a cerrar los ojos del poeta, a permitir que el sueño se convierta en una incierta aventura de subjetividad...

La nueva épica justifica el tono bélico de la poesía amorosa de las *Rimas*. Una simple lista de versos puede dar idea de la insistencia con la que Bécquer utiliza un vocabulario y una imaginería de tonos agresivos: “domando el rebelde, mezquino idioma”; “como huracán que empuja”; “sobre el oscuro campo de batalla”; “quema invisible atmósfera abrasada”; “mientras clavas / en mi pupila tu pupila”; “se clavan tus ojos”; “risas y llanto arrancan”; “Tú eras el huracán y yo la alta / torre que desafía su poder”; “Cuando me lo contaron sentí el frío / de una hoja de acero en las entrañas”; “la pupila inmóvil / clavada en la pared”; “Me ha herido recatándose en las sombras”; “partióme a sangre fría el corazón”; “Como se arranca el hierro de una herida”; “Aun para combatir mi firme empeño”; “Me rodean, me acosan / y uno tras otro a clavarme viene, / el agudo aguijón que el alma encona”.

Se trata de una ambición heroica, épica, que se relaciona por contraste con la intimidad, y que desemboca inevitablemente, como toda historia trágica, en la muerte, en el sacrificio...

Tarea difícil que nos condena de un solo golpe, en apretada confusión, al orgullo divino y a la realidad más vulgar, al cielo y al infierno, al espíritu y al malditismo, a la pureza y al artificio, a las eternidades y a la fugacidad. Plenitud de plenitudes, contradicción de contradicciones. De ahí el heroísmo, la épica subjetiva del poeta moderno³⁷.

Sabemos que Juan Ramón Jiménez, otro de los más grandes renovadores –como lo fue Bécquer– del lenguaje poético en nuestra lengua, y también uno de los más originales y constantes pensadores sobre la esencia de lo poético, diseñó en alguna ocasión un plan para la edición de su obra completa en prosa lírica, que jamás llegó a hacerse realidad. El poeta pensó en darle el título de *Historia* y el subtítulo de *Lírica y épica en prosa*³⁸, tan paradójico como revelador de la originalidad del empeño.

³⁷ Luis García Montero, “La épica de la intimidad”, *Gigante y extraño. Las Rimas de Gustavo Adolfo Bécquer*, Barcelona, Tusquets, 2001, pp. 96-105, pp. 96-97, 98, 101-102, 102 y 105.

³⁸ J. Blasco y T. Gómez Trueba, *Juan Ramón Jiménez: la prosa de un poeta*, Valladolid, Grammlea, 1994, p. 85, nota 153.

La pretensión de Juan Ramón Jiménez no dejó de conocer curiosas y tardías ramificaciones. En la obra de muchos más autores modernos, muchos de ellos de signo o de tendencias rupturistas, incluso vanguardistas, quedaron declaradas o fueron detectadas –en opinión de algunos críticos– las vetas de lo épico. El que el término “nueva poesía épica” se halle bien acuñado y consolidado en la poesía española moderna es buen síntoma de ello. Al respecto ha dicho José Ramón Trujillo lo siguiente:

Si poemas épicos como la *Ilíada*, los cantares de gesta románicos, los indios *Mahabharata* y *Ramayana*, los cantares germánicos de *Hildebrando* y *Beowulf* o los poemas aún con vitalidad ucranianos y rusos del lago Onega, los búlgaros y los serbo-croatas estudiados por M. Parry y Lord poseen evidentes parecidos, no parece tan evidente que la poesía contemporánea comparta con ellos los mismos rasgos. Y, sin embargo, hablamos en la actualidad de “épica” o “nueva épica” para referirnos a una parte de la misma.

El ya desaparecido Julio López fue quien primero empleó el término “épica” para referirse a algunos poetas contemporáneos como Julio Llamazares. El éxito del apelativo fue tal, que veinte años después, en libros de crítica o en congresos como éste en el que nos encontramos, suele haber un apartado bajo tal epígrafe. Posiblemente ha sido García Martín, que ha apostado decididamente por él, quien lo ha popularizado definitivamente, sobre todo en la forma “nueva épica”. Muchos otros críticos lo han seguido en su empleo, como García Posada, Morante, Lucas, Rico o Martínez, bien que éste último lo matiza llamándolo “acordes épico-líricos”. La popularidad del término entre la crítica no se corresponde, sin embargo, con un número amplio de poetas que puedan incluirse en él. Y no existen tampoco unas líneas claras ni unas características comunes que definan esta “tendencia” o “subgénero”³⁹.

Entre los poemas que Trujillo considera representativos de esta “nueva épica española” figuran producciones de Julio Llamazares, Julio Martínez Mesanza, Luis Alberto de Cuenca, Carlos Martínez Aguirre, Pedro J. de la Peña, Juan Luis Calbarro, etc. Otros más se

³⁹ José Ramón Trujillo, “Épica y nueva épica”, *Poetas en el 2000. Modernidad y transvanguardia*, ed. S. Montesa, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2001, pp. 373-386, p. 373.

podrían sumar a esta nómina, como el Francisco Brines de los *Versos épicos*⁴⁰. Pero volvamos a los comentarios de Trujillo:

La crítica de poesía española, prácticamente sin voces en contra, ha acuñado el marbete de “nueva épica” para encuadrar dos estilos muy diferentes, si no contrapuestos, dentro de la poesía desarrollada a partir de los años ochenta: de una parte, aquella realizada sobre todo por Julio Llamazares, caracterizada por la evocación de una edad de oro ahistórica mediante la utilización del versículo, símbolos y metáforas de gran dificultad; de otra, la poesía que emplea símbolos y temas de carácter heroico –no necesariamente medievales–, representada fundamentalmente por Julio Martínez Mesanza y por fragmentos de la obra de otros autores. Desde un punto de vista filológico tradicional, resulta insostenible el apelativo de épica para ambos estilos, que son en realidad dos formas diferentes de elegía de carácter alegórico –irracionalista una; moral la otra–, resultantes de un ejercicio de nostalgia. Las características tradicionales de la épica (la oralidad y la utilización de unas tramas conocidas previamente por el narrador y su auditorio, el empleo de elementos dramáticos y musicales como constitutivos fundamentales –o *performance*–, la narratividad como método de transmisión de una memoria y una moral colectiva y tradicional, su aparición en una “época heroica” que varía en función de las lenguas y los países, la falta de un autor tal como hoy lo conocemos –habitualmente anónimo–, la objetividad, la repetición de fórmulas fijas y pasajes, las descripciones y enumeraciones, etc.) se encuentran del todo ausentes de la denominada “nueva épica”, que sin embargo sí están presentes en numerosas películas de Hollywood. Esta contradicción, no señalada debidamente por la crítica, debería conducir a una nueva propuesta de encuadramiento de los autores (cuyo mérito y originalidad hay que valorar al margen de cuanto hemos dicho) dentro de la lírica española contemporánea y de marcos filológicamente válidos⁴¹.

⁴⁰ Véase José Luis Gómez Toré, “*Versos épicos* de Francisco Brines: hacia una épica del amor y del cuerpo”, *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 21 (2003), pp. 153-164.

⁴¹ Trujillo, “Épica y nueva épica”, p. 386. Véase también José Ramón Trujillo, “Pervivencia de la épica en la poesía española contemporánea”, *El Cid. Historia, literatura y leyenda*, ed. G. Santonja, Madrid, Sociedad Estatal Nuevo Milenio, 2001, pp. 163-186. Véanse, en el mismo volumen, los estudios de Francisco Javier Díez de Revenga, “Poema, realidad y mito: el Cid y los poetas del siglo XX” (pp. 109-123); Eladio Mateos, “El segundo destierro del Cid: Rodrigo Díaz de Vivar en el exilio español de 1939” (pp. 131-146); Christoph Rodiek, “El mito cidiano fuera de España” (pp. 149-162) y Juan Manuel González, “En la estela del *Cantar del Cid*:

Resulta muy curioso apreciar cómo uno de los poetas habitualmente incluido en este elenco de autores *neoépicos*, Julio Martínez Mesanza, al reflexionar sobre esta supuesta corriente o estilo, ha tratado de devolver al término *épica* su significación original, distinguiendo entre el género épico clásico, agotado sin duda desde hace siglos en Occidente, y las proyecciones modernas de “lo épico” (que se aplicarían “a ciertos motivos e intenciones de obras pertenecientes a géneros que no son el épico”), que él no da por definitivamente clausuradas, pero tampoco por extraordinariamente vitales:

Las que siguen son unas pocas reflexiones que intentan justificar la imposibilidad de que la épica, al menos en la sociedad occidental, vuelva a ocupar una posición de privilegio...

La épica ha dejado de existir, pero no la guerra, que es más antigua y también más moderna que la épica. Las formas de la guerra no han dejado de cambiar y adaptarse a los tiempos: es más, se puede decir que la forma de la guerra determina la forma de las épocas, su estilo. Los símbolos de la épica, sin embargo, guardan una estrecha relación con un momento determinado de la historia de cada pueblo, un momento matinal en el que todo es posible y en el que incluso la guerra es alegría, brutal y desorientada alegría...

No todo en la épica es valor, valer y servir, pero la épica, sin el valor, el valer y el servir, sería otra cosa, no sería épica. El valor que da nombre a los valores; el más valer y el menos valer; el orgullo y la satisfacción de servir: todas éstas son cosas que no forman parte de las prioridades del hombre moderno. No quiero decir que no existan, pero

necesidad de una nueva épica en la poesía española” (pp. 187-192). Véase, además de la bibliografía que ofrece Trujillo en el primer artículo citado, Julio López, “Técnica y lenguaje de la poesía épica (a propósito de *Últimas horas en Lisca Blanca*), *Ínsula*, 407 (1980), p. 14 [acerca de la “poesía épica” de César Antonio Molina]; y José María Bermejo, “Medardo Fraile: épica de lo cotidiano”, *Nueva Estafeta*, 25 (1980), pp. 82-85; Julio López, “Poesía social y épica andaluza”, *Nueva Estafeta*, 21-22 (1980), pp. 161-162 y “En busca de la poesía épica: del nuevo estilo a la nueva moral”, *Nueva Estafeta*, 9-10 (1979), pp. 126-132; Arturo Casas, “Épica de la intimidad en Álvarez Caccamo”, *Ínsula*, 543 (1992), pp. 24-25; Yolanda Novo, “Épica y ceremonial de la escritura en *Derivas* de César Antonio Molina”, *Ínsula*, 491 (1987), pp. 16-17; Antonio Martínez Menchén, “La doble orilla de José María Merino”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 439 (1987), pp. 115-121; José Luis García Martín, “Tendencias de la poesía última”, *Los Cuadernos del Norte*, 9 (1988), pp. 150-153.

se mantienen en un segundo plano. Y, sin su presencia activa, no puede haber épica.

El género épico ha desaparecido de la nómina de los géneros que se practican en la actualidad, pero el concepto de lo épico y el adjetivo “épico” pueden seguir aplicándose a ciertos motivos e intenciones de obras pertenecientes a géneros que no son el épico. Se utiliza el adjetivo “épico” para los detalles, como algo completamente ajeno a la modernidad, no se lleva bien con lo fragmentario, que es la forma que han elegido para presentarse en sociedad ciertas reminiscencias épicas. Vuelvo a decir que la épica, en sentido estricto, tiene sólo una pervivencia filológica⁴².

Si en el terreno de la crítica del verso, es decir, en los dominios más claros y reconocidos de la lírica, ha logrado abrirse camino, en tiempos modernos –y posmodernos–, el concepto de épica, otro tanto, si no más, podría decirse que ha ocurrido en el terreno de la narrativa. Recordemos que, por ejemplo, el cubano Alejo Carpentier ha sido muchas veces mencionado como representante ilustre de un género de novela “épica” típicamente hispanoamericano. No desdeñaba él mismo esta clasificación, como muestran sus palabras:

Pero esto no quiere decir que la novela, en general, esté en crisis. Está en crisis donde se la somete a los viejos módulos. Está viva, y bien viva, por el contrario, donde se convierte en novela épica, donde la posibilidad de ser épica la sustrae a la anécdota demasiado particular, donde su movimiento mismo le permite vivir en función de su época, expresando realidades que son las del tiempo en que vive el novelista, del tiempo que les es posible asir⁴³.

Cien años de soledad, la obra maestra de Gabriel García Márquez, ha sido muchas veces calificada de *novela épica*. Para Carlos Fuentes era, desde luego, “épica” de la mejor ley, entre otras muchas otras cosas:

No sólo reunía en un haz las grandes tradiciones de la literatura hispanoamericana –mito de fundación, épica de destrucción, historia de recreación– sino que, magistralmente, generosamente, demostraba

⁴² Julio Martínez Mesanza, “La épica en la narrativa actual”, *El Cid. Historia, literatura y leyenda*, pp. 193-195.

⁴³ Alejo Carpentier, “Papel social del novelista”, en *Literatura y arte nuevo en Cuba*, Barcelona, Estela, 1971, pp. 153-169, pp. 161.

la compatibilidad de los géneros en una época de sequía literaria determinada por la dictadura del *nouveau roman* francés⁴⁴.

Un crítico literario muy alejado de los planteamientos de Carlos Fuentes, Eleazar Meletinski, coincidió también con éste en calificar de “epopeya” la novela de García Márquez:

En la grandiosa epopeya *Cien años de soledad*, que podemos denominar “novela-mito” de mismo modo que *Finnegans Wake* y *José y sus hermanos*, Márquez utiliza ampliamente el folclore latinoamericano, pero lo hace de un modo enteramente libre, integrándolo con motivos bíblicos y clásicos, con episodios de la tradición histórica y con hechos reales de la historia de Colombia y de otros países iberoamericanos, permitiéndose además drásticas deformaciones, grotescas y humorísticas, de las fuentes⁴⁵.

Carlos González Reigosa ha defendido la curiosa teoría –muestra una vez más de la amplitud con que la crítica moderna utiliza el concepto– de que el aliento épico llegó a agotarse en gran parte de la literatura europea del siglo XX, pero que volvió a cobrar vida en el ámbito hispanoamericano:

Hay en la literatura europea una épica subyacente que llega hasta Jean-Paul Sartre, que ya no está enteramente en Albert Camus y que desde luego se ha evadido por completo de Marcel Proust o de James Joyce. Con Sartre todavía se puede hablar de certidumbres ideológicas y de valores, de afirmaciones, de tesis. Hay una épica de la toma de conciencia y de la necesidad del cambio (no sólo revolucionario). Camus, literariamente más moderno, es ya el antihéroe, la pos-épica, el hombre que duda, la ambivalencia de quien cree en la justicia a condición de que ésta no se meta con su madre o su patria... Es el curso final del río de la épica en Europa, el término del camino. Hay elementos que perviven en muchos autores, en muchas obras, pero la épica ya no es el valor primordial. El valor primordial lo es, en muchas ocasiones, la aventura. Y esta aventura sólo ocasionalmente va de la mano de la épica, de una épica quizá ya incompleta, amputa-

⁴⁴ Carlos Fuentes, “Gabo: memorias de la memoria”, *Babelia*, 12 de octubre de 2002, pp. 2-3.

⁴⁵ Eleazar M. Meletinski, *El mito: literatura y folclore*, trad. P. López Barja de Quiroga, Madrid, Akal, 2001, p. 345.

da, degradada, adjetivada como he dicho, pero épica al fin y al cabo (piénsese en *Los tres mosqueteros*, por ejemplo).

En el siglo XX hay una literatura que ilustra muy especialmente sobre estos aspectos. Me refiero a la narrativa americana del *boom*, y muy especialmetne a los casos de Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo o Carlos Fuentes. Ellos afrontaron en su narrativa el desafío de recuperar –o de inventar– la épica de América... y, en efecto, pusieron en pie unas obras de incuestionable dimensión épica, que ofrece un rebrote extraordinario de una tradición aparentemente extinguida...

Borges niega la posibilidad de recuperar una épica que nunca existió y se decanta por extraer de ese vacío –por la vía del genio literario– toda una cultura, unas leyendas, unas fantasías –un mundo, en suma–, que, al configurarse, ofrecen el claro perfil de una “épica cultural”. Unos y otros representan de algún modo la actitud de la América andina, centroamericana y caribeña, con su densidad histórico-mitológica, contra el vacío de las tierras de Mar del Plata. Una épica de América, en ambos casos, que se extiende hasta *La fiesta del Chivo* [de Mario Vargas Llosa]...⁴⁶.

El mismo autor ha afirmado que el escritor peruano Bryce Echenique le confesó en cierta ocasión que “la épica del siglo XX está representada sin duda por Alejo Carpentier. Es el que más y mejor la defendió”. González Reigosa ha afirmado, además, que

si uno dirige la mirada a otras obras y creadores recientes, las conclusiones no se apartan mucho de las que se extraen de la América hispanohablante. Tanto si nos referimos al europeo Günter Grass y la expiación de la culpa que exuda su obra –y que también tiene su épica– como si hablamos del estadounidense Tom Wolfe de *La hoguera de las vanidades* (con su “épica del dinero”, tan de moda) o nos detenemos en nuestro Arturo Pérez Reverte (“épica histórica”, al menos en el caso de las obras protagonizadas por el capitán Alatriste), la conclusión es la misma: en un tiempo de antihéroes la propia épica se ha vuelto antiépica, pero con esta inversión o camuflaje no ha dejado de ser lo que era: sólo ha hecho adecuarse a los tiempos que corren. El Dr. Jekyll no ha dejado por ello de ser Mr. Hyde. Decir “la épica de la cotidianidad” es una contradicción en sus términos, pero hay contradicciones que ilustran la realidad y resultan definitorias. El antiépico Leo-

⁴⁶ Carlos González Reigosa, “La épica en la narrativa actual”, *El Cid. Historia, literatura y leyenda*, pp. 197-203, pp. 199-200.

pold Bloom del *Ulises* de Joyce es la otra cara del épico Ulises de Homero. El antihéroe es de algún modo, en su reiterativa y mediocre realidad, un héroe de la supervivencia⁴⁷.

En 1970 Juan Benet publicó un curioso e interesantísimo tratado metaliterario titulado *Puerta de tierra* cuyo capítulo primero tiene el título de “Épica, noética, poética...”. En él, Benet hacía agudísimas reflexiones acerca de la épica clásica, en particular de la grecolatina y de su formulística, pero también apuntaba reflexiones de tipo general sobre el fenómeno épico aplicables de lleno a la órbita de la creación moderna:

El épico es aquel que se propone contar cosas que no ha visto ni presenciado nunca... Por lo mismo que el épico es el narrador de lo nunca visto, el lírico lo es de lo común, de lo que está en la mente de todos. Pero ambos tienen el mismo propósito, esto es, narrar una cosa única que, sea ordinaria o extraordinaria, se aparte de las demás y cuente con los suficientes valores individuales como para ocupar por derecho propio un puesto en el mundo del arte... El pensador es también un épico en la medida en que nadie ha visto ni oído acerca de lo que va a hablar...

Me limito a sugerir que... la fábula sólo se da en aquella literatura que cuenta con una épica; que hay una correlación... entre las dos y que en una literatura sin épica –como la judaica– no se da la fábula sino que se recurre a la parábola porque en ella ni siquiera la divinidad se sale del reino de los hombres. La fábula nacerá –de acuerdo con esa explicación– de la costumbre de utilizar el efecto de proporcionalidad en un medio saturado de epopeya y al objeto de dar cuenta de las pequeñas aventuras de los hombres; por lo mismo que un dios es representado por un hombre para representar a éste hay que recurrir al sapo: la escala de conversión está dada por el mismo procedimiento: basta hacer que el sapo hable, que lleve una corona o que se sienta a una mesa surtida de exquisitos manjares⁴⁸.

Muchas más voces se han alzado para definir, para sopesar, para polemizar al hilo de la palabra *épica*. El escritor castellano José

⁴⁷ González Reigosa, “La épica en la narrativa actual”, p. 201.

⁴⁸ Juan Benet, “Épica, noética, poética...”, *Puerta de tierra*, Valladolid, Cuatro, [1970] reed. 2003, pp. 9-46, pp. 34 y 44-45.

Jiménez Lozano ha declarado su predilección por el lenguaje de la cotidianidad antes que por el canto épico, lo cual es un reconocimiento implícito de la presencia y de la vigencia de este tono en las letras actuales:

Decía Hölderlin –añade Jiménez Lozano– que los hombres corrientes no dejan huella, y precisamente por eso es el hombre corriente quien debe interesar al escritor; quien debe saber que los gritos mudos pueden hablar y entonces dejarán trastorno, sacarán al que lee de sus casillas. No atender esa voz baja muda, es escribir épica, aludir a dioses y mitología, hacer el relato del poder: mundanidad, repetición en la que no pasa nada que no haya pasado antes. Cuando se lee un murmullo no existe el mundo, sólo existe la palabra que se lee. Entonces se hace justicia con los que sufrieron⁴⁹.

De la Guerra Civil española se ha dicho muchas veces que nació toda una épica:

La guerra civil se convirtió en el gran arquetipo de la confrontación de las libertades y es, sobre todo, una guerra fratricida, de guerra entre hermanos, fue un espejo internacional y hay una gran épica popular que sigue siendo un venero extraordinario⁵⁰.

Cuando Mario Vargas Llosa ha hablado de la novela *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig, ha señalado lo siguiente:

Manuel hizo de los diálogos el eje de la estructura y los personajes arrancaban a hablar con un recurso que viene de la poesía épica: todos actuaban *in media res*, como si Manuel los hubiera sorprendido en medio de la acción⁵¹.

⁴⁹ Entrevista de José Jiménez Lozano con Elsa Fernández-Santos, “Jiménez Lozano dice que hoy se confunde la cultura con la industria cultural”, *El País*, 3 de noviembre de 2002, p. 35.

⁵⁰ Entrevista de Luis Mateo Díez con Aurora Intxausti, “La posguerra nos robó la infancia”, *El País*, 22 de septiembre de 2004, p. 45.

⁵¹ Mario Vargas Llosa, “Recordando a Manuel”, *Babelia*, 16 de noviembre de 2002, pp. 2-3.

Para Arturo Pérez Reverte,

la última épica, la gran batalla, el futuro, todo se está jugando en las fronteras. Ahora que se han acabado los bloques, vivimos una guerra de fronteras –emigración, narcotráfico– en la que hay épica, hay epopeya, hay tragedia, drama, elementos narrativos. Son, además, las últimas zonas en las que hay hombres y mujeres como los que protagonizaban mis lecturas de niño. Son zonas narrativamente muy rentables en cuanto a tipos y situaciones⁵².

El arte literario del célebre escritor británico Bruce Chatwin, famoso sobre todo por sus libros de viajes, fue calificado de *épico* por el crítico literario Antonio Gnoli, que publicó con él un libro de entrevistas:

La grandeza, o mejor la unicidad de Chatwin –incluso frente a historias mucho más dolorosas y persuasivas que las suyas–, residió exactamente en encontrar un punto de intersección entre los dos registros: entre la épica del extremo y la curiosidad chismosa de hurgar en lo que quedaba de las antiguas relaciones de fuerza⁵³.

Y Peter Handke, el escritor austríaco al que ya nos hemos referido –viajero e inconformista como Chatwin–, ha pretendido acoger bajo el paraguas de lo épico una de sus propias novelas, que transcurre en el escenario de la sierra de Gredos:

–Leer *La pérdida de la imagen* es como leer todos sus libros en uno. Es una verdadera suma de su obra.

–Le aseguro que no fue ésa la intención. Lo que me interesaba era escribir sobre una mujer, una poderosa banquera, que tiene una profesión en el fondo no aprovechable a nivel literario, menos aún para una epopeya, que era lo que yo tenía en mente. ¿Quién puede hoy ser un héroe? Me tentó la contradicción entre la profesión rara de esa mujer y un amplio movimiento narrativo como sólo me podía haber tentado una gesta medieval. A partir de ahí, todo era posible; en un instante ella pasa de una existencia real y racional a una onírica. De lo público a lo privado, una oposición que me pareció fértil épicamente...

⁵² Entrevista de Arturo Pérez-Reverte con Félix Romeo, “La vida te arranca la inocencia a mordiscos”, *ABC Cultural*, 1 de junio de 2002, p. 25.

⁵³ Bruce Chatwin y Antonio Gnoli, *La nostalgia del espacio*, trad. J. C. Gentile Vitale, Barcelona, Seix Barral, 2002, p. 13.

El tiempo es algo increíblemente excitante. ¿Qué es el tiempo? No lo sé. ¿Cómo se puede manejar el tiempo sin hacer trampa? Es una materia que los seres humanos no usan apropiadamente, es una aventura. Hay que estar alerta, de todos modos, sobre cuándo puede llegar el otro tiempo. Es como una gran bahía en la historia de la humanidad. Una bahía de lo utópico, algo que ha desaparecido por completo de la literatura. Yo me siento, a veces, como el último utopista hoy por hoy –dentro de lo que conozco, seguramente habrá miles–. La utopía se ha convertido en algo extremadamente difícil, en especial en la épica; tal vez en el poema sea aún factible. En parte porque la utopía se confunde fácilmente con la literatura *new age* o *fantasy*, con *El señor de los anillos* y libros por el estilo. ¿Qué se puede hacer cuando mis proyecciones utópicas, que desde el principio están en la obra, se confunden con *new age* o con una religiosidad indebidamente apropiada⁵⁴?

Las reflexiones de Handke no son excepcionales. La novela *Middlesex*, del norteamericano Jeffrey Eugenides (Detroit, 1960), ganadora reciente del Premio Pulitzer, ha sido calificada de “épico-irónica” por su autor⁵⁵. Para el escritor ruso Vladímir Sorokin, autor de éxito reciente en todo el mundo, la obra maestra de Alexandr Solzhenitzin, *Archipiélago Gulag*, “es un gran libro, es la épica de los campos estalinianos, aunque en la descripción de los campos me es más cercano Varlam Shalámov, porque no tiene ningún componente político”⁵⁶. Puede incluso parecer que, en las últimas décadas, los críticos y los pensadores de la literatura se han lanzado a repartir con creciente manga ancha las etiquetas de “épica”. Algunos, por ejemplo, han calificado de épicas desde diversas obras de Valle Inclán⁵⁷ hasta las nove-

⁵⁴ Entrevista de Cecilia Dreytmüller con Peter Handke, “Escribir es un infierno”, *Babelia*, 11 de octubre de 2003, p. 2-3.

⁵⁵ Xavier Moret, “Un hermafrodita protagoniza la nueva novela de Jeffrey Eugenides”, *El País*, 23 de octubre de 2003, p. 47: “Eugenides, que califica su novela de *épico-irónica*, con una clave de comedia que le permite hacer un juego entre el pasado clásico de Grecia y el Detroit actual, comenta en tono de broma que *el libro empieza con Safo y acaba con Souvlaki*”.

⁵⁶ Entrevista de Vladímir Sorokin con Pilar Bonet y Rodrigo Fernández, “El totalitarismo es una planta exótica y venenosa, sumamente rara y peligrosa”, *El País Domingo*, 22 de septiembre de 2002, pp. 8-9, p. 9.

⁵⁷ C. L. Barbeito, *Épica y tragedia en la obra de Valle-Inclán*, Madrid, Fundamentos, 1985.

las negras de Juan Madrid⁵⁸. El uso de la voz “épica” ha llegado a aparecer –quizás de forma indiscriminada– en muchos más contextos:

De “la épica de la miseria” escribió F. Calvo Serraller al hablar de la pintura del ecuatoriano Guayasamín [*El País*, 11.3.1999]... A “la épica de los derrotados” se refirió el escritor canario J. J. Armas Marcelo para definir su obra *Los dioses de sí mismos* [EFE, 15.5.1996]. Dentro de “la épica urbana posmoderna” inscribió Raúl del Pozo su novela *Los reyes de la ciudad* [EFE, 5.11.1996]. “Una visión épica de la vida” [*El mundo*, 8.1.2000] reclamó el italiano Claudio Magris para su propia narrativa...⁵⁹.

El género en que lo épico parece tener hoy una presencia mayor e indiscutible es un tipo de literatura fantástica, con ingredientes de aventura, bélicos y sentimentales, que ha logrado infiltrarse desde la literatura hasta el cine, el cómic, los juegos de ordenador, etc. Algunos críticos utilizan el término *fantasía heroica* para referirse a todo este complejo de producciones literarias y artísticas, cuyos antecedentes directos habría que buscar en el siglo XIX, e indirectos en la épica de *La Odisea* o en la narrativa de aventuras y de caballeros de la Edad Media.

Para algunos críticos, la *fantasía heroica* “es un género que hunde sus raíces en el pasado, apoyándose en conceptos derivados de la mitología y de la épica”⁶⁰. Para otro especialista en este tipo de estética (cuyos rasgos genéricos principales serían “la presencia de elementos sobrenaturales; el talante heroico del protagonista; la ambientación antigua y medieval; y el empleo de figuras retóricas, en especial la metáfora y la personificación (como los *kenningar* escandinavos)”,

normalmente se entiende por “fantasía heroica” un género literario nacido en torno a la década de 1950 y representada sobre todo por *El*

⁵⁸ Constantino Bertolo Cadenas, “Juan Madrid. La épica urbana”, *Alfoz*, 13 (1985), pp. 15-19.

⁵⁹ Carlos González Reigosa, “La épica en la narrativa actual”, *El Cid. Historia, literatura y leyenda*, pp. 197-203, p. 202.

⁶⁰ Javier Martín Lalanda, “La fantasía heroica como evasión. De los orígenes hasta Robert E. Howard”, *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 106 (1998), pp. 44-52, p. 45.

señor de los anillos de J. R. R. Tolkien, la tetralogía *Books of Earthsea* de Ursula K. Le Guin, la saga *Drangonlance* de Margaret Weiss y Tracy Hickman, los once volúmenes de *The Wheel of Time* de Robert Jordan.

Sin embargo, en Norteamérica floreció desde finales del XIX un género llamado *pulp literature*, de gran éxito comercial, difundida en publicaciones periódicas, con escenas de acción y aventuras, etc., que se considera su predecesor. Toda la serie de *Tarzán* de Edgar Rice Burroughs, de *La Sombra* de Walter Gibson, o *El Hombre de Bronce* de Lester Dent. Se conocen más de 150 revistas *pulp* diferentes⁶¹.

Otras obras y autores que el mismo crítico asocia a la *fantasía heroica*, al menos como precursores, son Alfred Lord Tennyson, autor de *Idylls of the King* (1859), y William Morris, autor de *The Wood at World's End* (1886), con sus contribuciones al resurgimiento de la literatura artúrica. Relación con la *Fantasía Heroica* tendrían también Jack London, con *The Star Rover* (1915) y Henry Rider Haggard, con *King Solomon's Mines* (1887).

El cómic –tan impregnado a menudo de cine, y viceversa– ha sido muchas veces considerado también como uno de los reductos más emblemáticos de lo épico en la cultura moderna. Fernando Savater ha dicho, acerca de los ingredientes de *fantasía heroica* infiltrados en muchas producciones emblemáticas del género, que

suele revestir los rasgos propios de la Edad Media europea o de los grandes imperios latinos y orientales; es decir, fuerte jerarquización social, ética heroica y caballeresca, presencia constante de una cosmología mágica y mitológica, gran diversificación de peculiaridades entre los distintos pueblos, incertidumbres geográficas que dan lugar a descubrimientos de razas o países ignorados, violencia cotidiana cuya espectacularidad sanguinaria se asume sin escándalo hipócrita⁶².

⁶¹ Miguel Ángel Nepomuceno Cachafeiro, “El nacimiento de la fantasía heroica: de la tradición popular a la literatura”, *Estudios de Literatura Comparada*, eds. J. E. Martínez Fernández, M. J. Álvarez Maurín, M. L. Cuesta Torre, C. Garrigós González y J. R. Rodríguez de Lera, León, Sociedad Española de Literatura General y Comparada-Universidad de León, 2002, pp. 643-650, p. 649.

⁶² Juan Carlos García Herranz, Eugenio Sánchez Arrate y Fernando Savater, *Conan. Guía de la Era Hiboria*, Madrid, Cyber Fantasy, 1996, p. 219.

Resulta muy curioso ver cómo en el terreno de la crítica y de las reflexiones sobre el cine se halla también plenamente acuñado el concepto de *épica*, y no siempre asociado al concepto de *fantasía heroica* que ha dado lugar a sagas cinematográficas como la de *La guerra de las galaxias* o *El señor de los anillos*. Ya vimos antes cómo Victor Klemperer apreciaba –sin mucho entusiasmo– algo *épico* en la célebre película que protagonizó Marlene Dietrich, *El ángel azul*. Sobre el cine de aquella misma época afirmó Arthur Miller, el dramaturgo norteamericano que fue el mejor cronista de la decadencia moral de la sociedad norteamericana del siglo XX, que

la única innovación que presentaba el teatro americano de aquella época era la *épica*, como en las películas. Durante los años treinta, todo autor izquierdista pensaba en su obra como el instrumento que iba a acabar con la Depresión⁶³.

No sólo Arthur Miller –como Borges, tal y como vimos anteriormente– consideraron el cine como el cauce natural de desarrollo de la tradición *épica*. En una entrevista reciente, el director cinematográfico español Alex de la Iglesia se expresaba en estos términos:

–La mezcla entre lo ridículo y lo *épico* parece ser una de las obsesiones de su cine.

–Es que el único lugar que queda libre para la *épica* es contarla desde el punto de vista de un personaje que es todo menos *épico*. Es algo que ya estaba en *El día de la bestia* o en *Muertos de risa*. La idea de que las hazañas más grandes las acometan los personajes más desarraigados. Eso me resulta maravilloso y, además, creo que es la única manera de que el público entre hoy en una historia. Ahora nadie disfrutaría con una película en la que un tipo heroico, o sea un triunfador que trabaja en Arthur Andersen, además de eso salve a la chica y sea feliz. Eso sería absurdo. Lo divertido es que una persona que tiene todas las de perder consiga salvar su vida y su dignidad. Hoy los únicos personajes que me parecen dignos son los derrotados, los perdedores⁶⁴.

⁶³ Francisco Sánchez Ruano, “Entrevista con Arthur Miller en El Escorial”, *Qui-mera*, 217 (junio 2002), pp. 49-59, p. 52.

⁶⁴ Entrevista de Alex de la Iglesia con Elsa Fernández-Santos, “Me gustan los perdedores felices”, *El País*, 18 de octubre de 2002, p. 44.

También la actriz Nicole Kidman ha dicho de una de sus películas más recientes, *The Human Stain*, *La mancha humana* (2003), que

sencillamente pienso que es una novela magnífica, y Anthony [Hopkins] ha logrado hacer de ella una película épica, nada sensiblera⁶⁵.

La épica alcanza –al menos en el plano de la reflexión crítica– a muchas otras expresiones artísticas distintas de la literatura y del cine. En una preciosa compilación de diálogos entre el crítico literario Edward W. Said y el músico Daniel Barenboim, este último hacía continuas referencias a la épica asociadas al lenguaje de la música. Algunas tan sugestivas como aquella en que califica de “épicas” las fugas de Bach, y de “dramáticas” las sonatas románticas:

La música de Bach fue escrita, en muchos sentidos, para la gloria de Dios y, como tal, utiliza medios épicos...

Para mí, Bach es un compositor épico: todo se va desarrollando, una capa tras otra. La fuga es el ejemplo perfecto de eso. Y después llega la sonata, que es básicamente dramática y funciona por contrastes. Empezó con Haydn y Mozart, y fue desarrollada por Beethoven hasta sus últimas consecuencias. No hay nadie que haya desarrollado más la forma sonata que Beethoven.... Yo pienso que está relacionado con el *Zeigeist*. Con Bach, está relacionado con servir a Dios y, por tanto, con la naturaleza épica de la música. Después, la forma sonata dramática va de la mano con la Revolución francesa y sus repercusiones. Después llega el poema sinfónico y los dramas musicales de Wagner, que están relacionados con la subjetividad del movimiento romántico...

Creo que lo más maravilloso de la experiencia estética, de la música en particular, es que pasas de unos a otros. Pasas de los ángulos a las curvas, de lo masculino a lo femenino, de lo heroico a lo lírico. En cierto modo, aprender a vivir con eso es aprender a vivir con la fluidez de la vida⁶⁶.

Muchas más opiniones y comentarios de los mejores críticos –algunos de ellos también creadores– de la literatura y de la cultura de los

⁶⁵ Entrevista de Nicole Kidman con Roald Rynning, “Actuaré mientras me den papeles maravillosos”, *El País*, 27 de diciembre de 2003, p. 21.

⁶⁶ Daniel Barenboim y Edward W. Said, *Paralelismos y paradojas: reflexiones sobre música y sociedad*, ed. A. Guzelimian, trad. J. J. Pérez Rodríguez, Barcelona, Debate, 2002, pp. 54, 174 y 178.

siglos XIX y XX podríamos seguir aduciendo acerca de la épica, de su pervivencia, de sus ecos, de sus proyecciones y metamorfosis en el mundo actual. Desde la exaltación romántica de Stendhal y Victor Hugo hasta el pesimismo y el relativismo posmodernos de Lyotard o de Manuel Cruz, la discusión más abstracta y teórica en torno a ella ha generado todo tipo de fecundas y sugestivas reflexiones, que precisarían de un grueso tratado para poder ser reflejadas y valoradas.

Es ahora el momento de que volvamos nuestra mirada, aunque sea de forma rápida y sintética, más hacia la creación que hacia la crítica, hacia el modo concreto en que los autores de la modernidad –y de la posmodernidad– han reivindicado y reciclado las claves y los mecanismos –fórmulas, tonos, alientos, tramas– del discurso épico para alumbrar obras sorprendentemente “nuevas”, a veces incluso rupturistas o vanguardistas en relación con el pasado. Porque las metamorfosis, las derivaciones, las deformaciones de la palabra y del concepto de *épica* en nuestro mundo moderno, no sólo en el hispánico, han sido tan abundantes como originales, y se han asociado muchas veces, curiosamente, a la experimentación y al ensayo de nuevos lenguajes. Dirijamos una vez más nuestra mirada hacia el pasado y veamos cómo Rabindranaz Tagore –autor emblemático de *lo lírico*–, en el poema 38 de *El jardinero*, se imaginaba a sí mismo como un poeta épico incapaz de afrontar con su arte el reto de expresar el amor:

Una vez, este poeta tuyo pensó no sé qué extraordinario canto épico; mas, ¡ay!, fui tan torpe, que mi canto vino a dar contra tus ajorcas repicantes; se rompió en cien pedazos armoniosos y se esparció a tus pies. Todo el tesoro de mis viejos cuentos guerreros se hundió en las olas reidoras, empapado en lágrimas...

¡Que tu amor me compense de esta pérdida! Y si este derecho mío a la fama inmortal ha de parar en ceniza con mi muerte, hazme inmortal tú mientras viva, y no lloraré por mi ruina, ni te culparé de ella⁶⁷.

A Guillaume Apollinaire, gran poeta y también autor de las prosas excéntricas de *El poeta asesinado*, se debe una ingeniosa sátira de la comedia, de la épica, de la novela, que él asoció a las formas de desa-

⁶⁷ Rabindranaz Tagore, *El jardinero*, en *La luna nueva. El jardinero. Ofrenda lírica*, trads. Z. y J. R. Jiménez, Madrid, Alianza, 2000, p. 65.

rollar ciertas artes culinarias, bastante estrafalarias por cierto, de uno de sus disparatados personajes:

Mi amigo Méritarte, que consideraba al hombre un animal artístico, se esforzaba en crear un arte culinario que no sólo diera satisfacción al apetito y a la gula, sino que también se dirigiera a la inteligencia, como lo hacen las demás artes...

Algún tiempo después de aquella tenebrosa tragedia, el amigo Méritarte nos invitó a un festín de comedia. Para comenzar hubo una sopa madrileña con hielo, que provocó sonrisas. Pero todo el mundo estalló en carcajadas al darnos a conocer nuestro anfitrión el origen taurino de las *criadillas* que vinieron a continuación...

Apenas un mes después nos servía un *cassoulet* con el que su arte alcanzaba por fin lo sublime. Incluso lo probó con la epopeya, con una bullabesa cuyo sabor mediterráneo nos recordó inmediatamente los poemas de Homero...

Teníamos miedo de que, desengañado, nuestro amigo Méritarte se refugiara en algún tipo de devoción, como consecuencia de la cual nos invitara a colaciones místicas. Nos equivocábamos: Méritarte, que se había elevado hasta la epopeya, supo descender hasta la prosaica novela y acabó casándose con su cocinera, una guapa muchacha⁶⁸.

En su inmensa novela *La insoportable levedad del ser*, Milan Kundera establecía otra originalísima clasificación “poética”, aplicada esta vez a los *mujeriegos líricos* y a los *mujeriegos épicos*:

Entre los hombres que van tras muchas mujeres podemos distinguir fácilmente dos categorías. Unos buscan en todas las mujeres su propio sueño, subjetivo y siempre igual, sobre la mujer. Los segundos son impulsados por el deseo de apoderarse de la infinita variedad del mundo objetivo de la mujer.

La obsesión de los primeros es *lírica*: se buscan a sí mismos en las mujeres, buscan su ideal y se ven repetidamente desengañados porque un ideal es, como sabemos, aquello que nunca puede encontrarse. El desengaño que los lleva de una mujer a otra le brinda a su inconstancia cierta disculpa romántica, de modo que muchas mujeres sentimentales pueden sentirse conmovidas por su terca poligamia.

La segunda obsesión es *épica* y las mujeres no ven en ella nada conmovedor: el hombre no proyecta sobre las mujeres un ideal subjeti-

⁶⁸ Guillaume Apollinaire, *El poeta asesinado*, en *Alcoholes. El poeta asesinado*, ed. J. I. Velázquez, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 427-665, pp. 625-628.

vo; por eso todo le resulta interesante y nada puede desengañoarlo. Y es precisamente esa incapacidad para el desengaño la que contiene algo de escandaloso. La obsesión del mujeriego épico le produce a la gente la impresión de que no se ha pagado nada a cambio de ella (no se ha pagado con el desengaño).

Debido a que el mujeriego lírico persigue siempre al mismo tipo de mujeres, nadie se da cuenta de que cambia de amantes; los amigos le crean permanentemente conflictos porque no son capaces de diferenciar a sus amigas y les atribuyen siempre el mismo nombre.

Los mujeriegos épicos (y por supuesto que Tomás es uno de ellos) se alejan cada vez más, en su búsqueda del conocimiento, de la belleza femenina convencional, de la que se han hartado rápidamente, y terminan indefendiblemente como coleccionistas de curiosidades. Saben que lo son, les da un poco de vergüenza y, para no poner a los amigos en aprietos, no suelen salir públicamente con sus amantes⁶⁹.

Mucho más expeditivo que Kundera fue el gran escritor chileno Roberto Bolaño, para quien

follar cuando no se tienen fuerzas para follar puede ser hermoso y hasta épico. Luego puede convertirse en una pesadilla⁷⁰.

Es imposible pretender, en el espacio escaso de un artículo, dejar constancia de todas las metamorfosis modernas de lo épico, o de lo que los lenguajes de la modernidad y de la posmodernidad han identificado como épico, y de toda la torrencial bibliografía que al respecto se ha generado. Lo ambiguo y polisémico del término permite, como hemos podido apreciar, que algunos autores –como Sigmund Freud– lo hayan dado por muerto desde la misma antigüedad, mientras que otros –como Jorge Luis Borges– lo consideren el género más vivo y prometedor de todos los que existen. Quizás haya una única manera de explicar el fenómeno: la vida de cada persona –de algunas más que de otras, ciertamente– siempre tiene algún momento, algún componente épico. Y, como la vida es una suma de relatos, al tiempo que una reali-

⁶⁹ Milan Kundera, *La insostenible levedad del ser*, trad. F. Valenzuela, Barcelona, Tusquets, reed. 2002, pp. 205-206.

⁷⁰ Roberto Bolaño, “Literatura+Enfermedad=Enfermedad”, *El gaucho insufrible*, Barcelona, Anagrama, 2003, pp. 135-158, p. 141.

dad *narrable*, la épica nunca puede abandonarnos. Lo ha expresado muy bien el cineasta Fernando Trueba, al describir la lucha –cruelmente real– por salir de la pobreza y la marginación en las *favelas* brasileñas:

Casi se me saltaron las lágrimas el primer día que llegamos a la favela. De repente, oímos una música *boom boom boom boom* y al dar la vuelta a la esquina nos encontramos con un solar en el que había 50 niños de entre 8 y 10 años tocando con latas de aceite y un profesor que les iba enseñando. Hay una escuela de música, un estudio de grabación, y uno puede andar por la calle charlando porque han conseguido erradicar la violencia. Me gustaría retratar ese pequeño milagro y darle forma cinematográfica... Yo creo que hay algo épico entre tener ahí una pistola y un timbal y coger el timbal⁷¹.

⁷¹ Carlos Galilea, “Fernando Trueba rodará con Carlinhos Brown en las favelas de Bahía”, *El País*, 19 de noviembre de 2003, p. 45.