

**EL NOMBRE INNOMBRABLE
GARIBALDI O EL TEMA DEL HÉROE
EN JUAN L. ORTIZ**

**Sergio Delgado
Université de Bretagne - Sud**

Introducción

“Ellos fueron heridos misteriosamente / allí donde comenzaban a encontrarse”. Son dos versos de *El Gualaguay* de Juan L. Ortiz que me interrogan desde hace varios años. ¿Quiénes son “ellos”? ¿Cómo alcanzar la honda y misteriosa herida de un pronombre? ¿Qué enseñanza política, o si se me permite: qué profecía, contienen estas palabras?

Ni siquiera el sueño de los héroes; más bien su debilidad, dado que no existe el héroe dorado. Tampoco el héroe argentino. El héroe más bien como una pluralidad herida, como el rastro que deja un nombre en el lugar donde se borra.

El tema del héroe, a simple vista, apenas se destaca en la obra de Ortiz y quizás hasta pueda parecer *tendencioso* que le dediquemos un artículo. Pero es un tema que, como vamos a intentar demostrar, se consolida gradualmente en la obra hasta convertirse en uno de los centros de su búsqueda. Está presente desde los primeros libros y si bien pasa desapercibido, o parece más bien un desliz ocasional (“la noche

estúpida y cobarde” que mató a García Lorca o el “fantasma de Gabriel Peri” que sobrevuela la liberación de París), cuando el héroe se va manifestando, al menos en el espacio que ocupa en el texto, las claves que pudieran orientarnos para vislumbrar su rostro resultan, curiosamente, ilegibles. Las referencias a personajes históricos concretos de la escena regional, como Artigas o Ramírez, o de la gran historia, como Garibaldi, que podrían trazar algún “perfil” del héroe que busca Ortiz, son más bien rastros cuidadosamente borrados. Se trata siempre de la misma tachadura, incesante negación de todo nombre de héroe, su “rostro” textual, o quizás variaciones infinitas en torno a un único nombre que no puede ser pronunciado.

En este sentido hay en la obra de Ortiz una inmensa paradoja formal que nutre su desarrollo: un movimiento hacia la abstracción (Saer compara los últimos poemas con los cuadros de un pintor como Pollock) de una poesía que, al mismo tiempo, se vuelve cada vez más concreta. Los objetos inmediatos del paisaje como el río Gualeguay y los personajes históricos más evidentes, como Garibaldi, trazan en su extrañeza el límite de la legibilidad. Héroes, rostros y objetos se difuminan en el centro inquietante de los poemas fundamentales de la obra. Si no se ha visto o no se ha querido ver esta dimensión política y poética del tema del héroe en Ortiz es porque el lector, pese a la firme advertencia del poeta, tiende a envolverse “en las sedas de la poesía”.

En este trabajo vamos a realizar, en primer lugar, una aproximación al tema del héroe en la poesía de Juan L. Ortiz y luego nos detendremos en el paso de Garibaldi por el poema *El Gualeguay*.

El tema del héroe en Juan L. Ortiz

El tema del héroe se va insinuando en la obra de Ortiz a partir de *El ángel inclinado*, libro publicado en 1937 que “vibra” con los hechos que están ocurriendo en España en el mismo momento en que los poemas se escriben. Un conflicto político grave, como en este caso la guerra civil española, atraviesa las enormes distancias que separan su escenario

natural, de la ciudad de Gualeguay donde habita el poeta. Su resonancia llega hasta el paisaje propio de Ortiz y se integra al mismo como una exigencia: “Es tiempo de marchar todos unidos, fuertemente unidos, / al ritmo de las canciones de vuestros poetas”.

La tarea de los héroes y la de los poetas son distintas, pero se nutren mutuamente. Hay un poema en este libro que tiene por título el nombre de un poeta: “García Lorca...”. Es un caso excepcional, que condensa de manera temprana todos los elementos del tema. Tenemos así el héroe, el poeta, el nombre, la muerte y el paisaje: “caballo alado que viene de los olivares / tocando alarmas en su galope de sueño / porque la tierra está toda sonora”. Pero la poesía desdibuja esta evidencia: se buscará un héroe plural, el nombre deberá ser borrado y el paisaje está todavía por decirse. Es la “marcha” del héroe, en su condición anónima, la que debe trazar su camino. Son las milicias que van a la lucha. El poeta quisiera invitarlos a compartir su paisaje: “Pero recordé que vais acerados y ágiles hacia el porvenir / donde duermen bellezas nuevas y frescas que ya nos hacen signos / en la gravedad sonriente y flexible de vuestro sacrificio”.

Contradicción incesante entre la contemplación y la acción que María Teresa Gramuglio señala como un “molde” adversativo que la obra reformula una y otra vez, y que D.G. Helder esboza en la magnífica fórmula de la “elegía combativa”. Es en el centro de esta tensión entre la contemplación y la acción donde se inserta la voz poética y donde va a generarse la figura del héroe. Un héroe que desde el inicio se busca en este conflicto entre poética y política, pero también en el conflicto entre un nombre individual que debe borrarse y una aspiración hacia el héroe plural que se pone en marcha.

La segunda guerra mundial sacude al mundo y *El álamo y el viento* registra esta vibración. En el poema “Saludo a Francia” (un poema borrado en su momento del libro), escrito en celebración de la liberación de París, aparece la figura del *maquis*: “Francia del 89, y del 48, y de la Comuna, y del 36, y del Maquis”.

El héroe oculto en esta celebración, símbolo del *maquis*, es sin dudas Aragon. En “Louis Aragon, uno de los mejores jefes de los ‘maquis’”, artículo publicado en octubre de 1944 en *El Diario* de Paraná con el seudónimo de Alfredo Díaz, Ortiz destaca el desempeño de Aragon en la resistencia. En defensa de este desempeño, pero también de su poesía, dice lo siguiente, que puede leerse como una poética personal: “Nosotros creemos que la poesía [...] resultará enriquecida o renovada por su contacto con las sencillas y puras realidades humanas que la presente tragedia ha puesto en primer plano”.

Hay un conjunto importante de escritos y traducciones publicados por Ortiz durante los años de la guerra, muchos de ellos firmados con seudónimo. Y Aragon, traducido o proclamado, aparece una y otra vez en estos textos como un ejemplo pleno para Ortiz de la relación entre el poeta y la historia que le toca vivir. Sin embargo no hay en ningún poema de *El álamo y el viento*, ni en toda la obra, referencia alguna a su nombre. Todo se concentra en la idea de la Resistencia, del “maquis”, como un arquetipo en definitiva de lo que esta palabra significa en la relación entre la lucha del héroe y su paisaje.

Vamos a detenernos un momento en este punto. *Maquis* llega al francés de la lengua corsa y refiere a un lugar de difícil acceso, de arbustos o matorrales impenetrables. Por extensión, es el lugar que sirve de refugio a la resistencia francesa durante la ocupación alemana. La palabra *maquis* significa al mismo tiempo la resistencia de los héroes frente a la opresión pero también el paisaje que los cobija. Esta palabra aparece en *El álamo y el viento* en relación con el contexto de la segunda guerra mundial pero luego reside, como una joya olvidada en algún cajón, en el sistema poético de Ortiz y aparece muchos años después en *El junco y la corriente*, cuando ante la vista del paisaje chino – volveremos sobre este tema más adelante– el poeta piensa, como por reflejo, en “los ‘maquis’ del Plata”. En este nuevo contexto, es decir el del año 1957, la palabra aparece como un arcaísmo. Pero no lo es: ha habitado en el poeta y genera su propio mundo. La volveremos a encontrar al final de la obra, en “No puedo...”, un poema inédito,

posterior a *En el aura del sauce*, publicado en julio de 1976 en la revista *Crisis*. La palabra ahora ha sido verbalizada bajo la forma de *desmaquisar*. Es nuestro viejo *maquis* que ha sufrido una determinada metamorfosis, generando en un mismo y brusco gesto, a la vez el verbo *maquisar* y su opuesto *des-maquisar*.

Sólo comprendiendo el sentido que tiene el héroe plural, el resistente, en la poesía de Ortiz, podemos quizás alcanzar el complejo y magnífico dominio de esta palabra que el lenguaje propio secreta y que aparece en los primeros meses de la dictadura militar. El interlocutor es el otoño. “No puedo abandonar, otoño”, comienza el poema. Y este “no puedo” se instala en el centro de la contradicción incesante en Ortiz entre la contemplación y la acción. A partir de un esquema dual relativamente simple, el poema, ante la imposibilidad y el silencio, se expande indefinidamente: “No puedo, pues, ahora, otoño, abandonarme, no, ni a este misterio en volutina / de tu luz en nupcias”. Se expande en formas y significados en su mayoría inalcanzables, como su sintaxis misma, donde las subordinaciones se subordinan casi indefinidamente y donde los puntos suspensivos en los que terminan todas las frases y estrofas del poema, e incluso el poema mismo, podrían extenderse hacia el infinito. Un verdadero *maquis* si no fuera que el otoño ha de “desmaquisar” toda la espesura de “brotes y ramizas” sin dejar reparos donde ocultarse.

Quizás hoy, con la perspectiva que da el tiempo y con la experiencia como “país” que hemos adquirido en los últimos años, podemos comenzar a comprender la dimensión de ese paisaje *desmaquisado*.

De la misma manera que ocurre con la palabra *maquis* y con el nombre de Aragon, no hay en la obra de Ortiz menciones a figuras políticas ejemplares. Eso no impide que estas figuras no ocupen un lugar destacado en sus preferencias. Si acaso el poema “A Prestes” (*La brisa profunda*), puede desde su título inducirnos al error de creer que se trata de una oda al líder brasileiro Luis Carlos Prestes, cuando descubrimos que el motivo del poema es en verdad la muerte de un perro querido, el homenaje sin embargo permanece.

Los poemas de la primera parte de *El junco y la corriente* celebran la China que Juan L. Ortiz conoció y admiró. En septiembre de 1957 el poeta realizó un viaje a éste y otros países socialistas integrando una delegación de intelectuales y artistas invitados para el cuarenta aniversario de la revolución de octubre.

Aparecen nombres que hacen referencia a poetas, pintores, músicos o militantes de la cultura china presente y pasada: Li-Tai-Pé, Emi-Siao, Lou-Sing, Tou-Fou, Quo-ing, Chen-cow, Jozin, Husan, Li-Pin, Su Tong Po, Wang Wei. Nombres que indican un conjunto de voces y rostros y sonrisas perdidos al costado del éxtasis y del vértigo del viaje. Fugaces y emocionadas alusiones que ocultan el nombre no pronunciado: Mao Tse-tung o que ensayan, más bien, un nombre múltiple: “¿Y qué dirían, ellos, de sus héroes?”.

En el viaje Ortiz encuentra, por otra parte, dos héroes anónimos, dos estatuas vivientes de la historia: un héroe de la gran marcha china y un sobreviviente del “acorazado que disparó el primer cañonazo de la marina sublevada en 1917”. El poeta contempla estos héroes. Sus rostros son llanuras o montañas marcados por el tiempo y su voz un trueno ganado “por la herrumbre de los miles de rocío” de la acción. El encuentro con el héroe lo confronta con un paisaje humano indescifrable. Y en definitiva todo paisaje es un “sobreviviente” mudo de la historia, con una escritura que hay que aprender a leer. Esa vibración de todos los horrores y todos los triunfos que permanece en la materia. La confrontación entonces con este paisaje humano lo sitúa a Ortiz, como ante todo paisaje (incluso el más propio), frente al enigma del héroe y de su dimensión plural.

La forma del río y del héroe

El tema del héroe se va perfilando en el ciclo mayor de poemas en torno al paisaje entrerriano que trazan principalmente “Las colinas”, “Entre Ríos” y *El Gualaguay*. Se trata de poemas extensos que se destacan en la obra como un gran sobre relieve y donde la extensión parece mimar el

territorio evocado. *El Gualeguay*, un poema-libro de 2600 versos, es sin dudas el centro fundamental de este sistema poético que emula la forma y el sentido del paisaje natal.

El río Gualeguay, a diferencia de los grandes ríos Paraná y Uruguay que delimitan los contornos provinciales, es un río íntimo que atraviesa la provincia de norte a sur. Es el centro mismo del país, del “Entre Ríos”. Y el poema *El Gualeguay*, por su parte, es el río central de una poesía que se piensa como río. Poema y río constituyen, en su confluencia, una mirada, una pupila sensible que se extiende sobre el paisaje en la búsqueda de su geografía y de su historia. El río *ve*, el río *siente* la geografía y la historia que nacen y se desarrollan con él. Es un gran espejo que recorre todas las escenas y multiplica su conocimiento por los incesantes reflejos y vibraciones que recibe. Un espejo que se multiplica en todo un sistema fluvial. Son los ríos, arroyos y riachos, enumerados cuidadosamente, que traen los “latidos” por medio de los cuales el río rompe los límites meramente físicos y técnicos de su mirada en un “árbol de citas” incesante: el “Sauce”, el “Moreyra”, el “Chañar”, el “Compás”, el “Ortiz”, el “Sauce luna”, el “Lucas”, el “Mojones”, el “Tigre”, el “Villaguay”, el “Vergara”, el “Cala” y el “de las Guachas”, el “San Antonio”, el “Jacinta”.

La “historia” es el tema del poema, pero la historia como un objeto de dificultosa construcción. No interesa simplemente “contar” sus hechos y personajes sino encontrar la gravitación de unos u otros en el paisaje. El poema toma la historia como materia y es menos una “historia” que una anatomía o hidrografía poética del mirar. El poema y el río reproducen así, en su poderosa imagen poética, desde los ríos principales hasta los más insignificantes, incluso los que ni siquiera tienen nombre (esas “gracias delgadísimas, todavía, ‘sin óleos’”), la forma del sistema de los héroes: “Pero no era él, apenas, sino una venilla del azar / en la red de lo múltiple?”.

Marilyn Contardi analiza en la primera estrofa del poema “las líneas secretas que impulsarán su despliegue”. En esta primera estrofa, planteando la génesis del río y del territorio, se produce un núcleo a

partir del cual se va a generar su extensión. El último verso de esta primera estrofa así nos lo plantea: “Y de qué mes, de cuál, sus cabellos o sus varas?”

Una compleja serie de relaciones y asociaciones va a generarse a partir de esta pregunta. Una dinámica en la que “cabello” y “vara” erigen la matriz formal de la mirada del río sobre el paisaje y su historia. Una matriz que, como sucede con toda mirada, cuyo estadio inicial es el espejo, se conforma según el *mirante*. El río no puede conocer las cosas sino que a través de un reconocerse. El río sólo puede comprender lo que pasa a su alrededor (en cuya conformación él es su elemento fundamental y fundador) en la medida de unas formas finas y alargadas a las cuales su mirada, desde el origen, es particularmente sensible. El paisaje estará así *arteficializado*, según el concepto que Alain Roger retoma de Montaigne, por la mirada poética que se tiende sobre él. Un dibujo de palabras de trazos finos y largos hechos con un delicado ojo-pincel. Series lexicales que, a partir de *cabello* y de *vara*, como otros ríos del paisaje, conjugan, en la conformación de esta matriz originaria, un duelo incesante entre lo fluido y lo rígido. Una primera serie, entonces, de lo fluido se desarrolla a partir de *cabello* : *cabellos*, *cabelleras*, *guedejas*, *melenas*, *rizos*, *crines*, *pelos*, *hebras*, *hilos*, *hilas*, *linos*. Y a esta serie, a su vez, pueden incorporarse otras de objetos igualmente finos y flexibles como: *cintos*, *cintillos*, *cordones*, *cordoncillos*, *lonjillas*, *tiras*. Y de animales: *culebras*, *culebritas*, *culebrillas*, *víboras*. Y de acciones relacionadas con estas formas: *ahilar*, *hilar*, *enhebrar*, *tirar*, *serpentear*. A lo largo del poema todas estas palabras tendrán sus propias realizaciones, en las cuales lo singular y lo plural producirán, a su vez, formas distintas y al mismo tiempo convergentes con el sistema fluvial del Gualaguay. Una forma cambiante que emula la forma misma del río: “Y ‘veía’ la otra gracia, literalmente de quimera, / con los ‘cabellos’ de la tempestad / o los cabellos del sauce / o los cabellos del arpa...”.

El río “ve” a través de formas *acabelladas*, o por mejor decir *riadas*, que es su manera de reconocerse. Una anatomía de la mirada ligada a las formas de lo posible. Nunca vemos lo que queremos, sino lo que

podemos ver. A partir de estas formas se hacen los cielos, las tierras y las aguas, las plantas, los animales y los hombres.

Por otra parte tenemos una serie de objetos finos y alargados, de textura más bien rígida a partir de *vara*: *varas*, *varillas*, *juncos*, *ramas*, *ramales*, *ramillas*, *gramillas*, *brazos*, *bracillos*, *troncos*, *tallos*, *bastones*, *bastoncillos*, *palos*, *astas*, *lanzas*, *tacuaras*, *cañas*, *cañitas*, *bambúes*. El mismo paisaje, con la forma de un gran “árbol de plata”, es una sucesión incesante y reversible de troncos, brazos, ramillas: “O es que el tronco precedió naturalmente / a los bracillos que, brujo, más tarde, / él trajera hacia sí?”.

La vara, en tanto objeto alargado y rígido, deviene también metáfora de la rigidez de la justicia, o mejor dicho de la injusticia (“Y el ‘patriarca’ y los ‘jefes’ fugaces, / medidos con la vara de las luces y del héroe?”) y también de la ambición, por ejemplo de los saladeros, en relación ahora con otras medidas (“...la vara / que trascendía desde el este, / grasamente, o saladamente, / a ‘faena’...”). Las cañas, las lanzas, las tacuaras, arma popular por excelencia de la revolución de mayo y luego de las guerras civiles, devienen al mismo tiempo metáfora de estos “alzamientos”: “Y he ahí la ‘primera caña’ en una ráfaga de cañas, / con los relámpagos del país”.

La “primera caña”, es decir el caudillo (alusión a Francisco Ramírez) que congrega voluntades, deviene una “ráfaga de cañas” donde la primera se confunde con las que le siguen y que concluyen luego en “tempestad de cañas” o “tempestad de tacuaras”. La suma de lanzas de los grupos “alzados en armas” que por momentos deviene una vegetación en movimiento y así tenemos “...un bosquecillo de ayuda para la resistencia”.

En definitiva el término *vara*, por tomar este caso, configura un subsistema fluvial-semántico propio: significa una rama o palo alargado y fino, pero también el instrumento de la justicia, la unidad de toda medida, los cuernos de los animales, la lanza del guerrero y finalmente, o como para comenzar, una especie de junco que crece en terrenos

anegadizos. Con este último significado, es decir, de *vara* como *junco*, volvemos al origen.

Cómo fue aquella lluvia:
de arpa ciega o de penumbra
o de juncos de vidrio que huían
o plantaba una hada brusca?
Y de qué mes, de cuál, sus cabellos o sus varas?

La dinámica de lo fluido y lo rígido, entre “huir” y “ser plantado”, que comienza a generarse a partir de esta lluvia originaria, se mantiene, en la conjugación de ambas series, a lo largo de todo el poema. Incesantemente volvemos al origen para recomenzar.

Este poderoso sistema formal originario se modula ya en la materia misma de las palabras, un contrapunto incesante entre vocales fluidas y agudas (*cabellos, rizos, hilos, crines, linos*), y vocales rígidas y graves (*vara, rama, caña, tacuara, brazo, palo*), es decir la oposición entre la *a* y la *i* que se despliega en toda la poesía de Ortiz. Estas oposiciones por otra parte se conjugan también en tonalidades intermedias como *ramilla, varilla, gramilla*.

El poema nos obliga a estas lecturas no lineales, a seguir el curso de una palabra o una serie de palabras, o incluso de una letra, como se podría seguir, desentendiéndose del paisaje, el vuelo de un pájaro en el cielo, el fluir de una hoja flotando en la corriente del río.

Garibaldi en Gualeguay

El Gualeguay “hila” en la historia todo un ciclo de héroes que recorren el paisaje, desde la figura local, casi anónima de Bartolomé Zapata, hasta caudillos como Artigas o Ramírez que se proyectan sobre la escena nacional. Ninguno de estos héroes es nombrado. Sus hazañas y tragedias discurren casi anónimas por el paisaje, según sus reflejos o resonancias en el río. Apenas si algún rasgo borroso nos permite identificarlos a lo

lejos. Vamos a detenernos, como habíamos prometido, en Garibaldi, cuya figura legendaria “parece cuento” en estas costas.

Ya en el poema “Entre Ríos” se había hecho referencia al mismo episodio, y de la misma manera enigmática, y ahora en *El Gualeguay* se cierra con él este ciclo de los héroes.

El paso de Garibaldi por Gualeguay es poco conocido y pertenece a la proto-historia del héroe. Ortiz entiende, y lo dejó entrever en algún reportaje, que en estos años se forjan las ideas y el destino del héroe. Que aquí aprende el arte de guerrilla y que la pausa de Gualeguay es un momento clave para la reflexión de su destino. El mismo Garibaldi le dedica dos capítulos en su libro de memorias (*Memorias de un camisa roja*).

Fue hacia el año 1847 que un joven italiano, expulsado de su patria y exiliado en América del Sur, se alista en las fuerzas de la república riograndense del Brasil y realiza una excursión como “corsario” al Río de la Plata a bordo de la nave “La Luisa”. A la altura de Montevideo, que no reconoce todavía a la nueva república, es atacado y herido gravemente por una bala que se le aloja en el cuello. “La Luisa” remonta con mucha dificultad el Paraná y llega a la ciudad de Gualeguay donde el joven es curado y permanece prisionero durante seis meses.

El Gualeguay “relata”, entre los versos 2221 y 2337, el encuentro del héroe y el río. El río reconoce al héroe (Garibaldi no era todavía “Garibaldi” en ese momento de su vida) con su mirada *acabellada*: “Y el deslizamiento de “La Luisa” le anticipaba, todavía, / de lo íntimo, / unos cabellos de primavera”. El río comparte con el héroe en sus paseos por las orillas, en la intimidad de su llanto, la nostalgia de reflejos de la patria distante: “El espectro de aquella mies daba luego unas sílabas / a su confidente, / y él deducía, por ellas, una humedad de celestes / que fosforecían hacia Niza”

Lo que intercambian no son palabras sino “sílabas” y “fosforescencias”. Hay un momento particularmente intenso cuando las miradas del río y del héroe se encuentran. El héroe cree ver en la noche, sobre la superficie del río, confundido por la reverberación del reflejo de

las luciérnagas, la imagen de su ciudad natal. Por un momento el río “es” su paisaje propio: “pestañeaba, / como a su conjuro, / unas luciérnagas, justamente, de bahías...”. Hay una imagen similar en el poema “Luciérnagas” de *El ángel inclinado*: “Y en el río, oh amiga, llamas hondas y móviles. / ¿Qué puerto aparecido?”.

En un momento Garibaldi huye pero es detenido, encarcelado y torturado salvajemente por la autoridad local. El río siente el rigor de esa *vara* que “estallase los ramales contra la palidez / o contra la fatiga”.

Ningún nombre ha sido pronunciado. Solamente los del barco (La Luisa) y los de la ciudad natal del héroe (Niza). Pero el encuentro, y su insondable misterio, se ha producido. ¿Tenemos derecho a nombrarlo?

Conclusión

El núcleo intacto de la amplia problemática del Nombre Propio, que divide filósofos y lingüistas en bandos inconciliables, es asumido por el poeta Ortiz con toda su complejidad en el tema del héroe. El poeta sabe de la fuerte carga *denotativa* que todo nombre propio conlleva (opción por el referente: el nombre remite al hombre), y sabe por otra parte que todo nombre implica, en la identificación y la admiración con que el lector lo lee, una *connotación* imprevisible. Pero sabe también, y este es quizás el hallazgo formal fundamental de la poética de Ortiz frente al héroe, de la significación que tiene un nombre cuando es borrado.

El tema del héroe, en su larga tradición occidental, es en gran medida un hilo de nombres que se transmiten como un conjuro y que parece no tener fin. Catón el joven, antes de darse la muerte con sus propias manos, lee en la soledad de su habitación, en el *Fedón*, el relato de la muerte de Sócrates. Y se sabe que Napoleón no partía a ninguna campaña sin las *Vidas* de Plutarco. El héroe es, antes que héroe, un lector. Parfraseando a Carlyle, podemos finalmente decir que todos somos héroes cuando leemos bien un poema. El lector de Ortiz debe componer en realidad sus propios héroes.

En la obra de Juan L. Ortiz todas las dimensiones del héroe van a ser recorridas. Desde el héroe clásico hasta el héroe marxista, plural y anónimo, pasando por el héroe heterodoxo de la modernidad que Benjamin lee en Baudelaire. En la sintaxis del héroe plural, del “héroe numeroso”, el nombre propio se erige más como un trabajo a cumplir que como un resultado. Ortiz quería, sobre todo, como quería Platón en el *Cratilo*, que el héroe (*heros*) y el amor (*eros*) tuvieran el mismo origen, compartieran una misma naturaleza. El tema del héroe en su obra es una poética del amor humano.