



**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

***El sueño de los héroes*
de Adolfo Bioy Casares:
el mito del coraje
y la elaboración
fantástica**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

**MAESTRA EN LETRAS
(LITERATURA IBEROAMERICANA)**

PRESENTA

Cynthia Godoy Hernández

Asesor: Dr. Miguel G.Rodríguez Lozano



Marzo, 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

	Págs.
Introducción	5
Capítulo I. El compadrito y su coraje en la tradición literaria argentina	9
Contexto histórico	13
Las orillas y los compadritos de Borges	19
Otras visiones sobre el compadrito y su ética: el coraje	29
Capítulo II. El mito del coraje	39
Imágenes del arrabal en la década de los veinte	42
Emilio Gauna: la imagen de guapo de barrio	46
Emilio Gauna: la imagen de la no violencia	51
<i>El sueño de los héroes: ¿culto o no al coraje?</i>	56
Capítulo III. La elaboración fantástica	67
Estructura en función de lo fantástico	70
<i>Primera parte (caps. I-V)</i>	71
<i>Segunda parte (caps. VI-XXXIV)</i>	74
<i>Tercera parte (caps. XXXV-LV)</i>	77

Ilusión de un tiempo circular por medio de la instancia narrativa y la sintaxis de la novela	80
Hipótesis fantásticas sobre el sueño y el tiempo	83
Conclusiones	97
Referencias	101

Introducción

MI OBJETIVO EN ESTE TRABAJO es hacer un análisis de *El sueño de los héroes* (ESH), de Adolfo Bioy Casares, en dos dimensiones: *i*) la visión sobre el código del coraje, puesto que la 'valentía' se constituye como la gran virtud para el protagonista, Emilio Gauna, que a lo largo de los tres años que se narran en la novela busca obsesivamente asumir un coraje propio de los compadritos porteños que lo redima ante sí mismo por su sospecha de que es un cobarde, y *ii*) la elaboración fantástica, ya que la muerte de Emilio debió haber ocurrido el último día del carnaval de 1927, pero alguien alteró el flujo del tiempo y evitó ese final, aunque en 1930, Emilio puede vivir ese fragmento 'perdido', con lo cual retoma su destino, que culmina, ahora sí, con la muerte. Y se habla de 'retomar' el destino porque ya en 1927 Emilio había podido 'entrevir' su futuro, el que deliberadamente busca repetir. La finalidad es evidenciar que la solución fantástica y las hipótesis metafísicas implícitas adquieren un sentido pleno si se relacionan con el dilema al que se enfrenta el protagonista y con su inclinación final hacia la ética del coraje de los compadritos porteños, pues la oportunidad prodigiosa que tiene Emilio de entrevir su futuro y, gracias a ello, de sustraerse a su destino, como figuración fantástica, dice algo que va más allá de lo extraordinario y tiene una trascendencia tangible en la vida 'real' del protagonista, que puede ser la de todos los hombres: la perspectiva de elección del porvenir.

En el primer capítulo intento delinear la figura del compadrito y su coraje en la literatura argentina, pues es ese coraje el que Emilio cree ver en su maestro, Sebastián Valerga, y el que asume como referente en la búsqueda de una imagen de sí mismo. La finalidad de esta 'caracterización' es la de construir un contexto para entender la manera particular como Bioy Casares pone en escena el tema del compadrito y sus valores para someterlos a

examen y contrastarlos cuando los hace convivir, a través del protagonista, con otros valores opuestos. Para entender el contexto en el que surge la figura del compadrito, hago una breve reconstrucción histórica de la Argentina de los años finales del siglo XIX y los primeros del XX, periodo en el que se consolidó el tango –expresión por antonomasia del arrabal– y se comenzaron a extender los límites de Buenos Aires y a conformar los suburbios, hogar de ese personaje. La imagen poética por excelencia del arrabal y del compadrito cuchillero fue obra de Borges, por eso le dedico una parte importante en este capítulo. Fue él quien, con su estética de las orillas –que se oponía a la ciudad moderna y a la ciudad del inmigrante–, contestó la pregunta, en el aire en los años veinte, acerca de qué era lo que tenía que escribir la literatura argentina. Más adelante, con sus cuentos de cuchilleros y con la antología *El compadrito* (donde rescató fragmentos de textos –no todos literarios– en los que otros autores hablaban de ese personaje), además de otros textos críticos, Borges fue marcando el acento en una línea temática específica que se avenía perfectamente a su proyecto de ubicar al compadrito y su coraje en un lugar central de la tradición literaria. Este primer capítulo cierra con esas otras visiones del personaje, que sirven para ampliar la imagen sobre sus valores.

En el segundo capítulo hago el primero de dos acercamientos a *ESH*, centrando mi perspectiva en un elemento de la tradición literaria presente en la novela: el mito del coraje. En este análisis pretendo argumentar la centralidad de ese mito –pues determina el dilema ético de Emilio entre la cobardía y el valor– y el hecho de que otros temas giran alrededor de éste o sirven como base para el tratamiento estético sobre el culto al coraje. Mi argumento se inicia con una revisión de las imágenes del arrabal en la década de los veinte –tiempo en el que ocurre la acción de la novela–, sobre todo aquella que se generó en el seno mismo del suburbio, el tango, por ser la que pudo haber determinado más de cerca a Emilio, habitante de un barrio porteño, con un perfil de masculinidad. Enseguida intento trazar las dos imágenes entre las que se debate el protagonista en el tiempo de la diégesis, cada de una de las cuales corresponde a un destino posible: la autoimpuesta, la de guapo de barrio, acorde con la visión nostálgica del pasado que imita de su maestro, y la de una persona esencialmente pacífica, que se ajusta más a su forma natural de ser. Finalmente, retomo el debate planteado por Javier de Navascués¹ sobre el tratamiento que hay en *ESH* en relación con el coraje de los compadritos, visión que ha dado lugar al menos a dos lecturas: una que ve una clara desaprobación de ese paradigma, sostenida por la casi totalidad de los críticos, y otra que, en sentido contrario, percibe una indiscutible reivindicación, defendida por Borges, que leyó en la novela de Bioy la más reciente versión

¹ En "Destino y sentido en *El sueño de los héroes*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 609, 2001, pp. 67-76.

del mito “del hombre solo y valiente, que un lance de la llanura o del arrabal se juega la vida con el cuchillo”, versión en la que, dijo, “el argentino encuentra su símbolo”.²

Aunque el peso de la mayoría podría ser suficiente argumento para descalificar la perspectiva del *uno* que se contrapone al *resto*, el hecho de que se trate de Borges hace una diferencia que no es prudente pasar por alto, primero, porque él mismo hizo del coraje de los compadritos un tema central de sus cuentos y con ello consolidó el mito, y segundo, porque esa tematización y su juicio sobre *ESH* forman parte de una estrategia de mayor alcance que tuvo la intención de enfatizar la que el mismo Borges llamó “hermosa tradición del coraje”. Discutir la perspectiva de Borges, además, tiene sentido dada la estrecha colaboración literaria que tuvo con Bioy,³ por lo que es previsible que en la obra de éste existan huellas de ese vínculo, canales de comunicación con el pensamiento y la estética borgeanos que se traducen algunos en afinidades y otros en discordancias.

El siguiente acercamiento a *ESH* lo hago en el tercer y último capítulo, donde traslado el énfasis al ámbito de la elaboración fantástica. Esta exploración no pretende ser un análisis desde la teoría del género fantástico sino más bien una reflexión sobre los posibles ámbitos de referencia de lo que en el texto aparece como fuera del orden de lo ‘normal’. Siguiendo a Thomas C. Meehan,⁴ hago una división tripartita de la novela que me resulta funcional para elaborar una “cronología de lo fantástico” atendiendo a aquellos elementos que implican una transgresión del ámbito de normalidad postulado por el texto para mostrar cómo la narración va ‘preparando’ al lector para la recepción de lo fantástico, que consiste en la confluencia de dos hechos separados en el tiempo. Enseguida, muestro cómo la instancia narrativa y la misma sintaxis de la novela contribuyen a crear, más allá de lo fantástico enunciado como tal por un narrador que no pretende ocultarlo, una ilusión real de un tiempo circular. Finalmente, a partir de la ubicación del elemento transgresivo en la novela, intento delinear un marco de referencia mínimo para los que yo considero, son los dos ‘temas fantásticos’ más importantes en *ESH*: el sueño como ámbito de premo-

² JLB, “Adolfo Bioy Casares: *El sueño de los héroes*”, en *Jorge Luis Borges en Sur (1931-1980)*, Buenos Aires, Emecé, 1999, pp. 88-89.

³ Según Ofelia Kovacci (en *Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963, p. 9), Bioy concibió el argumento de *ESH* “entre 1945 o 1946 [...] y 1952”, y la colaboración literaria con Borges que se había iniciado en 1941 era muy estrecha en esos años; precisamente uno de los textos que redactaban juntos en ese periodo, los guiones cinematográficos *Los orilleros/El paraíso de los creyentes*, refleja las preocupaciones comunes, que, sin duda, están presentes en *ESH*. En el prólogo a ese libro, hacen una justificación “emocional” de *Los orilleros* que juzgan como la más eficaz: “Sospechamos que la última razón que nos movió a imaginar *Los orilleros* fue el anhelo de cumplir, de algún modo, con ciertos arrabales, con ciertas noches y crepúsculos, con la mitología oral del coraje y con la humilde música valerosa que rememoran las guitarras” (véase JLB y ABC, *Los orilleros/El paraíso de los creyentes*, 2ª ed., Buenos Aires, Losada, 1975). Según la cronología de Daniel Martino (en *ABC de Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 285), Borges y Bioy escribieron *Los orilleros* en 1949.

⁴ En “Estructura y tema de *El sueño de los héroes* por Adolfo Bioy Casares”, *Kentucky Romance Quarterly*, núm. 20, 1973, pp. 31-58.

nición y, dentro de éste, el tiempo no lineal o circular. Más específicamente, exploro estos dos temas –que están estrechamente vinculados en la novela– primero a la luz de algunas concepciones estéticas derivadas en parte de las lecturas que tanto Bioy Casares como Borges hicieron de los filósofos idealistas y de escritores como J. W. Dunne y J. B. Priestley y que utilizaron en muchas de sus ficciones a manera de hipótesis fantásticas, como la naturaleza onírica de la realidad, la condición ilusoria del tiempo y la precognición; y después en relación con el paradigma ‘martinferrista’, donde destaca el valor de *ESH* como símbolo de un sueño –el de ser un hombre de coraje– que también han tenido otros héroes de la literatura argentina como Martín Fierro, Francisco Real, Juan Dahlmann, Juan Moreira, Hormiga Negra, etc., lectura ésta que permite dimensionar más claramente el vínculo de lo fantástico con el dilema del protagonista entre el coraje y la cobardía: porque el duelo donde finalmente muere Emilio puede leerse, como de hecho lo leyó Borges, como una de las infinitas repeticiones de un duelo a cuchillo originario.

Capítulo I

El compadrito y su coraje en la tradición literaria argentina



EN *EL SUEÑO DE LOS HÉROES*, Emilio Gauna y sus compañeros de barrio ven en el 'doctor' Valerga la encarnación de la pretérita figura del compadrito de los suburbios de Buenos Aires, y lo veneran sobre todo porque lo creen un representante digno de un valor: el coraje. Ese valor se constituye como el único trono para Emilio, quien antes de ser muerto por su maestro en una pelea a cuchillos, tiene un sueño en el que se ve sentado en ese trono. En *ESH*, la constante sospecha de Emilio sobre su cobardía y su siempre insistente búsqueda de un coraje que, al parecer, no le es inherente, constituye una línea temática que atraviesa todo el relato, pues es en realidad hasta el final de la novela, cuando avanza decidido hacia su muerte, que logra confirmar su valentía de manera contundente.

A lo largo de toda la novela, Emilio está consciente de que "es una desventura sospechar que uno es cobarde",¹ y esa duda le impide disfrutar de todo aquello que no esté referido al coraje, de todo aquello que no contribuya a hacerlo ver ante sí mismo y ante los demás como un valiente; entre otras cosas: su relación con Clara y la oportunidad de conocer a otras personas distintas a las del círculo que se reúne en torno a Valerga y otros valores diferentes a los que hacen confluír a los miembros de ese círculo.

Pero Sebastián Valerga, a quien Emilio ve como una especie de guardián del "secreto del coraje", es, de acuerdo con Ana Basualdo, sólo un "superviviente de la 'generación del coraje' que la pandilla tiene a la mano: los compadritos, malevos, guapos (por chulos) que habían alborotado los suburbios de finales del siglo XIX y principios del XX, habían

¹ Cito la siguiente edición: Adolfo Bioy Casares, "El sueño de los héroes", en *La invención y la trama*, ed. Marcelo Pichon Rivière, Barcelona, Tusquets, 1999. En adelante, sólo registro el número de páginas entre paréntesis (256).

inaugurado el tango y después habían sido convertidos en mito por Borges”.² Coincido en que Valerga no se parece a los compadritos orilleros de los cuentos de Borges; en la figura del ‘doctor’, Bioy Casares traza un dibujo muy diferente: “Valerga es la momia de un héroe y, gracias a la fantasmagoría del carnaval, puede hacerles creer a sus pupilos (a Gauna) que todos son héroes. Pero al provocar la repetición de la fantasmagoría para poder investigar en ella, lo que Gauna ve es a un viejo sádico, ignorante y grosero: el coraje consistiría, para Valerga, en crueldades inútiles, en abyecciones de toda especie”.³

12

Mi objetivo en este capítulo es el de ahondar en la figura del compadrito y sus valores, pues son esos valores, en contraposición a los que aprende de Larsen, de Taboada y de Clara, los que el protagonista de *ESH* cree ver en Valerga y los que asume como referente en la búsqueda constante menos de sí mismo que de una imagen de sí, de su esencia como integrante de un grupo de ‘amigos’ del barrio, esencia que se resume en la persistente sospecha sobre su cobardía y su inquebrantable búsqueda de un coraje propio de los compadritos que lo redima ante sí mismo por esa sospecha. Este capítulo, entonces, trata de explicar, de alguna manera, las motivaciones y los valores que entrañan los antecesores literarios de Valerga, o los que supuestamente entraña él mismo, guapo (en el sentido de valentón, “perdonavidas”) de los suburbios de Buenos Aires en el que Emilio —él mismo un compadrito— encuentra una referencia que deriva en un conflicto personal constante y transversal a la novela. El objetivo es delinear un contexto para entender la manera particular como Bioy pone en escena esos valores.

En esta identificación del personaje del compadrito recurro a los juicios críticos y a la ficción de determinados autores que se ocuparon del tema, básicamente de aquellos cuyos textos fueron rescatados por Borges y Silvina Bullrich en *El compadrito*, antología de 1945 que incluye fragmentos de la obra de más de una veintena de autores —entre los cuales están Borges y Bioy, este último precisamente con el primer capítulo de *ESH*. Sin embargo, me apoyo de manera especial tanto en los ensayos como en los textos de ficción de Borges, pues a él corresponde la construcción de esa particular mitología literaria del coraje a la que alude Basualdo y que se concreta en textos clásicos como “El Sur”, “La intrusa”, “Hombre de la esquina rosada” e “Historia de Rosendo Juárez”, entre muchos otros. Borges dedicó muchas páginas a la reflexión sobre este personaje y sobre su coraje como elementos icónicos de la cultura argentina, y con ellos construyó una imagen de primer orden en su lectura de la tradición literaria, en la cual rescató las visiones de otros autores —como Evaristo Carriego, “el primer espectador de nuestros barrios pobres”—⁴ que no formaban

² Ana Basualdo, “El sueño de los héroes, de A. Bioy Casares”, *Anthropos: Boletín de información y documentación*, núm. 127 (Adolfo Bioy Casares: una poética de la pasión narrativa), 1991, p. 49.

³ *Idem.*

⁴ JLB, Evaristo Carriego (1930), en *Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé, 2001, p. 142.

parte del sistema de la literatura culta. El énfasis en la visión de Borges –desde su criollismo del periodo 1923-1930 primero, y después con ensayos y cuentos posteriores como los mencionados– tiene justificación, además, en el hecho de que en *ESH*, Bioy establece un diálogo intertextual con la obra de aquél en el tratamiento de asuntos fundamentales como el destino, la muerte, el suburbio, el coraje y los cuchilleros.

Contexto histórico

Pero, ¿qué es un compadrito? ¿Cuáles son sus características? Según la Real Academia, el sustantivo ‘compadrito’ refiere a un “tipo popular, jactancioso, provocativo, pendenciero, afectado en sus maneras y en su vestir”, y el adjetivo, a aquello propio de ellos, generalmente algo que resulta ‘vistoso’; por ejemplo: “Tiene un deje compadrito al hablar”, o “Un sombrero compadrito”.⁵ Estos significados peyorativos, actualmente de uso casi exclusivo en Argentina y Uruguay, derivan del significado más genérico en Hispanoamérica de la palabra ‘compadre’, que alude a un parentesco, según lo confirma Ezequiel Martínez Estrada: “‘Compadre’ fue un tratamiento que se daban las personas de clase baja. Equivalía a camarada o amigo con referencia al parentesco político más bien que al lazo de simpatía”.⁶ Silvina Bullrich, además, refiere que el sentido peyorativo de la palabra corresponde al espacio de la ciudad y no al del campo:

El compadrito [...] es el malevo orillero de nuestros tangos pero quizá no fuera ocioso aclarar para otros lectores de países de habla hispana que tiene también otros significados en el habla corriente de Buenos Aires. “No te hagas el compadrito” quiere decir no te hagas el valiente y hasta ha nacido el verbo compadrear (no confundir con compadrear) como sinónimo de darse tono, de aparentar, de fingirse capaz de tomar actitudes valientes. Mientras en la ciudad la palabra compadre adquiere un sentido peyorativo, en el campo es una expresión de ternura que reemplaza en ocasiones a la palabra hermano, muy usada entre nosotros.⁷

El contexto histórico de referencia en el que podemos ubicar a los compadritos corresponde al amplio periodo de finales del siglo XIX y principios del XX, cuando, de forma paralela a la modernización de Argentina, se dieron una serie de movimientos inmigratorios, tanto

⁵ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 22ª ed., versión en línea: «http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=compadre» (consulta: marzo, 2010).

⁶ Ezequiel Martínez Estrada, “El compadre”, en JLB y Silvina Bullrich, *El compadrito* [1945], 2ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 45.

⁷ Silvina Bullrich, “Menos que un prólogo”, en JLB y Silvina Bullrich, *op. cit.*, pp. 9-10.

de gente del campo que llegó a la ciudad como de europeos –sobre todo de éstos, que eran básicamente italianos y españoles–⁸ que arribaron al país alentados por las políticas que favorecían la población del territorio y la contratación de mano de obra para sostener el modelo agroexportador.⁹ En ese contexto, la ciudad de Buenos Aires experimentó un crecimiento mayúsculo¹⁰ que, junto a la incipiente industrialización, generó descontento social y hacinamiento en los suburbios, un escenario novedoso entonces.

Pero esa inmigración europea no era igual a la que había sido enaltecida por Juan Bautista Alberdi y Domingo F. Sarmiento, que, de acuerdo con Rosalba Campra, soñaron con que la participación europea “debía producir en la Argentina un florecimiento pleno de las ciencias y las artes”; aquella “primera inmigración, llegada a Argentina como consecuencia de los movimientos liberales de 1820 y 1821 en Nápoles y Piamonte. Se trataba entonces de desterrados, hombres de cultura a los que el gobierno de Rivadavia había invitado a desempeñar tareas intelectuales”.¹¹ Se trataba de una inmigración con la cual, según Beatriz Sarlo, los hombres del siglo XIX intentaron llenar el “vacío sudamericano” y el “abismo de la no cultura” que para ellos encarnaba el desierto como representación de su medio:

El viaje romántico o el exilio habían enfrentado a Echeverría, a Alberdi, a Sarmiento con las grandes capitales del siglo XIX, donde habían adquirido una certeza cultural y política: a este vacío sudamericano había que llenarlo con la importación de trabajadores más aptos que el criollo, quienes en el largo plazo podían llegar a ser ciudadanos, si superaban las pruebas que la clase política les pondría por delante. El tema del poblamiento es una obsesión ideológico-política: Alberdi la piensa como condición y Sarmiento no ha hablado sino de eso, buscando un modelo de cultura deseable frente a una cultura indeseable y bárbara.¹²

En contraposición al desierto, a las llanuras extensas que Sarmiento veía como “escenario propicio al despotismo”, proponían una idea de ciudad con “poder civilizatorio”, “donde las

⁸ Beatriz Sarlo, “Buenos Aires: el exilio de Europa”, en Beatriz Sarlo, *Escritos sobre la literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, p. 38.

⁹ “[...] entre 1859 y 1869 habían entrado [a Argentina] cuatrocientos mil inmigrantes (porcentaje de extranjeros en la población, 13,8%); entre 1869 y 1895, dos millones (24%); entre 1895 y 1914, cuatro millones (42,7%). Dentro de estas cifras, los italianos constituyen el 34% en 1869; el 49% en 1895; el 40% en 1914”. Véase Rosalba Campra, “Gauchos, inmigrantes, compadritos: argentinos”, *Revolución y Cultura*, vol. IV, núm. 6, 1998, p. 20 (la autora toma los datos de Domingo F. Casadevall, *Buenos Aires. Arrabal. Sainete. Tango*, Buenos Aires, Fabril, 1968, p. 31).

¹⁰ “Según el antropólogo Hugo Gaggiotti, ‘Entre 1895 y 1914 la población de la ciudad de Buenos Aires creció de 660 000 habitantes al 1 570 000 habitantes’”. Citado por Guadalupe Isabel Carrillo Torea en “Irrupción de la temática urbana en la literatura argentina”, *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, núm. 47, julio-diciembre, 2008, p. 66.

¹¹ Rosalba Campra, art. cit., p. 19.

¹² Beatriz Sarlo, “El origen de la cultura argentina: Europa y el desierto”, en Beatriz Sarlo, *op. cit.*, p. 26.

virtudes cívicas podrían triunfar sobre las resistencias tradicionalistas y civilizar la pampa”, y, en ese esquema, los inmigrantes europeos eran una pieza central.¹³

No obstante, la inmigración de fines de siglo a la que me refiero aquí fue muy diferente, pues consistió en “una desconcertante invasión de campesinos analfabetos, en su mayor parte italianos”;¹⁴ era una inmigración que no tenía que ver con el inmigrante ideal previsto por las elites, de tal forma que en el puerto de Buenos Aires se hacinaron “los pobres de Europa, tan analfabetos como los gauchos que supuestamente debían desalojar con sus costumbres de orden y trabajo”.¹⁵

Es importante tener en cuenta que todas las transformaciones sociales del periodo entresiglos en Argentina tuvieron una relación estrecha con los constantes flujos migratorios provenientes de Europa, por el considerable crecimiento de la población en el que se tradujeron, sobre todo en las ciudades.¹⁶ José Sebastián Tallón, poeta otrora amigo de Borges que también escribió sobre el arrabal, dice que fue en ese contexto que surgieron “—resultado de un movimiento inmigratorio como antes ni después se ha visto en el mundo entero— muchedumbres de jóvenes sin cultura. Advenían con la carne huracanada de apetitos urgentes y pocos escrúpulos de orden moral, o ninguno. Disponían de una libertad de acción para las aventuras deshonestas como tampoco se ha visto antes muchas veces”.¹⁷

Por su parte, la gente del campo que llegó a los centros urbanos —en una migración más acentuada a la Capital Federal y al área suburbana que, de acuerdo con Saborido y Privitellio, tuvo su mayor intensidad en la década de 1930—,¹⁸ era la generación que la pampa había arrojado a la ciudad ante el avance de la frontera y la apropiación privada de la tierra —de la cual, por supuesto, no gozaron las mayorías. Eran jornaleros y campesinos que se habían visto obligados a abandonar sus tierras y llegaban ahora a sumarse a la dinámica de la ciudad moderna, en actividades de la industria en expansión algunos, donde dejaron de ser hombres de campo para convertirse en habitantes de las ‘orillas’, los barrios más pobres y más alejados del centro y de la modernidad. Algunos se enlistaron en el ejército, “y el amplio saldo que no pudo enrolarse en los disminuidos batallones se

¹³ Beatriz Sarlo, “Buenos Aires: el exilio de Europa”, art. cit., pp. 37-38.

¹⁴ Rosalba Campra, art. cit., p. 19. De acuerdo con Jorge Saborido y Luciano de Privitellio (*Breve historia de la Argentina*, Madrid, Alianza Editorial, 2006, p. 130), a causa de los problemas que hubo para acceder a la propiedad de la tierra, un gran porcentaje de la inmigración europea del periodo 1880-1914 se asentó no en el campo, sino en los alrededores de las ciudades más dinámicas, como Buenos Aires y Rosario.

¹⁵ Beatriz Sarlo, “Buenos Aires: el exilio de Europa”, art. cit., p. 38.

¹⁶ Jorge Saborido y Luciano de Privitellio, *op. cit.*, p. 129.

¹⁷ José Sebastián Tallón, “El tango en sus etapas de música prohibida”, *Cuadernos del Instituto de Amigos del Libro Argentino*, 1959. Disponible en: «<http://www.scribd.com/doc/6887176/JSbastian-Tallon-El-tango-en-sus-etapas-de-musica-prohibida>» (consulta: abril, 2010).

¹⁸ Jorge Saborido y Luciano de Privitellio, *op. cit.*, p. 219.

dedicó a vagar por las mancebías, a semejanza de los militares licenciados”.¹⁹ Como dice Marcos Aguinis: terminadas “las guerras interiores, conquistado el desierto y alambrada la pampa, desapareció el centauro indomable llamado gaucho y nacieron sus hijos de poca alcurnia: el peón de estancia en el campo y el compadre y el compadrito en el arrabal”.²⁰ Habitante de los suburbios, pobre, marginado de la modernidad y de sus beneficios, el compadrito es:

[...] el gaucho que perdió su moral, por el contacto con la ciudad, con la industrialización y los avatares del capitalismo, y se hizo delincuente, seguramente resentido porque la ciudad le robó su espacio. Es el campesino inmigrante que se vio obligado a venirse a los suburbios, a los arrabales, desplazado del campo por la mecanización de la pampa, y para sobrevivir, ante el desempleo, debió convertirse en maleante orillero, en pandillero o contrabandista, como el Otálora del cuento “El muerto” o los cuatrerros Nelson de “La intrusa”.²¹

16

Previsiblemente, con la llegada masiva de inmigrantes y la demanda creciente de servicios, la infraestructura de las ciudades se vio desbordada, y el Estado no intervino en el diseño de políticas de vivienda sino hasta los primeros años del siglo XX.²² Mientras tanto, los inmigrantes criollos y europeos solían habitar y relacionarse en los reducidos espacios de los ‘conventillos’, que eran:

[...] el resultado de la remodelación de las viejas casas coloniales cercanas al centro de la ciudad, en las que se alquilaban las habitaciones. Más tarde se difundió la construcción de edificios para obtener rentas, pero, en todo caso, las condiciones sanitarias no mejoraron. En efecto, el conventillo fue desde muy temprano objeto de críticas dado que su estructura –las habitaciones daban a un pasillo o patio común– impedía la privacidad de sus habitantes. El hacinamiento era lo normal –el promedio de personas por habitación era cercano a tres, y con frecuencia una familia entera ocupaba el pequeño cuarto en el que se dormía, se comía y aun se trabajaba– así como la suciedad y las precarias condiciones sanitarias. Por otra parte, la renta que se pagaba consumía, según los datos disponibles, alrededor de un tercio del salario de un trabajador cualificado.²³

Años después, conforme se expandieron los servicios del transporte ferroviario, del tranvía y del subterráneo, esos inmigrantes tuvieron la posibilidad de habitar en lugares con mejores

¹⁹ Héctor Sáenz y Quesada, “Ubicación social del compadre”, en JLB y Silvina Bullrich, *op. cit.*, p. 108.

²⁰ Marcos Aguinis, *El atroz encanto de ser argentinos*, Buenos Aires, Planeta, 2001, p. 51.

²¹ Guillermo Tedio, “Borges y ‘El Sur’: entre gauchos y compadritos”, *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 14. Disponible en: «http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/bor_gauc.html» (consulta: marzo, 2010).

²² Jorge Saborido y Luciano de Privitello, *op. cit.*, p. 131.

²³ *Idem.*

condiciones sanitarias y más alejados del centro: “Los ‘loteos’ [...] en los suburbios de Buenos Aires fueron derrotando gradualmente al conventillo y dispersando geográficamente a la población urbana. A comienzos del siglo XX la vivienda unifamiliar en las zonas suburbanas, accesibles debido a la expansión del transporte público, se convirtió en un bien asequible para los sectores populares”.²⁴

La pluralidad cultural constituida por inmigrantes europeos –sobre todo italianos– y criollos asentados en los suburbios de la ciudad, que no tenían ni una cultura ni una lengua ni una nación en común, pero que eran quizá igualmente marginados dados los problemas recientes de la urbanización, confluyeron en torno, entre otras cosas, a la música de tango, ese “pensamiento triste que se baila”²⁵ y que, con la presencia del bandoneón, “asume identidad, se hace melancólico y arrastra en su sonido la triste situación del inmigrante que añora su terruño y del criollo que se siente desalojado de los campos que ha debido abandonar de mala gana”.²⁶ El tango, que había comenzado como un baile de las clases bajas, “pronto se convirtió en un medio para que muchos inmigrantes italianos, o sus hijos, pudieran demostrar un arraigo que dificultaban las diferencias lingüísticas. Y así, de hecho se dio que los conjuntos primitivos estuvieran formados por músicos de esa nacionalidad”.²⁷ Por su parte, el menesteroso de la ciudad, el compadre, llevó consigo tradiciones, “payadas, danzas y, sobre todo, un compacto sufrimiento campero” con los cuales “se afincó en el arrabal y merodeó los quilombos. Este nuevo espacio se convirtió en un asilo, por momentos asfixiante, donde se podía rumiar la pena”. Ernesto Sábato describió así esos lugares de “tránsito e inestabilidad” donde “la nueva criatura –criatura innoble– llamada tango recibió amparo y alimento”.²⁸

Hacia fines de siglo, Buenos Aires era una gigantesca multitud de hombres solos, un campamento de talleres improvisados y conventillos. En los boliches y prostíbulos hace vida social ese mazacote de estibadores y canfinfleros, de albañiles y matones de comité, de musicantes criollos y extranjeros, de cuarteadores y de proxenetes: se toma vino y caña, se canta y se baila, salen a relucir epigramas sobre agravios recíprocos,

²⁴ *Idem.*

²⁵ Frase atribuida a Enrique Santos Discépolo por Ernesto Sábato, en “Hibridaje”, *Proa. En las letras y en las artes*, Revista bimestral, Tercera época, núm. 20, noviembre-diciembre de 1995. Disponible en: «http://www.literatura.org/Proa/Proa_Sabato.html» (consulta: abril, 2010).

²⁶ Horacio Salas, “El tango: seña de identidad de lo argentino”, *Proa. En las letras y en las artes*, Revista bimestral, Tercera época, núm. 20, noviembre-diciembre de 1995. Disponible en: «http://www.literatura.org/Proa/Proa_Salas.html» (consulta: abril, 2010).

²⁷ *Idem.*

²⁸ Marcos Aguinis, *op. cit.*, pp. 51, 55 y 56.

se juega a la taba y a las bochas, se enuncian hipótesis sobre la madre o la abuela de algún contertulio, se discute y se pelea. El compadre es el rey de este submundo.²⁹

En realidad, el prototipo que ahora reconocemos como el compadre o el compadrito, el de las letras de los tangos y el que la literatura tomó como modelo, era uno entre otros habitantes del arrabal, pero era el más representativo, era el *elemento criollo* entre los inmigrantes, era, como dice Sábato, “el rey” de ese mundo; por otra parte, es cierto que no todos los compadritos eran matones de comité, cuchilleros o proxenetes, pero, también lo es que el tipo de compadrito que interesó más en la literatura no fue el sólo “afectado en sus maneras”, sino el también malevo y cuchillero.

En *El tango* (1968), el historiador Horacio Salas hizo una tipología de los cuatro personajes arquetípicos que, según él, adquirieron ascendencia en esos “años fundacionales del tango” (que, sin entrar en detalles, corresponden a la última década del siglo XIX y las dos primeras del XX)³⁰ en el ambiente del arrabal, tipología que puede resultar útil aquí como una primera caracterización del compadrito histórico relacionado hasta el día de hoy con el tango. Los cuatro personajes (resumidos por Marcos Aguinis) son: el compadre, el compadrito, el compadrón y el malevo. Aquí recupero sólo la descripción del primero:

Compadre es el guapo prestigioso por su coraje y su mirada. Un personaje que amaba Borges y anima buena parte de sus relatos. Encarna la justicia frente a la arbitrariedad de la policía, como testimonio de la contradicción que existía entre las leyes oficiales y su aplicación deformada. Se comporta como un hombre de honor y de palabra. Viste de negro por su intimidad con la muerte; [...] No estila descargar puñetazos, como los brutos; su arma es un facón acortado en cuchillo que mantiene alerta bajo la ropa (y por eso lo llamarán *cuchillero*). Desprecia el trabajo, como sus antecesores míticos (el hidalgo y el conquistador), y como su padre aborrecido (el gaucho). [...] Se bate a muerte si le miran la mujer, igual que en los dramas de Calderón. Se contonea al caminar evocando el minué, paso que moderniza e incorpora al tango. Avienta la ceniza del cigarrillo con la uña del meñique con afectación de gentilhombre. El comité político alquila sus servicios, que él ejerce con lealtad ciega. Vive solo y es tan parco en el hablar que no sólo genera incógnita, sino miedo.³¹

²⁹ Ernesto Sábato (*Tango. Discusión y clave*, Buenos Aires, Losada, p. 18) *apud* Guillermo García, “El arrabal como hecho estético: la poesía popular de Evaristo Carriego y su aporte a la identidad rioplatense”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 30, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: «<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/carriego.html>» (consulta: marzo, 2010).

³⁰ Tomo el dato de: Eva García Martos, *Tango próximo y lejano*, 2001. Disponible en: «<http://www.scribd.com/doc/6887436/Tango-proximo-y-lejano>» (consulta: abril, 2010).

³¹ Marcos Aguinis, *op. cit.*, pp. 58-60.

Los otros tres arquetipos son versiones degradadas del compadre. En esta tipología, el ‘compadre’ es, se puede decir, el que Borges tomó como referente para construir el mito, la imagen literaria de un personaje real de por sí difícil de presentar de manera positiva, pero envuelto, “sin duda, [en] un aura suficientemente ambigua como para transformarlo en objeto de fascinación”³² por valores como el prestigio “por su coraje y su mirada”, el comportamiento como “hombre de honor y de palabra”, el facón como evidencia de su valor y de su carácter urbano, y también su machismo y la afectación en sus movimientos. Pero el compadrito de Borges fue distinto del real; adquirió personalidad propia en un escenario que también fue figurado por el autor: las orillas, más cercanas a la milonga que al tango y más próximas a la pampa que a la ciudad.

Las orillas y los compadritos de Borges

En el contexto más general de los debates nacionales, y en sentido contrario a las perspectivas del siglo XIX que veían en la inmigración europea la clave de la ‘civilización’ del país, a partir de 1890 se manifestó otra visión que percibió esa misma inmigración y la modernización como un peligro para la nacionalidad argentina,³³ aun poco consolidada, por la superposición de identidades culturales y la urbanización, que transformaba el escenario tradicional y borraba las cualidades “aldeanas e hispano-criollas”.

Las cosas cambian cuando la inmigración llega efectivamente. Un acelerado proceso de resignificación devuelve a palabras como criollo y gaucho una dignidad de la que sólo habían gozado en la literatura gauchesca o las proclamas revolucionarias. El vacío del desierto es corroído por un flujo que comienza a llenarlo. Los intelectuales, cuyos antecesores inmediatos habían sentido el vértigo de escribir al borde de un abismo cultural, comienzan a reclamarse como parte y defensores de una tradición que, hasta ese momento, no habían valorado.³⁴

Entre esos intelectuales, que se preguntaban con qué materiales debía escribirse la literatura argentina, estaban Ricardo Rojas y Leopoldo Lugones. El primero, desde un pensamiento idealista, reemplazó la vieja dicotomía civilización vs. barbarie por la de exotismo vs. indianismo, “donde lo antes llamado ‘bárbaro’ es lo legítimamente autóctono y propio”,³⁵ y

³² Rosalba Campra, art. cit., p. 22.

³³ Jorge Saborido y Luciano de Privitello, *op. cit.*, p. 159.

³⁴ Beatriz Sarlo, “El origen de la cultura argentina...”, art. cit., pp. 26-27.

³⁵ María Rosa Lojo, “La condición humana en el pensamiento de Ricardo Rojas”, en Pablo Guadarrama González (coord. *gral.*), *El pensamiento latinoamericano del siglo XX ante la condición humana*, 2004. Proyecto digital disponible en: <http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/argentina/rojas.htm> (consulta: abril, 2010).

“sentó las bases de una tradición literaria a la que llamó ‘nacional’, en la que incluyó a las culturas indígenas prehispánicas”.³⁶ Sin embargo, fue Lugones el protagonista de una de las estrategias intelectuales de consecuencias más trascendentes en el imaginario colectivo y en la tradición literaria argentinos:

En la segunda década del siglo XX Lugones era posiblemente el más reconocido entre todos los intelectuales; en 1913 sus conferencias en el Teatro Odeón –compiladas bajo el título de *El Payador*– convocaron al propio presidente de la nación y buena parte de su gabinete. Allí, Lugones convirtió al gaucho –hasta entonces símbolo de la barbarie que debía ser arrasada– en la máxima expresión de la nacionalidad argentina y al *Martín Fierro* de José Hernández en la epopeya nacional por excelencia.³⁷

20

Fue a partir de ese momento que el gaucho se convirtió en un ícono de la nacionalidad, y el criollismo gauchesco, en “parte del universo legítimo de los intelectuales”.³⁸ El mismo gaucho que Sarmiento había visto como la encarnación de la barbarie, ahora se erigía como arquetipo frente a una nueva barbarie: la inmigración europea.³⁹

Campra nos recuerda que a principios del siglo XX, en Argentina no se podía definir claramente qué era “lo nacional”, y el programa de la clase dominante necesitaba formular una propuesta de cohesión en ese sentido; así, “Recurrir al gaucho, inocuo en cuanto perteneciente al pasado, inmovilizado por el aura nostálgica de la literatura, era un paso previsible. La extinción del gaucho como realidad histórica suscitadora de conflictos permitió fijarlo simbólicamente a partir del arquetipo literario, y proponerlo como encarnación de valores”.⁴⁰ Y la autora subraya que cuando dice ‘gaucho’, se refiere al personaje de ficción:

Y es que el gaucho de la realidad, nómada o poco menos, no sometido a un trabajo regular, portador de valores considerados como indicios de barbarie, después de su participación en las luchas de la independencia es expulsado literalmente a los márgenes de la sociedad. Por la ‘ley de vagancia’ promulgada en 1815, todo habitante de la campaña que no pudiera demostrar su condición de trabajador dependiente (es decir el gaucho), era enviado a la frontera a combatir contra el indio (es decir, el otro componente nacional que se había decidido cancelar [el otro era el inmigrante europeo]). El gaucho de la literatura, en cambio, proponía, más allá de las ambi-

³⁶ Jorge Saborido y Luciano de Privitello, *op. cit.*, p. 160.

³⁷ *Idem.*

³⁸ *Idem.*

³⁹ Patricia Funes, “Leer versos con los ojos de la historia. Literatura y nación en Ricardo Rojas y Jorge Luis Borges”, *História*, Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Campus de Franca, Brasil, vol. 22, núm. 2, 2003. Disponible en: «http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-907420030002_00006&lng=en&nrm=iso» (consulta: febrero, 2010).

⁴⁰ Rosalba Campra, *art. cit.*, p. 20.

güedades del personaje, virtudes intemporales: la generosidad, el valor, el amor a la tierra, la libertad individual.⁴¹

No obstante, a esa misma pregunta de qué era lo que tenía que escribir la literatura argentina, y también en contra de la ciudad moderna y de la ciudad del inmigrante, Borges respondió ocho años después —a su regreso en 1921 de Europa, donde había estado desde 1914— con un nuevo paradigma que planteó una ruptura con la tradición literaria argentina, en confrontación con el modernismo, pues juzgó las lecturas que éste había hecho de la tradición gauchesca como “grandilocuentes y vacías”.⁴² En tres libros de poemas y cuatro de ensayos⁴³ publicados entre 1923 y 1930, armó “un pasado para la modernidad estética”: en el borde “entre una Buenos Aires que cree recordar y la ciudad que encuentra en 1921, dibuja un espacio literario que funda su primera gran invención: el criollismo urbano de vanguardia”.⁴⁴ En lugar del criollismo gauchesco de Rojas y Lugones, Borges postuló uno urbano en el que Buenos Aires encarnaba “la pervivencia de un pasado hispano-criollo y su pérdida en un pasado modernizante”.⁴⁵

La revista *Martín Fierro* (1924-1927) sería la representante de ese criollismo urbano, que “inaugura [...] no sólo una línea de la producción de Borges sino también de la literatura argentina”, y que consiste en la fórmula construcción formal/populismo urbano.⁴⁶ La obra inaugural de ese criollismo urbano en la revista *Martín Fierro* fue, según Sarlo, “Leyenda policial”,⁴⁷ primer texto de ficción de Borges en el que se puede ver “su elección de lo suburbano frente a lo rural, la condescendencia con que aniquila el ‘bandidismo’ para fundar un mito del coraje”.⁴⁸ Allí, Borges habló de ese Buenos Aires que creía recordar, y comenzó a reivindicar el sentido de la palabra ‘orilla’:

⁴¹ *Idem*.

⁴² Beatriz Sarlo, “Orillero y ultraísta”, en Beatriz Sarlo, *op. cit.*, p. 156. Véase JLB, “El *Martín Fierro*”, *Sur*, año 1, núm. 2, otoño de 1931.

⁴³ *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *Cuaderno de San Martín* (1929), *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928) y *Evaristo Carriego* (1930).

⁴⁴ Beatriz Sarlo, “Orillero y ultraísta”, art. cit., p. 149.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 150.

⁴⁶ Beatriz Sarlo, “Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo”, *Punto de Vista*, Buenos Aires, año IV, núm. 11, marzo-junio, 1981, pp. 7-8.

⁴⁷ De acuerdo con Rafael Olea Franco, “Leyenda policial” (*Martín Fierro*, núm. 38, 26 de febrero de 1927) es la primera de tres versiones del cuento “Hombre de la esquina rosada”; la segunda fue “Hombres pelearon” (*El idioma de los argentinos*, 1928) y la tercera, antes de su versión final, “Hombres de las orillas” (*Crítica*, núm. 6, 16 de septiembre de 1933). Véase Rafael Olea Franco, *El otro Borges, el primer Borges*, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México (Estudios de Lingüística y Literatura, 24)-Fondo de Cultura Económica (col. Tierra Firme), 1993, p. 244.

⁴⁸ Beatriz Sarlo, “Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo”, art. cit., p. 7.

Hablo de cuando el arrabal, rosado de tapias, era también relampagueado de acero: de cuando las provocativas milongas levantaban en la punta el nombre de un barrio; de cuando las patrias chicas eran fervor. Hablo del noventa y seis o noventa y siete y el tiempo es caminata dura de desandar.

Nadie dijo arrabal en esos antaños. La zona circular de pobreza que no era “el centro”, era “las orillas”: palabra de orientación más despreciativa que topográfica.⁴⁹

En esta nueva configuración, Borges vio un destino para la ciudad: las ‘orillas’, que más allá de representar el umbral entre lo rural antiguo y heroico y lo urbano moderno, “Penetran culturalmente la ciudad, llevando a ella el fantasma gaucho que sobrevive como imitación del coraje en el compadrito orillero; entran materialmente en la ciudad que todavía no ha terminado de construirse en los bordes, que muestra sus baldíos y su familiaridad con la llanura”.⁵⁰ En lugar de muros o límites explícitos que separan, que dividen, Buenos Aires tiene suburbios orilleros, que son canales de comunicación con la llanura y que, de manera furtiva, la reúnen con la pampa, porque “se deshacen, en calles rectas, hacia afuera” y traen el pasado hacia el presente.⁵¹ Así, las orillas exhiben la ciudad hispano-criolla opuesta a la modernidad y la inmigración.⁵²

Es ese suburbio orillero mítico, donde “el pasado es un espacio donde se reinventa la llanura heroica de las guerras del siglo XIX, la violencia que es la madre del coraje suicida o resignado del gaucho, los códigos de honor de una sociedad rural premoderna”, el lugar donde Borges puede recobrar un universo de coraje, honor y traición en la figura de los compadritos,⁵³ esos “hombres de boca soez que se pasaban las horas detrás de un silbido o de un cigarrillo y cuyos distintivos eran la melena escarpada y el pañuelo de seda y los zapatos empinados y el caminar quebrándose y la mirada atropelladora”, y para quienes el “valor o la simulación del valor era una felicidad”.⁵⁴

En *El tamaño de mi esperanza* (1926), ya Borges había planteado lo que él consideraba los cuatro puntos cardinales de los argentinos, las cuatro cosas en las que creían: “en que la pampa es un sagrario, en que el primer paisano es muy hombre, en la reciedumbre de los malevos, en la dulzura generosa del arrabal”. De los primeros daban cuenta el “*Martín Fierro*, el *Santos Vega*, el otro *Santos Vega*, el *Facundo*”, y de los últimos, las “obras duraderas” del siglo XX. Y si Ricardo Güiraldes se había encargado de hablarle al llano —en su *Don Segundo Sombra*, también de 1926—, Borges asumió la tarea de cantarle al arrabal,

⁴⁹ JLB, “Leyenda policial”, *Punto de Vista*, Buenos Aires, año IV, núm. 11, marzo-junio, 1981, p. 9.

⁵⁰ Beatriz Sarlo, “Orillero y ultraísta”, art. cit., p. 154.

⁵¹ *Idem*.

⁵² Beatriz Sarlo, “Borges en *Sur*: un episodio del formalismo criollo”, en Beatriz Sarlo, *op. cit.*, p. 160.

⁵³ Beatriz Sarlo, “Orillero y ultraísta”, art. cit., p. 155.

⁵⁴ JLB, “Carriego y el sentido del arrabal”, en *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, 1993, pp. 27-28 [publicado originalmente en *Valoraciones*, núm. 9, La Plata, 1926].

de hablar del “paisaje de las afueras: el almacén rosado como una nube, los callejones”.⁵⁵ Es decir que al gaucho Martín Fierro, héroe de la epopeya nacional, Borges opuso al compadrito, al malevaje, con su ética del valor y del cuchillo:

¿Dónde estará (repito) el malevaje
que fundó en polvorientos callejones
de tierra o en perdidas poblaciones
la secta del cuchillo y el coraje?

¿Dónde estarán aquellos que pasaron,
dejando a la epopeya un episodio,
una fábula al tiempo, y que sin odio,
lucro o pasión de amor se acuchillaron?

Los busco en su leyenda, en la postrera
brasa que, a modo de una vaga rosa,
guarda algo de esa chusma valerosa
de los Corrales y de Balvanera.⁵⁶

Pero, a diferencia del “cabal símbolo pampeano cuya figuración humana es el gaucho”, las orillas, dijo Borges en ese mismo libro, son un “símbolo a medio hacer”, porque cada escritor “ha dicho su retacito del suburbio: [pero] nadie lo ha dicho enteramente”.⁵⁷ Allí, Borges hizo una de sus primeras radiografías sobre los escritores que, según él, habían hablado del arrabal, entre los cuales se incluyó él mismo:

Fray Mocho y su continuador, Félix Lima son la cotidianidad conversada del arrabal; Evaristo Carriego, la tristeza de su desgano y de su fracaso. Después vine yo (mientras yo viva, no me faltará quien me alabe) y dije antes que nadie, no los destinos, sino el paisaje de las afueras: el almacén rosado como una nube, los callejones. Roberto Arlt y José S. Tallon son el descaró del arrabal, su bravura. [...] Me olvidaba de Marcelo del Mazo que en la segunda serie de *Los vencidos* (Buenos Aires, 1910) posee algunas páginas admirables, ignoradas con injusticia.⁵⁸

No se olvide que, como parte de su enfrentamiento con el modernismo, Borges modificó el mapa literario para integrarse él mismo a la tradición y para volverla a fundar relevando sus mitos, y así como rescató a Eduardo Gutiérrez para la gauchesca, eligió para la litera-

⁵⁵ JLB, “La pampa y el suburbio son dioses”, en *El tamaño de mi esperanza*, op. cit., pp. 24-25.

⁵⁶ JLB, “El tango” (de *El otro, el mismo*, 1964), en *Obras completas II*, Buenos Aires, Emecé, 2001, p. 266.

⁵⁷ JLB, “La pampa y el suburbio son dioses”, art. cit., p. 24.

⁵⁸ *Idem*.

tura del arrabal a Evaristo Carriego, un autor “menor” en el que encontré “la voz y el tono apropiados para la literatura argentina”.⁵⁹ Pero su valoración del poeta no se redujo a eso: en su *Evaristo Carriego*, Borges escribió, más que una biografía, la teoría de su elección de lo suburbano, los fundamentos de su estética orillera, porque de la poesía de Carriego reivindicó, sobre todo, el “carácter peleador y cuchillero del barrio” de Palermo: “El espacio criollo de las orillas que Borges construye a partir de Carriego fundamenta una estética porque [...] proporciona un ámbito, un personaje y una lengua propios para la creación literaria; es decir, al interpretar a Carriego, Borges define ciertos elementos que le permiten construir su propia estética”.⁶⁰ Precisamente en ese libro, de 1930, el autor de “El Sur” precisó el significado y las connotaciones de la palabra ‘compadrito’:

Hará bastante más de cien años los nombraban así a los porteños pobres, que no tenían para vivir en la intermediación de la Plaza Mayor, hecho que les valió también el nombre de orilleros. Eran literalmente el pueblo: tenían su terrenito en un cuarto de manzana y su casa propia, más allá de la calle Tucumán o la calle Chile o la entonces calle Velarde: Libertad-Salta. Las connotaciones desbancaron más tarde la idea principal: Ascasubi, en la revisión de su *Gallo* número doce, pudo escribir: *compadrito: mozo soltero, bailarín, enamorado y cantor*. El imperceptible Monner Sans, virrey clandestino, lo hizo equivaler a *matasiete, farfantón y perdonavidas*, y demandó: *¿Por qué compadre se toma siempre aquí en mala parte?* [...] Segovia lo define a insultos: *Individuo jactancioso, falso, provocativo y traidor*. [...] Compadrito, siempre, es el plebeyo ciudadano que tira a fino; otras atribuciones son el coraje que se florea, la invención o la práctica del dicharacho, el zurdo empleo de palabras insignes.⁶¹

Aunque Borges define aquí al compadrito sobre todo como “el plebeyo ciudadano que tira a fino” y menciona el coraje como una entre “otras” de sus atribuciones, cuando años más tarde lo hace protagonista de sus cuentos acentúa en él su rasgo más criollo: el coraje. Como se sabe, Borges terminaría de llenar el significante ‘orillas’ con la narración de historias de cuchilleros y la configuración literaria del compadrito en los cuentos de sus libros posteriores, a partir de *Historia universal de la infamia* (1935), en los que, como sostiene Rafael Olea Franco, el autor logra encontrar “un campo de la literatura –argentina y universal– que puede pertenecerle por derecho propio [...] [pues] el compadrito, posee escasos antecedentes literarios en la cultura argentina y por lo tanto todavía puede ser susceptible de un proceso de mitologización. Éste se inicia con el rescate que Borges realiza del compadrito como personaje típico de las orillas”.⁶²

⁵⁹ Beatriz Sarlo, “Orillero y ultraísta”, art. cit., p. 158.

⁶⁰ Rafael Olea Franco, *El otro Borges...*, op. cit., pp. 222, 224.

⁶¹ JLB, *Evaristo Carriego*, op. cit., pp. 132-133.

⁶² Rafael Olea Franco, *El otro Borges...*, op. cit., p. 238.

Para Olea Franco, con esta elección del compadrito y su ética del valor y del cuchillo, Borges “acentúa una tendencia ya presente en sus contemporáneos: la tematización de lo marginal”, pero, a diferencia de ellos, él opta por un personaje que “remite claramente al pasado” anterior a la inmigración, porque es allí donde cree que está su “legítima imagen”; “por ello sólo escoge una arista para caracterizar a este personaje medio estoico, medio cínico pero valiente: su culto al coraje”.⁶³ Esta elección, además, le permite dotar el espacio urbano de un símbolo equiparable al que ya tenía la pampa, con el común denominador del coraje y la amoralidad en el crimen; en este sentido, el compadrito cuchillero pretende ser la versión urbana de los que Borges creía arquetipos del gaucho: Martín Fierro, Juan Moreira y don Segundo Sombra.

Los compadritos cuchilleros de Borges, en la configuración cabal que adquieren en sus cuentos, son todos habitantes de ese espacio mítico fronterizo entre el campo y la ciudad (donde el gaucho se convierte en guapo): las orillas, “esas vagas, pobres y modestas regiones en que iba deshiliándose Buenos Aires hacia el norte, hacia el oeste y hacia el sur. Esas regiones de casas bajas, esas calles en cuyo fondo se sentía la gravitación, la presencia de la pampa; esas calles ya sin empedrar, a veces de altas veredas de ladrillo y por las que no era raro ver cruzar un jinete, ver muchos perros”.⁶⁴

Estará donde esté el despedazado
Suburbio, los calientes reñideros
Donde giran los crueles remolinos
De acero y aletazo, grito y sangre.⁶⁵

Todos ellos se vuelven criminales a partir del momento originario en el que matan por primera vez, como cuando Rosendo Juárez mata a Garmendia: “al fin le di una puñalada que fue la última. Sólo después sentí que él también me había herido, unas raspaduras. Esa noche aprendí que no es difícil matar a un hombre o que lo maten a uno”.⁶⁶

Los muertos son muertos en un duelo a cuchillo —única muerte digna de un valiente— en el que mueren “en buena ley, de hombre a hombre”,⁶⁷ para encontrarse con su propio “destino sudamericano”, instante en el que está la clave de todo lo que antes era confuso.

⁶³ *Ibid.*, pp. 239-240.

⁶⁴ JLB, “La poesía y el arrabal”, *Letras Libres*, núm. 49, octubre de 2005, pp. 20-24.

⁶⁵ Éste y los siguientes dos fragmentos citados a bando, forman parte de “El compadre”, escrito por JLB con el seudónimo de Manuel Pinedo (en JLB y Silvina Bullrich, *op. cit.*, pp. 41-43). El dato sobre el seudónimo lo tomé de Fabiano Seixas Fernandes, “Bibliografía de Jorge Luis Borges”, *Fragmentos*, núms. 28/29, 2005, pp. 225-431. Disponible en: «http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view_File/8144/7561» (consulta: septiembre, 2011).

⁶⁶ JLB, “Historia de Rosendo Juárez” (de *El informe de Brodie*, 1970), en *Obras completas II*, Buenos Aires, Emecé, 2001, p. 411.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 413.

“Yo he sospechado –dice Borges en *Evaristo Carriego*– alguna vez que cualquier vida humana, por intrincada y populosa que sea, consta en realidad de un momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es”. Ese compadre muerto:

[...] fue el anónimo
Que se desangra en el barrial, vaciado
El vientre a puñaladas, como un perro.
(Murió en Paraguay; murió en los atrios;
Murió en la numerada muerte pública
Del hospital; murió en los pendencieros
Burdeles de Junín; murió en la cárcel;
Murió al margen del turbio Maldonado;
Murió en los carnavales, de Barracas;
Murió en los carnavales, con careta).

26

Todos reproducen una moral machista y sus mujeres representan “cosas”, como la Juliana de “La intrusa”, o como lo entiende Irala en “Historia de Rosendo Juárez”: “Un hombre que piensa cinco minutos seguidos en una mujer no es un hombre sino un marica”.⁶⁸

Todos ellos, finalmente, son miembros de una secta del coraje y el honor –quizá la última, pensaría Borges– que transcribe un orgullo viril, y para quienes, como dice Elena Rojas, personaje de *Los orilleros*, sólo hay cobardía y valor.

Y mientras el coraje o la venganza
Prefieran al revolver tumultuoso
El tácito puñal, estará el hombre.

Compadritos paradigmáticos en ese sentido son Rosendo Juárez y otros malevos del cuento “Hombre de la esquina rosada” y de su continuación, “Historia de Rosendo Juárez”, relatos que tienen su antecedente en aquel primer cuento de cuchilleros que Borges publicó en la revista *Martín Fierro* en 1927: “Leyenda policial”.

Los eventos narrados en “Hombre de la esquina rosada”, por las referencias al tango, ocurren en algún momento a finales del siglo XIX y principios del XX, pasado en el que Borges suele ubicar a sus orilleros. En el cuento, Francisco Real, el *Corralero*, hombre de cara “aindiada” de algún barrio del norte de Buenos Aires, llega hasta el salón de Julia, un galpón en el que “no faltaban musicantes, güen beberaje y compañeras resistentes pal baile”, para retar a duelo a un famoso “matón de comité”, Rosendo Juárez, el *Pegador*, que

⁶⁸ *Ibid.*, p. 412.

[...] era de los que pisaban más fuerte por Villa Santa Rita. Mozo acreditado para el cuchillo era uno de los hombres de don Nicolás Paredes, que era uno de los hombres de Morel. Sabía llegar de lo más paquete al quilombo, en un oscuro, con las prendas de plata; los hombres y los perros lo respetaban y las chinas también; nadie inoraba que estaba debiendo dos muertes; usaba un chambergo alto, de ala finita, sobre la melena grasienta; la suerte lo mimaba, como quien dice. Los mozos de la Villa le copiábamos hasta el modo de escupir.⁶⁹

Así interpela Real al *Pegador*: “—Yo soy Francisco Real [...] lo que estoy buscando es un hombre. Andan por ahí unos bolaceros diciendo que en estos andurriales hay uno que tiene mentas de cuchillero, y de malo, y que le dicen el Pegador. Quiero encontrarlo pa que me enseñe a mí, que soy naides, lo que es un hombre de coraje y de vista”. Rosendo rechaza dos veces el desafío, y una tercera, cuando la *Lujanera*, su mujer, que “sobraba lejos a todas” las mujeres de la Villa, le saca el cuchillo del pecho y lo insta a pelear con el *Corralero*; pero Rosendo tira el cuchillo y no responde. La *Lujanera*, entonces, entregándose al *Corralero* le dice: “Déjalo a ése, que nos hizo creer que era un hombre”. Se alejan del lugar y el baile sigue su curso; también Rosendo se va. Más tarde, regresa la *Lujanera* y, detrás de ella, el *Corralero* agonizando, que muere momentos después. La *Lujanera* cuenta que alguien retó y apuñaló al *Corralero*, pero que no sabe quién fue. El cuerpo es arrojado al arroyo y el baile sigue animado cuando llega la policía. El narrador es un guapo de la Villa, del sur, aspirante a ser un cuchillero como el *Pegador* y que cuenta su decepción tras descubrir la que él cree la “verdadera condición de Rosendo”: la cobardía, por no haber respondido al desafío del *Corralero*. Cuenta en primera persona, interpelando a sus oyentes —entre los cuales está el personaje de Borges— como si les narrara su historia en la esquina de algún barrio, lugar donde “se han contado, en todas las épocas y ciudades del mundo, las historias de la calle, válidas siempre del más típico de los lenguajes populares”.⁷⁰ Un rato después, ya cuando no había policía, dice el narrador, él se fue: “tranquilo a mi rancho, que estaba a unas tres cuadras. Ardía en la ventana una lucecita, que se apagó en seguida. De juro que me apuré a llegar, cuando me di cuenta. Entonces, Borges, volví a sacar el cuchillo corto y filoso que yo sabía cargar aquí, en el chaleco, junto al sobaco izquierdo, y le pegué otra revisada despacio, y estaba como nuevo, inocente, y no quedaba ni un rastrito de sangre”.

En “Historia de Rosendo Juárez”, hacia mil novecientos treinta y tantos, Borges personaje se encuentra con Rosendo, ya viejo y ‘retirado’ del malevaje, en un almacén. En la

⁶⁹ JLB, “Hombre de la esquina rosada” (*Historia universal de la infamia*, 1935), en *Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé, 2001, pp. 331-336.

⁷⁰ Guillermo Tedio, “El relativismo de las visiones en la narrativa de Jorge Luis Borges”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 20. Disponible en: «<http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/relativi.html>» (consulta: abril, 2010).

historia, Rosendo llama a Borges desde un rincón cuando éste entra al almacén: “Algo de autoritario había en él, porque le hice caso enseguida. Estaba sentado ante una de las mesitas; sentí de modo inexplicable que hacía mucho tiempo que no se había movido de ahí, ante su copita vacía. No era ni bajo ni alto; parecía un artesano decente, quizá un antiguo hombre de campo. El bigote ralo era gris”.⁷¹ Allí, Rosendo le cuenta “la verdad sobre esos infundios” que se habían dicho sobre aquella noche en que mataron al *Corralero*. Aquella noche, según Rosendo, hacia las doce, aparecieron los forasteros...

Uno, que le decían el *Corralero* y que lo mataron a traición esa misma noche, nos pagó a todos unas copas. Quiso la casualidad que los dos éramos de la misma estampa. Algo andaba tramando; se me acercó y entró a ponderarme [...] Yo lo dejaba hablar a su modo, pero ya estaba maliciándolo. No le daba descanso a la ginebra, acaso para darse coraje, y al fin me convidó a pelear. Sucedió entonces lo que nadie quiere entender. En ese botarate provocador me vi como en un espejo y me dio vergüenza. No sentí miedo; acaso de haberlo sentido, salgo a pelear. Me quedé como si tal cosa.

La vergüenza de Rosendo se explica, en parte, por la muerte de su amigo Luis Irala unos días antes de ese encuentro con el *Corralero*, y de la cual se sentía culpable. A Irala lo había matado Rufino Aguilera después de haberse llevado a Casilda, la mujer de Irala, pero fue éste el que, desoyendo el consejo de Rosendo de que se quedara tranquilo, retó a duelo a Aguilera. Al final, Irala había muerto “en buena ley”, pero su muerte, las causas de ésta y la forma en que murió habían lastimado mucho, quizá demasiado, a Rosendo, tanto que días después a éste le irrita lo que ve en el reñidero y luego declina el duelo con el *Corralero*:

Él [Irala] fue a morir y lo mataron en buena ley, de hombre y a hombre. Yo le había dado mi consejo de amigo, pero me sentía culpable.

Días después del velorio, fui al reñidero. Nunca me habían calentado las riñas, pero aquel domingo me dieron francamente asco. Qué les estará pasando a esos animales, pensé, que se destrozan porque sí.⁷²

Rehúye la pelea no por cobarde, sino porque siente vergüenza de sí mismo, de haber actuado antes como los animales del reñidero, “que se destrozan porque sí”. Al final, Rosendo se zafa de esa vida, quizá porque comprende, como Tadeo Isidoro Cruz, que “un destino no es mejor que otro, pero que todo hombre debe acatar el que lleva dentro”.⁷³

⁷¹ JLB, “Historia de Rosendo Juárez”, *op. cit.*, pp. 410-414.

⁷² *Ibid.*, p. 413.

⁷³ JLB, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)” (de *El Aleph*, 1949), en *Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé, 2001, p. 563.

La etapa criollista de Borges es importante porque en ella construyó su idea de las “orillas”, que, como se vio, fue fundamental para la conformación posterior del universo de sus cuentos de cuchilleros y para la definición de estos personajes centrales; en esos cuentos, Borges establece una relación con el pasado rural reinventándolo desde la ciudad moderna y de inmigrantes, por eso, la geografía que describe no es la que existió sino la que él quiere recordar, en una lectura más desde los suburbios cercanos a la pampa que desde las calles del centro. Por eso también, sus personajes cuchilleros son un anacronismo, pues son sobrevivientes de un siglo XIX rural en un siglo XX moderno. Menos parecido al compadrito histórico, el orillero arquetípico, dice Beatriz Sarlo, “desciende del linaje hispano-criollo, y su origen es anterior a la inmigración” de fin de siglo; era trabajador en los mataderos o los frigoríficos, donde se valoraban sus “destrezas rurales de a caballo y con el cuchillo”, de ahí que sea “discreto y taciturno”, menos vistoso que el compadrito arrabalero.⁷⁴ Los cuchilleros de Borges son un sueño que él soñó para sí mismo: “de mí confesaré que no suelo oír *El marne* o *Don Juan* sin recordar con precisión un pasado apócrifo, a la vez estoico y orgiástico, en el que he desafiado y peleado para caer al fin, silencioso, en un oscuro duelo a cuchillo”.⁷⁵

Otras visiones sobre el compadrito y su ética: el coraje

Campra dice que la figura del compadre es tan precisa, “tan nítidamente recortada en su misma ambigüedad, que puede resolverse en un esquema enumerativo previsible, cercano al estereotipo”.⁷⁶ Por eso, en las diferentes visiones sobre este personaje hay siempre elementos comunes.

En un texto de 1902, por ejemplo, el político e historiador Adolfo Saldías describió así al “compadre criollo” del suburbio de la Concepción de 1820, un compadrito muy anterior a la inmigración europea de fin de siglo, en una imagen aún romántica del personaje que se antoja de transición entre el gaucho de la pampa y el habitante del suburbio no corrompido aún por las desavenencias de la ciudad:

Constituía la fuerza principal de tal suburbio esa clase media entre el hombre de la urbe y el de las campañas; o sea el *compadre* criollo, aventurero y romántico, caballero andante de los arrabales, tan fácil para los amores, entre las voluptuosas cadenas de un pericón, o los acordes de un *triste* de circunstancias, como para las

⁷⁴ Beatriz Sarlo, *Borges: un escritor en las orillas*, México, Siglo XXI Editores, 2007, p. 36.

⁷⁵ JLB, *Evaristo Carriego*, op. cit., p. 162.

⁷⁶ Rosalba Campra, art. cit., p. 22.

batallas, desfaciendo entuertos o socorriendo débiles a filo de buen facón en cualquier bocacalle, o batiéndose como soldados de la patria con la sonrisa de los niños o los alientos del héroe.⁷⁷

Cincuenta años después, hacia 1870, un “tipo específico” de compadre, resultado ya de la mezcla de identidades que confluyeron en el suburbio, habitaba las orillas; según Leopoldo Lugones, era “híbrido triple de gaucho, de gringo, y de negro, y doble fronterizo del delito y de la política, que lo derramaba pródiga por el pequeño núcleo urbano, aprovechando su fácil proximidad”.⁷⁸ Era entonces la presidencia de Sarmiento, y el centro de la ciudad estaba sitiado por los suburbios, donde los enfrentamientos con la policía eran cada vez más comunes. “Pesaos” como “el gaucho Pajarito, el pardo Flores, el tigre Rodríguez y el negro Villarino”, todos guardaespaldas de políticos, frecuentaban el “almacén de la Milonga”: “Eran regularmente hombres vigorosos, en cuyo mismo aspecto camorrista y borrachón gallardeaba cierta genuina elegancia campestre; [...] Así como el lujo político de los decentes consistía en violar la ley, el de ellos estribaba en pelear con la policía. Y lo curioso es que ellos se hayan civilizado antes de sus directores”.⁷⁹ Esos compadritos “pesaos” son los que Manuel Pinedo (seudónimo de Borges) describe en “El compadre”:

En los días pretéritos fue el hombre
De Soler, de Dorrego, de Balcarce,
De Rosas y de Alem; fue siempre el hombre
Que se juega por otros hombres, nunca
Por una causa abstracta.⁸⁰

Ezequiel Martínez Estrada también habla de ellos en *Radiografía de la pampa*: “Hay senador, por ejemplo, que en una banca conseguida con fraude palmario, apela a la compadrada cínica para salvar su dieta, cuando no tiene razones que oponer al que le escarnece. La compadrada quizá es, en fin, un lenguaje complementario”.⁸¹ Asimismo, en “Tenorios y matones”, Federico M. Quintana reafirma que la política no escapó a la “ola de matonismo” de los años 80 y 90: “Las elecciones desde luego se sujetaban a ese mismo tono de violencia, de intolerancia. Se las ganaba a puro coraje, imponiéndose sobre el contendor.

⁷⁷ Adolfo Saldías, “Las orillas hacia 1820” (extracto de *Páginas literarias*, 1902), en JLB y Silvina Bullrich, *op. cit.*, pp. 117-118.

⁷⁸ Leopoldo Lugones, “Las orillas hacia 1870” (extracto de *Historia de Sarmiento*, 1911), en JLB y Silvina Bullrich, *op. cit.*, p. 119.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 120.

⁸⁰ Manuel Pinedo, “El compadre”, *op. cit.*, p. 42.

⁸¹ Ezequiel Martínez Estrada, “El compadre”, *op. cit.*, p. 49.

Ningún título más codiciado por los viejos políticos y hasta por los jóvenes, como el de ser muy hombre”.⁸²

En *Evaristo Carriego*, cuando Borges habla del mítico Nicanor Paredes, recuerda esa etapa en la que las elecciones eran definidas por el coraje de los matones de comité:

Porque la votación se dirimía entonces a hachazos, y las puntas norte y sur de la capital producían, en razón directa de su población criolla y de su miseria, el *elemento electoral* que los despachaba. Ese *elemento* operaba en la provincia también: los caudillos de barrio iban donde los precisaba el partido y llevaban sus hombres. Ojo y acero –ajados *nacionales* de papel y profundos revólveres–. Depositaban su voto independiente. La aplicación de la ley Sáenz Peña, el novecientos doce, desbandó esas milicias.⁸³

31

En *Nuestro antiguo Buenos Aires* (1927), Alfredo Taullard trazó así la figura del compadre de 1890:

[...] descendía directamente del gaucho de la tradición: enamorado y camorrero, pero trabajador y de buenas costumbres. No era procaz ni se jactaba de tener ciertos vicios, como suele ocurrir con los de ahora, haraganes y explotadores de mujeres. Peleaban por imposición de las circunstancias, para demostrar que no eran “flojos” o para mantener su reputación de valientes.

Después de todo –solía decir un caudillo del barrio para justificar esta característica de los vecinos– en la Tierra del Fuego tenemos las tres cosas que son necesarias para esta clase de aventuras: el hospital, la cárcel y el cementerio...

Y generalmente, a lo largo del paredón de la Recoleta, de los muros de la cárcel de Palermo o entre las sombras del callejón del hospital Rivadavia, con la ayuda del cuchillo se dirimían todas las divergencias personales.⁸⁴

Entonces, ya a finales de la década de los veinte había compadritos procaces, viciosos, haraganes y explotadores de mujeres; pero tanto en 1890 como en 1927, los compadritos eran peleadores, sobre todo “para mantener su reputación de valientes”, y por eso se ayudaban del cuchillo para zanjar sus diferencias. Ya desde las últimas dos décadas del siglo XIX, nos dice Quintana,

Era corriente tropezar con tipos de mirada desafiante, parándose en son de reto si los ojos demoraban más de lo indispensable en observarlos. Las aceras parecían angos-

⁸² Federico M. Quintana, “Tenorios y matones” (extracto de *En torno a lo argentino*, 1941), en JLB y Silvina Bullrich, *op. cit.*, p. 58.

⁸³ JLB, *Evaristo Carriego*, *op. cit.*, p. 117. Esa ley estableció el voto secreto con un padrón electoral para nativos argentinos.

⁸⁴ A. Taullard, “El barrio de la Tierra del Fuego hacia 1890” (extracto de *Nuestro antiguo Buenos Aires*, 1927), en JLB y Silvina Bullrich, *op. cit.*, p. 122.

tas dado el modo como se hacían dueños de ellas, al caminar con aire prepotente, listos a hacer cuestión por el más fútil pretexto. Las esquinas tenían algo de fortín o de reducto. El que no era de la “patota” o del barrio estaba seguro de no pasar sin provocar una agresión. [...] Las respectivas patotas comenzaron entonces bajo la dirección de jefes que eran verdaderas celebridades metropolitanas, a hacer esas incursiones destructoras conocidas bajo el nombre de “indiadas”. Al día siguiente de tales hazañas, Buenos Aires las comentaba con censura, más aparente que real, ocultando en el fondo cierto respeto a sus promotores.⁸⁵

Este tipo de compadrito es el que construye Evaristo Carriego en “El guapo” (de *El alma del suburbio*, 1913), aquel que se gana el honor de ser compadre por “cien riñas” y es admirado por “imberbes matones”, y al que el creador del Palermo cuchillero honra desde la dedicatoria al héroe romántico de Eduardo Gutiérrez: Juan Moreira.

32

El barrio le admira. Cultor del coraje,
conquistó, a la larga, renombre de osado,
se impuso en cien riñas entre el compadraje
y de las prisiones salió consagrado.

Conoce sus triunfos y ni aún le inquieta
la gloria de otros, de muchos temida,
pues todo el Palermo de acción le respeta
y acata su fama, jamás desmentida.
[...]

Pronto a la pelea pasión del cuchillo
que ilustra las manos por él mutiladas,
su pieza, amenaza de algún conventillo,
es una academia de ágiles visteadas.

Porque en sus impulsos de alma pendenciera
desprecia el peligro sereno y bizarro,
¡Para él la vida no vale siquiera
la sola pitada de un triste cigarro!⁸⁶
[...]

Se trata de un guapo prototípico: el cultor del coraje, “vicioso del alcohol del peligro o calculista ganador por pura presencia”, como lo llamó Borges en su ensayo sobre Carriego. Pero hay también otras visiones que en lugar de exaltar el coraje, enfatizan la desgracia del suburbio y la perversión, la pusilanimidad, la vida disoluta de los compadritos. Un ejemplo

⁸⁵ Federico M. Quintana, “Tenorios y matones”, *op. cit.*, p. 50.

⁸⁶ Evaristo Carriego, “El guapo” (de *El alma del suburbio*, 1913), en JLB y Silvina Bullrich, *op. cit.*, p. 38

es el de Roberto Arlt, hijo de inmigrantes al que le interesó más describir el ambiente de abandono de los barrios bajos y la psicología de los compadritos truhanes, seres marginales y grotescos; más que al “cultor del coraje” describió al que Borges llamó “cultor de la infamia”, que era su “desfiguración italiana”: “traiciones, delaciones, deslealtades, conforman los materiales de su literatura”, dice Olea Franco.⁸⁷ En “Las fieras”, un cuento de 1933 de *El jorobadito*, Arlt retrata la vida sórdida de los rufianes en el arrabal:

Y así, fui hundiéndome día tras día, hasta venir a recalar en este rincón de Ambos Mundos. Aquí es donde nos reunimos Cipriano, Guillermito el Ladrón, Uña de Oro, el Relojero y Pibe Repoyo.

Por la noche llegan perezosamente hasta la mesa de junto a la vidriera, se sientan, saludan de soslayo a la muchacha de la victrola, piden un café y en la posición que se han sentado permanecen horas y más horas, mirando con expresión desgarrada, por el vidrio, la gente que pasa.

En el fondo de los ojos de estos ex hombres se diluye una niebla gris. Cada uno de ellos ve en sí un misterio inexplicable, un nervio aún no clasificado, roto en el mecanismo de la voluntad. Esto los convierte en muñecos de cuerda relajada, y este relajamiento se traduce en el silencio que guardamos. Nadie aún lo ha observado, pero hay días que entre cuatro apenas si pronunciamos veinte palabras.

De un modo o de otro hemos robado, algunos han llegado hasta el crimen; todos, sin excepción, han destruido la vida de una mujer, y el silencio es el vaso comunicante por el cual nuestra pesadilla de aburrimiento y angustia pasa de alma a alma con roce oscuro. Esta sensación de aniquilamiento torvo, con las muecas inconscientes que acompañan al recuerdo canalla, nos pone en el rostro una máscara de fealdad cínica y dolorosa.⁸⁸

Y en “El Rengo”, un cuento sobre un compadrito cuidador de carros que “tenía sus casabeles de ladrón”, se lee:

Con el sombrero sobre la oreja, el cigarro humeándole bajo las narices, y la camiseta entreabierta sobre el pecho tostado, el Rengo parecía un ladrón, y a veces solía decirme:

—¿No es cierto, che, Rubio, que tengo pinta de chorro?

Si no, contaba en voz baja, entre las largas humaradas de su cigarro, historias del arrabal [...]

Eran memorias de asaltos y rapiñas, robos en pleno día [...]

Decía el Rengo con melancolía:

⁸⁷ Rafael Olea Franco, *El otro Borges...*, op. cit., p. 240.

⁸⁸ Roberto Arlt, “Las fieras”. Disponible en «<http://www.letropolis.com.ar/2006/02/arlit-fieras.htm>» (consulta: abril, 2010).

—¡Sí me acuerdo! Yo era un pibe. Siempre estaban en la esquina de Méndez de Andes y Bella Vista, recostados en la vidriera del almacén de un gallego. [...] ¡Sí me acuerdo! Siempre estaban allí, tomando el sol y jodiendo a los que pasaban.⁸⁹

Otro ejemplo es el celebrado *Juan Nadie. Vida y muerte de un compadre* (1954), de Miguel D. Etchebarne, la obra que Borges calificó en el prólogo de *El compadrito* como “el poema arquetípico” de ese personaje, y que narra la historia de Juan, un habitante del suburbio que, sin otra alternativa, se hizo en el culto al coraje y a la muerte en la vida de la calle:

Nació en casilla de lata
con un arroyo en el frente
que era una arisca serpiente
corriendo de mata en mata.
El agua aquella fue grata
a su fugaz inocencia,
y al adquirir la experiencia
que da la vida salvaje,
vio que tan sólo el coraje
mantiene la independencia

[...]

Vivió en ese mundo escaso
hasta la vez que, de gusto,
volteó, por pegarle un susto
a un viejo de un cascotazo.
Se le enfrió el espinazo
cuando lo vio que caía;
después sintió que corría
alguien mientras él volaba,
y sin saber si soñaba
durmió en la comisaría.

XIX

Por esa pendiente larga
que encuentra fondo en la muerte,
Juan acompañó su suerte
al fin de su vida amarga.
Llevando la triste carga
de su jactancia vencida,

⁸⁹ Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, México, Colofón, 2008, p. 118.

iba escondiendo su vida
 en piezas de conventillo
 y pensando en el cuchillo
 la longitud de la herida.⁹⁰

No es Juan Nadie un orillero silencioso y taciturno como los personajes de Borges, sino un compadrito cuyas pependencias y muertes parece justificar el propio relato de su vida –a la manera del *Martín Fierro*–, en el que se ve cómo el personaje y su suerte estuvieron signados por las inconveniencias del suburbio y fueron un producto social de ese espacio de marginación. Los personajes de Arlt y Etchebarne, me parece, encajan más en la visión de Ezequiel Martínez Estrada cuando dice que ser compadrito implica una forma de resentimiento: “La diferencia entre lo que realmente se es, y lo que se cree ser, alza ese muro fuera del cual está el mundo y dentro el hombre”.⁹¹

Más cercano a estos compadritos que a los orilleros de Borges está Sebastián Valerga, que en el primer encuentro que en *ESH* tiene con Emilio y sus ‘amigos’, les cuenta una “compadrada”, quizá para no dejar duda de con quién estaban tratando: en aquella ocasión, había ido a jugar al truco al escritorio del gordo Maneglia, vendedor de ataúdes, y donde estaban otros amigos de éste, pero ya entrada la noche comenzó a perder en el juego,

Comprendí que las perspectivas no eran favorables, como dicen los chacareros, y que tenía que sobreponerme. Ese lugar tan fúnebre medio me desanimaba. Pero el gordo había cantado tantas flores sin que yo encontrara calce para la menor protesta, que me disgusté. Ya estaban ganándome otro chico esos tramposos, cuando el gordo dio vuelta sus cartas –un as, un cuatro y un cinco– y gritó: “Flor de espadas”. “Flor de tajo”, le contesté, y tomando el as se lo pasé de filo por la cara. El gordo sangró a borbotones y salpicó todo. Hasta el pan y el dulce de leche quedaron colorados. Yo junté despacio el dinero que había sobre la mesa y me lo guardé en el bolsillo. Después agarré un manotón de naipes y le enjuagué la sangre al gordo, refregándoselos por la trompa. Salí tranquilamente y nadie me cerró el paso. El finado me calumnió una vez ante conocidos, diciendo que abajo del naipe yo tenía el cortaplumas. El pobre Maneglia creía que todos eran tan ligeros de manos como él (137).

La glorificación del coraje presente en las visiones de Carriego y de Borges –que en este último caso se manifiesta también en una integridad de los personajes–, y sin duda en la de muchos tangos, inhibe la expresión plena de otras características de los compadritos como la pobreza, el envilecimiento y la perversión, pero en todas las visiones está presente el coraje, el valor personal y la actitud desafiante como una particularidad que determina

⁹⁰ Miguel D. Etchebarne, *Juan Nadie* (fragmento), en JLB y Silvina Bullrich, *op. cit.*, pp. 97-106

⁹¹ Ezequiel Martínez Estrada, “El compadre”, *op. cit.*, p. 46.

a los héroes en sus andanzas y en su destino, que consiste en llegar, como Emilio Gauna, a la “muerte esplendorosa”, al “sueño de los héroes”.⁹²

Sin duda, se puede decir que los compadritos heredan su moral de coraje de sus antepasados literarios, los gauchos, en la medida en que reproducen parte de su moral, al menos en lo que a su bravura y, quizá, a su soledad se refiere; sin embargo, también es cierto que están más cerca de los gauchos ‘malos’, los que la expresión popular llama ‘gauchos matreros’ —como Martín Fierro y Juan Moreira—, que en su tiempo fueron llamados “bandidos rurales” por las autoridades y a los que Sarmiento definió en su *Facundo* (1845) como *outlaws*, *squatters* que viven en la pampa y son perseguidos de antaño por la justicia por haber desertado del ejército, y cuyo “nombre es temido, pronunciado en voz baja, pero sin odio y casi con respeto”.⁹³ No es lo mismo, entonces, el gaucho genérico que el gaucho matrero —éste es una de las especies—, y el gaucho en el que la literatura se interesó fue el segundo. En *El matrero* (1970), Borges dice que el culto por el *Martín Fierro* ha conducido a una confusión de los términos ‘gaucho’ y ‘matrero’:

Si el matrero hubiera sido un tipo frecuente, nadie seguiría recordando, al cabo de los años, el apodo o el nombre de unos pocos: Moreira, Hormiga Negra, Calandria, el Tigre del Quequén. Hay distraídos que repiten que el *Martín Fierro* es la cifra de nuestra complejísima historia. Aceptemos, durante unos renglones, que todos los gauchos fueron soldados; aceptemos también, con pareja extravagancia, o docilidad, que todos ellos, como el protagonista de la epopeya, fueron desertores, prófugos y matreros y finalmente se pasaron a los salvajes. En tal caso, no hubiera habido una conquista del desierto; las lanzas de Catriel o de Coliqueo habrían asolado nuestras ciudades y, entre otras cosas, a José Hernández le hubieran faltado tipógrafos.⁹⁴

Como en *Martín Fierro* —paradigma de la gauchesca—, los matreros son inicialmente hombres de campo “honestos y trabajadores” que, cuando se vuelven desertores, se ven empujados al crimen, no por voluntad propia ni por vocación sino por las circunstancias, de ahí que en todos los casos se les disculpen sus crímenes. Es el caso de Juan Moreira, de Gutiérrez, que ante el hecho de que los estancieros preferían darle trabajo a los inmigrantes porque ofrecían la ventaja de que no serían requeridos después por las fuerzas del Estado, perdió su fuente de empleo, y, resultado de ello, su posibilidad de elección se reducía a dos alternativas: *i*) alistarse en los “cuerpos de línea” de la Guardia Nacional para combatir a los indígenas o ser “arriados como carneros a una campaña electoral”, o *ii*) convertirse en criminales prófugos de la justicia, luego de haber sido enviados por las autoridades a la frontera en contra de su voluntad y de haber perdido todos sus bienes.⁹⁵

⁹² Rosalba Campra, art. cit., p. 22.

⁹³ Domingo F. Sarmiento, *Facundo: civilización y barbarie*, texto digitalizado por LIBROdot.com.

⁹⁴ JLB, *El matrero*, Buenos Aires, Edicom, 1970. Catriel y Coliqueo fueron caciques indígenas en el siglo XIX.

⁹⁵ Eduardo Gutiérrez, *Juan Moreira*, texto digitalizado por LIBROdot.com.

El gaucho matrero y el compadrito son distintos porque actúan en contextos diferentes (el primero en el campo y el segundo en la ciudad, en las orillas, pero, claro, dada su definición desde la ciudad, más integrado a ésta que a aquél), las causas de su marginación son también desiguales (aunque ambos son víctimas del proceso de modernización del país, lo son en etapas diferentes de ese proceso, y las causas a las que obedece su 'separación' social son específicas del medio en el que viven), y, finalmente, uno huye de la justicia por desertor y el otro por penderciero.

No se debe confundir el gaucho *malo* o matrero con el compadrito. El gaucho matrero es el campesino argentino que, perseguido por el juez de campaña porque no votó en las elecciones por el candidato oficial o por cualquier otro asunto, debe huir, abandonando a su familia. Luego, en algún altercado de pulpería o cantina, se ve obligado a matar a un hombre, normalmente a un negro, como lo hace Martín Fierro, y entonces es perseguido por una partida de la "polecía", a quien combate con sumo valor.⁹⁶

37

En cambio, el compadrito es el gaucho o el campesino desplazado del campo y que se acomodó en los suburbios, donde "perdió su moral [...], y se hizo delincuente, seguramente resentido porque la ciudad le robó su espacio. [...] y para sobrevivir, ante el desempleo, debió convertirse en maleante orillero, en pandillero o contrabandista".⁹⁷

Pero algo tienen en común el gaucho matrero y el compadrito: en ambos está presente el culto al coraje; ese valor de la cultura criolla, "el culto machista del coraje gratuito, el de los duelos a cuchillo nada más que para probar el propio valor, erigido en única definición del ser",⁹⁸ es transversal a ambos personajes. Ambos, "hombres de pobrísima vida", "con su mitología y sus mártires", redescubrieron y volvieron a crear una religión que es vieja como el mundo, "la dura y ciega religión del coraje, de estar listo a matar y morir".⁹⁹

En la literatura gauchesca, como en la de los compadritos, abundan duelos sostenidos por el coraje y propiciados por la venganza o por el orgullo. Por ello, se puede decir que el sueño de los héroes, el de Emilio Gauna, Rosendo Juárez, Juan Dahlmann..., etc., es el mismo que el de Martín Fierro, Juan Moreira, Hormiga Negra... es lo que confirma Borges cuando llama "cuchillero" a Martín Fierro en el prólogo de *El compadrito*:

Por lo demás, la primacía literaria del gaucho es quizá nominal: en el cuchillero Martín Fierro (como en Hormiga Negra y en otros paladines congéneres) la gente cree admirar al gaucho, pero esencialmente admira al compadre, en el sentido peyorativo de la

⁹⁶ Guillermo Tedio, "Borges y 'El Sur': entre gauchos y compadritos", art. cit.

⁹⁷ *Idem*.

⁹⁸ Rosalba Campra, art. cit., p. 22.

⁹⁹ JLB, *Evaristo Carriego*, op. cit., p. 167.

palabra. Lo prueba el hecho de que el episodio más familiar de nuestra epopeya (sigo la clasificación de Lugones) es la pelea con el negro en el almacén [...].¹⁰⁰

Y Sarlo recuerda que Borges señaló en muchas ocasiones que, contrario a la interpretación que Lugones había hecho de la obra de Hernández, *Martín Fierro* no era un hombre virtuoso y sí, en cambio, “un desertor, acompañado por la mala suerte, provocador de duelos sin motivo [...] había matado sin razón suficiente y ofendido por bravata o por ebriedad, sin embargo [...] la elite criolla se las arregló para hacer de él una figura nacional (pasando por alto su rebeldía y también la rueda de injusticias que lo había atrapado)”.¹⁰¹

En una ocasión, 1963, en una conferencia que ofreció Borges en Colombia titulada “La poesía y el arrabal”, antes de hablar del arrabal y del compadrito, habló de la literatura gauchesca, de cómo en Argentina se escribió una literatura sobre los gauchos, y una epopeya, cuando en otros lugares que tenían personajes reales similares –como el *cowboy*, el vaquero, el llanero, etc.– no sucedió lo mismo, y, mucho menos, se operó una identificación nacional con esos personajes. Algo parecido sucede con el compadrito: “la poesía argentina, ha querido ver en el compadrito, y sobre todo en el guapo –personaje, ya lo he dicho, común a toda América– y en el suburbio –que se da en todas las ciudades de América también–, ha querido buscar allí, con o sin justificación histórica, su necesidad de la épica”. Y no porque el arrabal y el compadrito sean “pintorescos” en sí, dice Borges, sino porque la literatura los hace pintorescos, porque “lo importante del arrabal en la literatura argentina es más bien la importancia que esa literatura le ha dado”.¹⁰² La muerte en un duelo y el coraje, como todo lo verdadero –diría Borges–, no son importantes en sí mismos; “su única importancia es la que le[s] damos”.

En este capítulo intenté una exploración, no exhaustiva, del personaje del compadrito y de su moral, el coraje, para proveer un contexto de significación a los valores que intervienen en *ESH* y que motivan las acciones de Emilio Gauna. ¿Es *ESH* una nueva versión del mito del coraje a la manera de *Martín Fierro* o de los héroes de los cuentos de Borges, o se trata más bien de una vuelta de tuerca a ese tipo de identificación del héroe con la moral del coraje característica primero de los gauchos matrones y después de los guapos porteños? El siguiente capítulo lo dedico específicamente al análisis de esta novela de Bioy desde la perspectiva del código de coraje propio de los ‘guapos’ que Emilio toma con referente en su identificación con un pasado que él ve heroico, código que, me parece, es central en la novela, pues determina el dilema del protagonista entre la cobardía y el valor.

¹⁰⁰ JLB y Silvina Bullrich, *op. cit.*, p. 11.

¹⁰¹ Beatriz Sarlo, *Borges: un escritor...*, *op. cit.*, p. 61.

¹⁰² JLB, “La poesía y el arrabal”, *art. cit.*

Capítulo II



El mito del coraje



EN *EL SUEÑO DE LOS HÉROES* se puede leer una historia de amor, o bien una historia sobre la amistad, o sobre la Buenos Aires de finales de los veinte, o sobre lo inevitable del destino. Sin duda, todos estos temas están presentes. Sin embargo, yo coincido con aquellas lecturas que ven en el dilema ético –entre coraje y cobardía– de Emilio Gauna un asunto central. Ésta es la posición, por ejemplo, de Javier de Navascués, José Homero, Mery Erdal Jordan, Alfredo Grieco y Bavio, Miguel Vedda, Emir Rodríguez Monegal, Rosalba Campra y María Luisa Bastos,¹ entre otros.

A lo largo de la novela, Emilio construye para sí mismo dos destinos posibles: el primero es el del coraje, representado para él por su maestro, Sebastián Valerga, en el que ve una representación del pasado heroico a la que se aferra en el tiempo de la diégesis; es un destino que casi nada tiene que ver con su personalidad ni con sus decisiones más

¹ Javier de Navascués, "Destino y sentido en *El sueño de los héroes*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 609, 2001, pp. 67-76; José Homero, "Adolfo Bioy Casares: la roja insignia del valor", *Vuelta*, núm. 216, 1994, pp. 67-68; Mery Erdal Jordan, "El enmascaramiento genérico de *El sueño de los héroes*", en Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni (eds.), *Homenaje a Adolfo Bioy Casares: una retrospectiva de su obra (literatura, ensayo, filosofía, teoría de la cultura, crítica literaria)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert (serie: Teoría y crítica de la cultura y literatura, v. 23), 2002, pp. 123-134; Alfredo Grieco y Bavio y Miguel Vedda, "Nueva refutación del coraje. La destrucción del mito 'criollo' en la obra de Adolfo Bioy Casares", en Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni (eds.), *op. cit.*, pp. 251-267; Emir Rodríguez Monegal, "Un destino fantástico rioplatense", *Marcha*, Montevideo, núm. 757, 1955, p. 14.; Rosalba Campra, "*El sueño de los héroes* de Bioy Casares: la clase como destino", en José Miguel Sardiñas (ed.), *Adolfo Bioy Casares: valoración múltiple*, La Hablana, Arte y Literatura, 2008, pp. 147-167; y María Luisa Bastos, "Notas sobre la falacia de un mito", en Inés Azar (ed.), *El puente de las palabras. Homenaje a David Lagmanovich*, núm. 50, en «http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_50/az_basto.aspx» (consulta: 16 de octubre, 2009).

instintivas, pero sí quizá, con el ambiente social de su tiempo y con las elecciones que en ese contexto se esperarían de un muchacho de un suburbio porteño influido por la ética de los guapos. El segundo es un destino que *a priori* se define por oposición al anterior: el de la 'cobardía', representado para Emilio por tres personajes: Clara, en quien encuentra el amor; su amigo Larsen, en quien encuentra la amistad, y Serafín Taboada, en quien encuentra un equilibrio en el juicio.

Emilio elige el primero, y esa elección lo lleva al único fin que para ese destino se concibe: la muerte en un duelo a cuchillo, en un enfrentamiento "en buena ley, de hombre a hombre".² No sólo la muerte, es importante decirlo, sino también "a cuchillo", a la manera de los compadritos, porque es ésa la única muerte digna de un 'valiente'.

Imágenes del arrabal en la década de los veinte

En los años cincuenta del siglo pasado, cuando se publicó *ESH*, los compadritos porteños ya habían desaparecido y el mito del coraje criollo estaba totalmente consolidado; sin embargo, Javier de Navascués sostiene, en "el tiempo de la ficción de *El sueño de los héroes*, el arrabal es el tema favorito de las letras de tango, textos literarios de vanguardia, crónicas periodísticas o ensayos de corte más o menos nacionalista".³

Aunque no mucho antes el suburbio había sido negado por las elites del centro, continúa Navascués, hacia los años veinte no sólo se convirtió en un tema de debate político y cultural, sino que además los artistas comenzaron a ver en él un espacio interesante de modelos culturales en conflicto, los que "salían a reconocer para identificarse con ellos y que, a la vez en ese mismo reconocimiento, construían –y es importante resaltar esto para entender que la ciudad y sus representaciones se constituyen mutuamente–".⁴ El suburbio fue integrado así, entre otros, al discurso literario. Como se revisó en el capítulo anterior, la imagen estética por excelencia del arrabal en esos años fue la figurada por Borges a su regreso de Europa, cuando encontró una Buenos Aires moderna que había perdido su fisonomía criolla e intentó "construir una lengua literaria para Buenos Aires y darle [...] una dimensión mítica a la ciudad".⁵ Entonces nacieron las "orillas".

² JLB, "Historia de Rosendo Juárez" (de *El informe de Brodie*, 1970), en *Obras completas II*, Barcelona, Emecé, 1999, p. 411.

³ Javier de Navascués, "La Buenos Aires de Bioy Casares: parodia y fantasía", en Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni (eds.), *op. cit.*, p. 199.

⁴ *Idem.*; Adrián Gorelik, "El color del barrio. Mitología barrial y conflicto cultural en la Buenos Aires de los años veinte", *Variaciones Borges*, núm. 8, julio, Aarhus, Dinamarca, Romansk Institut, Aarhus Universitet, 1999, p. 37.

⁵ Beatriz Sarlo, "Un ultraísta en Buenos Aires", *Letras Libres*, año 1, núm. 8, 1999, pp. 42-45.

Otras imágenes del arrabal surgieron en esa década de los veinte: “Algunas de ellas (quizá todas) están dotadas de un fuerte sentido político. El nuevo periodismo porteño encontró allí su mejor clientela y este hecho tampoco pasó desapercibido a partidos como el socialista o el radical. A partir de ahí pueden explicarse, por ejemplo, las imágenes de un ‘barrio cordial y progresista’, trabajador y laborioso”;⁶ es decir, aquel proyectado como el lugar donde se daría la integración de los sectores populares con base en la homogeneización espacial y las promesas de ascenso social.⁷

En las primeras dos décadas del siglo, la prensa, continúa Gorelik, le dio al barrio un lugar prioritario en un proceso de publicidad política que intentaba hacer de los barrios el nuevo centro: “todos los diarios organizan una sección municipal, encargan series de notas a especialistas, salen a reconocer la nueva ciudad popular, o realizan encuestas sobre las transformaciones en curso”.⁸ Pero, más adelante, los barrios adquieren una presencia mayor como el elemento más característico de la ciudad que se acompaña por una nueva orientación del periodismo. En este nuevo periodismo, que guardó una relación de mutua influencia con la vanguardia literaria, el arrabal estuvo representado, por ejemplo, en las *Aguafuertes* que Roberto Arlt publicó en el diario *El Mundo*.⁹

Otra de las imágenes del arrabal fue la elaborada por el tango, que, como la prensa política que publicitaba el barrio progresista, también ubicó el suburbio en un lugar central, pero opuesto al de aquella, porque esta imagen nació en el mismo suburbio y en contra de los efectos que generaba la publicidad. Es la imagen de lo que Gorelik llama la “Buenos Aires pintoresca, ‘negra’”, “que en la búsqueda de tradición y color local organizó nuevos productos culturales y nuevos modos para su consumo: el tango, la literatura del margen”.¹⁰

Recuérdese que los años fundacionales del tango, la expresión prototípica del arrabal porteño, fueron precisamente los de la última década del siglo XIX y las dos primeras del XX, y tan importante fue ese foro para las clases suburbanas de Buenos Aires que escritores como Domingo F. Cadavall y Miguel D. Etchebarne sostienen que la historia social del “Buenos Aires tradicional y babélico” del periodo entre siglos, en ausencia de fuentes

⁶ Javier de Navascués, “La Buenos Aires de Bioy...”, art. cit., p. 199.

⁷ Habría que recordar que los barrios de la ciudad tienen su antecedente en los territorios que en 1887 fueron anexados a la jurisdicción municipal de Buenos Aires y cuya cuadrícula se trazó en 1898. En menos de dos décadas, sostiene Adrián Gorelik (art. cit., pp. 38-39), esos territorios lograron desarrollarse y para 1910 asumieron ya la ‘forma’ de barrios.

⁸ *Ibid.*, p. 43.

⁹ Roberto Retamoso, “Vanguardias, periodismo y literatura en la Argentina de 1920 y 1930”, *La Trama de la Comunicación*, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencia Política y RR. II., Universidad Nacional de Rosario, vol. 7, 2002, p. 5.

¹⁰ Adrián Gorelik, art. cit., p. 44.

históricas, bien podría ser reconstruida a través de las letras de los tangos, o sólo con las obras menores del teatro nacional.

Durante ese lapso el teatro popular, el periodismo callejero, la poesía 'de arrabal', y las 'letras' de los tangos, fueron un trasunto del ambiente suburbano; y todos ellos contribuyeron, a su vez, a conformar la indole y el lenguaje del hombre de Buenos Aires. Buenos y malos versos orilleros, [...] sainetes y tangos permitieron que el porteño-medio conociese lo que el extrarradio de la Capital tenía de telúrico y de distinto con relación al centro de la Ciudad que miraba exclusivamente a Europa, y ese conocimiento impidió [...] que el hombre del Centro viviese al margen del genio criollo [...] del país.¹¹

44

Los tangos de la Guardia Vieja,¹² "hechos de [...] pura felicidad del valor"¹³ y no influidos aún por la inmigración, fueron los que Borges asumió –en la ficcionalización que hizo de la genealogía del tango–¹⁴ en la década de los veinte como símbolo de las orillas y como voz genuina del compadrito, porque en su carácter pendenciero se verificaba, decía, el auténtico culto al coraje criollo. En esos tangos, el compadrito era el personaje central y se proponía un modelo de masculinidad basado, fundamentalmente, en la defensa del honor y el rechazo radical a la vergüenza.¹⁵

La siguiente etapa, la del tango-canción –tildada por Borges de "sentimentalismos italianos" y que fue despreciada por la vanguardia porque veía en sus letras una pérdida del 'elemento criollo'–, es la que correspondería más propiamente a la década de los veinte, el tiempo de *ESH*, cuando los compadritos "habían perdido su agresividad y sus rasgos más distintivos y formaban parte de una cultura popular más amplia que se encontraba en formación".¹⁶ En esa etapa del tango, que se extiende a los años treinta, los compadritos

¹¹ Domingo F. Casadevall, "La influencia del tango en el sainete porteño", en *Buenos Aires: arrabal, sainete, tango*, Buenos Aires, Compañía Fabril Editora, 1968. Disponible en: «<http://www.scribd.com/doc/6887171/Domingo-F-Casadevall-Tango-orillero-Sainete-porteno>» (consulta: abril, 2010).

¹² El término Guardia Vieja, explica Edgardo Dieleke, "corresponde al tango de los inicios, donde todavía se tocaba en prostíbulos y la música era aún mezcla de habanera y tango andaluz [...]. El tango de la Guardia Vieja además es el que corresponde geográficamente al arrabal y es producto de los marginales, para los marginales. [...] este período se extiende hasta 1917 [...], y nace entonces el tango-canción. Con respecto a esta segunda etapa [...] dejó de corresponder a una música marginal y arrabalera, puesto que ya era aceptado por la aristocracia criolla". Véase: Edgardo Dieleke, *Los tangos de la vanguardia. Una perspectiva diferente sobre la lógica de funcionamiento de la vanguardia argentina*, tesis de licenciatura, Universidad de San Andrés, Argentina, mayo, 2002, pp. 63-64.

¹³ JLB, "Carriego y el sentido del arrabal", en *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, 1993, pp. 29-30 [publicado originalmente en *Valoraciones*, núm. 9, La Plata, 1926].

¹⁴ Sobre la genealogía del tango en Borges, véase el trabajo de Edgardo Dieleke citado en la nota 12.

¹⁵ Eduardo P. Archetti, "Estilo y virtudes masculinas en *El Gráfico*: la creación del imaginario del fútbol argentino", *Desarrollo Económico. Revista de Ciencias Sociales*, Buenos Aires, vol. 35, núm. 139, octubre-diciembre, 1995, pp. 419-442. Disponible en: «<http://www.efdeportes.com/efd16/elgraf.htm>» (consulta: octubre, 2010).

¹⁶ *Idem*.

son reemplazados, según Eduardo P. Archetti, por personajes más bien románticos que “pasan del arrabal al centro [...] [y para quienes] el código moral del honor y la vergüenza presente en la aceptación de todo desafío violento y en la condena sin miramientos de toda traición, será reemplazado por el lenguaje del amor romántico”.¹⁷

Entonces, pelear ya no era una fiesta, continúa Archetti aludiendo a Borges, y eso determinará una transformación en el modelo de masculinidad en la literatura popular y urbana. “En el centro y en los barrios de Buenos Aires el tango será la música dominante y uno de los espacios privilegiados, tanto simbólico como social, de reflexión y práctica de las relaciones de género en el uso y goce del tiempo libre. En este espacio las mujeres van a ser el centro de la construcción de un mundo imaginado popular masculino”.¹⁸ De esa época son dos de los tangos referidos en *ESH*: “Adiós muchachos” y “Noche de reyes”.

Debe entenderse que en los años veinte el tango era un producto del suburbio para el suburbio y no formaba aún parte de la tradición cultural argentina sino que comenzaba recién a ser identificado como una obra de ese país,¹⁹ y a ello contribuyó en gran medida el hecho de que entonces el tango comenzó a ser conocido y apreciado en Europa, mientras que en Argentina era aún “repudiado por las clases altas criollas y por muchos intelectuales conservadores, que lo veían como una amenaza proveniente de los burdeles”.²⁰

El tango, entonces, es en esos años el producto por antonomasia del arrabal, y, por ello, dice Archetti, uno de los lugares más importantes donde se generan prototipos heroicos, modelos de masculinidad y mitologías de la cultura popular urbana. Se trata de una narrativa y de una imagen producidas por hombres y para hombres donde “no hay espacio para una reflexión sobre el rol de la sexualidad normal y la familia, es un mundo dominado por las relaciones entre hombres donde lo central es el duelo, el juego y el deporte”.²¹ Recuérdese que en *ESH*, los tangos están siempre presentes entre el grupo reunido en torno a Valerga, lo que, de acuerdo con Campra, se puede interpretar como una “adhesión simbólica del grupo a los valores que el tango transmite, es decir, a los mitos del machismo, el coraje demostrado a cuchillo”.²²

Éstas eran, en términos generales, las imágenes del arrabal en la década de los veinte, el tiempo de *ESH*, donde Bioy Casares hace una reelaboración de los elementos que entonces eran considerados como característicos de la cultura popular. Dada la extracción social de Emilio y de su grupo, creo que, sobre todo en la representación del suburbio y del compa-

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Idem.*

¹⁹ Edgardo Dieleke, *op. cit.*

²⁰ Eduardo P. Archetti, art. cit.

²¹ *Idem.*

²² Rosalba Campra, art. cit., p. 163.

drilo contenida en el tango, podemos ver el trasfondo social y la noción de masculinidad que determinan al personaje central y su disyuntiva entre el coraje y la cobardía.

Emilio Gauna: la imagen de guapo de barrio

Emilio tiene 21 años en el momento en que se inicia la novela: 1927, y muere en una pelea a cuchillo con Valerga luego de tres días de fiesta en los carnavales de 1930. En el presente de la historia, Emilio vive en Saavedra, un barrio con referente extratextual en Buenos Aires que fue fundado hacia 1873 y que es identificado fuertemente con la tradición barrial porteña y con el tango. Pero Emilio no es originario de Saavedra sino de un pueblo de la provincia donde quedó huérfano muy chico y desde donde unos familiares lo llevaron a vivir a Villa Urquiza, otro barrio porteño de referencia extratextual que comenzó a ser poblado hacia 1887, y donde Larsen y Emilio se conocen. Cuando tiempo después Larsen se va a vivir a Saavedra, le consigue trabajo a Emilio en un taller mecánico, y es así como ambos terminan viviendo en el barrio, en una pieza que alquilan juntos.

Larsen es quien, en un pretérito fuera de la diégesis, presenta a Gauna con los muchachos (Antúnez, Pegoraro, Maidana) y con Valerga. El encuentro con el “doctor”, se nos dice, impresionó “vivamente” a Emilio, pues por su fama de compadrito, “encarnaba uno de los *posibles porvenires*, ideales y no creídos, a que siempre había jugado su imaginación” (134; las cursivas son mías).²³ Todo el fragmento II de la novela trata sobre las “alusiones y ecos secretos” (138) que la discusión sobre el coraje de Valerga tenía para Emilio. En su infancia, Emilio había dado muestras de cobardía cuando se había tenido que enfrentar a algún compañero, y Larsen se habría percatado de ello, al menos así lo veía él; aunque Larsen, en realidad, “creía saber que su amigo era valeroso” (139). Ahora, Emilio

[...] de sí mismo pensaba que podía disponer, con indiferencia, de su vida; que si alguien le pedía que la jugaran a los dados, al agitar el cubilete no tendría ni muchas dudas ni muchos temores, pero sentía una repulsión de golpear con sus puños; quizá temía que los golpes fueran débiles y que la gente se riera de él; o quizá, como después le explicaría *el Brujo* Taboada, cuando sentía una voluntad hostil se impacientaba irremisiblemente y quería entregarse. Pensaba que ésta era una explicación verosímil, pero *temía que la verdadera fuera otra*. Ahora no tenía fama de cobarde. Vivía entre aspirantes a guapo y no tenía fama de achicarse (139; las cursivas son mías).

²³ Cito la siguiente edición: ABC, “El sueño de los héroes”, en *La invención y la trama*, ed. Marcelo Pichon Rivière, Barcelona, Tusquets, 1999.

Esa otra explicación era la cobardía: Emilio tiene la certeza de que en su infancia fue cobarde y de que, llegado el momento de un enfrentamiento, probablemente también lo será; por ello, en el presente de la novela trata de convencerse a sí mismo (y, de paso, a todos los que lo rodean) de que ya no lo es, pero, en realidad, muy poco de lo que hace *instintivamente* contribuye a reivindicar su supuesto coraje, pues su naturaleza es otra, bien distinta como se verá, y ese coraje al que aspira, al que ha aspirado desde niño, es, claramente, una autoimposición que se deriva de la influencia de su medio social; marcadamente, de la influencia elegida de su maestro, el doctor Valerga.

Valerga es el personaje que, por el dominio que ejerce como representante del coraje, congrega en torno a sí a Emilio y a los muchachos, todos menores que él y, con excepción quizá de Larsen, todos ciegos aspirantes a compadrito que ven en él no sólo un líder sino también un modelo de los valores que ellos quieren encarnar. Por eso lo idealizan y le temen; por eso lo siguen y lo imitan. Gilberto Triviño y Edson Faúndez ven en Valerga al líder de una ‘muta’ que inspira terror en sus “reclutas”, un terror que cohesiona al grupo y que sirve a la vez como estrategia del ordenamiento.²⁴

Pero ninguno de los muchachos busca tan enfáticamente imitar a Valerga como Emilio; en principio porque, esencialmente, es el que menos se parece a él, de ahí que su búsqueda del valor sea una autoimposición y no una conducta natural.

En la primera entrevista que el grupo tiene con Valerga, en 1927, cuando van a invitarlo al carnaval, luego de cierta tensión, el ambiente se relaja y éste les cuenta la anécdota del juego del truco en el escritorio de su amigo el gordo Maneglia, allá por 1921, cuando por un “disgusto” le había cortado a éste la cara con una carta hasta verlo sangrar “a borbotones” (137). Ésta es la primera historia que les cuenta Valerga a los muchachos y es la que le permite al lector comenzar a ubicar al personaje por su propio pasado y también por su propio discurso, pero la acotación que hace enseguida el narrador también informa que, entre los muchachos, la fama de compadrito del doctor se debía más a sus anécdotas que a actos reales de valentía presenciados por ellos, lo cual no obsta para que sigan viendo en él a un digno representante del valor:

No es verdad que los muchachos dudaran, siquiera alguna vez, del doctor Valerga. Comprendían que *los tiempos habían cambiado*. Si llegaba a presentarse la ocasión, el doctor no los defraudaría; sarcásticamente podría insinuarse que ellos, temerosos de que el inesperado azar de la violencia los convirtiera en víctimas, diferían y evitaban esa ocasión anhelada. Quizá Larsen y Gauna, en alguna confidencia a la que después no aludirían, habían sugerido que la facilidad del doctor para contar anéc-

²⁴ Gilberto Triviño y Edson Faúndez, “La condena perpetua: El mito del héroe en tres relatos de la literatura latinoamericana”, *Acta Literaria*, núm. 27, Concepción, 2002. Disponible en: «http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482002002700003&script=sci_arttext» (consulta: julio, 2010).

dotas no debía interpretarse en detrimento de su carácter; en *los tiempos actuales, el inevitable destino de los valientes era rememorar hazañas pretéritas* (137-138; las cursivas son mías).

Valerga es entonces un 'valiente' que no sustenta su fama en actos sino en anécdotas; no tiene, al parecer, verdaderos actos de coraje en su haber. En realidad, el único acto de esta naturaleza (por ser un enfrentamiento a cuchillo, con un par, y con el único fin de ser una demostración del coraje) de Valerga en el tiempo de la novela es el duelo que tiene con Emilio; es decir que, como señala Campra, la fama del doctor "se deriva, íntegra, de su pasado, por lo que sus actos de coraje existen sólo en la palabra".²⁵

No se pueden considerar verdaderos actos de coraje las 'hazañas' de Valerga de las que les habla a los muchachos; por ejemplo, el incidente en el escritorio de su amigo Maneglia, o bien, la aventura con la máscara a la que incendió porque lo había desairado. Por otro lado, sus supuestos actos de valentía no son sino crueldades ejercidas contra víctimas que no pueden defenderse, y son los actos que Emilio descubre como tales en el segundo carnaval, cuando comienza a recordar todo lo que había sucedido en 1927.

Y, sin embargo, nos dice el narrador en ese párrafo, los muchachos comprendían que "los tiempos habían cambiado" y que ahora "el inevitable destino de los valientes era rememorar hazañas pretéritas". Se puede entender que en el tiempo de la historia el culto al coraje está presente sobre todo como una nostalgia del pasado y que la valentía no requiere sustentarse en actos, excepto para Emilio, que necesita probarse a sí mismo.

Al respecto, Nilda Díaz sostiene que todo el párrafo reproducido más arriba "deja sospechar más de lo que dice" y, en este sentido, puede interpretarse como una de las "fugaces sospechas" de que Valerga es abominable a las que se refiere Borges en el texto que escribió sobre *ESH* en 1955,²⁶ principalmente porque ese párrafo viene inmediatamente después de la narración de la "compadrada" en el escritorio de Maneglia.²⁷

De manera más general, la ambigüedad presente en la novela en cuanto al binomio pasado/presente ha dado lugar al menos a dos interpretaciones, que destaco de manera muy general: a) la que retoma la oposición sarmientina civilización vs. barbarie y, en este sentido, hace una división de situaciones y personajes: desde este punto de vista, Taboada y su hija, por ser personajes menos incultos que el resto, así como por los valores positivos que encarnan, serían representantes del *presente* de la cultura y la civilización; mientras que Valerga, compadrito bravucón y decididamente inculto de barrio cuya deficiencia en el

²⁵ Rosalba Campra, art. cit., p. 160.

²⁶ JLB, "Adolfo Bioy Casares: *El sueño de los héroes*", en *Jorge Luis Borges en Sur (1931-1980)*, Buenos Aires, Emecé, 1999, pp. 284-286 [publicado originalmente en *Sur*, núm. 235, Buenos Aires, julio-agosto, 1955]. Más adelante retomaré este asunto.

²⁷ Nilda Díaz, "Sobre mitos y desmitificaciones", *Río de la Plata: Culturas: I*, 1985, pp. 68-69.

hablar es reiteradamente ironizada por el narrador, representaría el *pasado* de la barbarie,²⁸ y b) la otra es una variación de la anterior: equipara el *pasado* con el peronismo y el nacionalismo y ve al “héroe falso” Valerga, “cuyo tema recurrente es el pasado”, como una representación simbólica de Perón; asimismo, identifica el *futuro* con valores como “tranquilidad, amor, esperanza, decencia, progreso, dignidad humana” y ve en Taboada, “cuyo *leitmotiv* es el futuro”, valores opuestos al peronismo y, por ello, también la civilización.²⁹ Al final de cuentas: *presente igual a civilización y pasado igual a barbarie*.

Triviño y Faúndez hablan de las hazañas pasadas de Valerga como de un “legado heroico”, un “tiempo mítico ausente” por el que el héroe que es a la vez jefe, modelo y padre siente una nostalgia que hace más intensa la evocación de ese pasado, y ese discurso nostálgico, precisamente, funciona como un instrumento ideológico que “encanta a los *aspirantes a guapo* silenciando [unas] zonas y sublimando otras”. Valerga “vive como si el tiempo no existiera: es el guardián, el mensajero de un devenir heroico en bloque”.³⁰

Es en ese pasado *inmóvil* representado por Valerga que Emilio se busca y en el que encuentra sustento para probarse a sí mismo y poner a prueba su coraje, que al final sólo puede demostrar frente a su maestro porque “es alguien que goza de toda su admiración; es de su misma clase; el encuentro [que finalmente tiene con él] es un duelo con el arma por excelencia de los hombres, el cuchillo. Y, en fin, el único motivo real de la lucha es la demostración del coraje. La muerte, para tener sentido, debe ser gratuita”.³¹ Por eso Emilio y los muchachos, a la vez que temían un enfrentamiento con el doctor, también lo anhelaban, pues ese enfrentamiento les permitiría comprobar su propio coraje.

Así como el descubrimiento por parte de Emilio de las atrocidades cometidas por Valerga durante el primer carnaval no logra disminuir su admiración, la ausencia de actos de coraje en la vida de su maestro no impide tampoco que él y los muchachos lo transformen en un mito. Así lo reflexiona Emilio en 1930, cuando desea vehementemente que Valerga se enfrente con los dos hombres en el bar El Aeroplano:

Olvidando los rencores, Gauna lo miró con la prístina admiración intacta, deseando creer en el héroe y en su mitología, esperanzado de que la realidad, sensible a sus íntimos y fervorosos deseos, le deparara por fin el episodio, no indispensable para la fe, pero grato y atestigüador –como para otros creyentes, el milagro–, el resplandeciente episodio que lo confirmase en su primera vocación y que le devolviese,

²⁸ Véanse, por ejemplo: Mery Erdal Jordan, art. cit., y Nilda Díaz, art. cit.

²⁹ Véase, por ejemplo: Thomas C. Meehan, “Estructura y tema de *El sueño de los héroes* por Adolfo Bioy Casares”, *Kentucky Romance Quarterly*, 20, 1973, pp. 56-57. Véanse también: Noemí Ulla, “La trama de la ciudad”, en Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni (eds.), *op. cit.*, y Javier de Navascués, “La Buenos Aires de Bioy...”, art. cit.

³⁰ Gilberto Triviño y Edson Faúndez, art. cit.

³¹ Rosalba Campra, art. cit., p. 159.

después de tantas contradicciones, la venía para creer en la romántica y feliz jerarquía que pone por encima de todas las virtudes el coraje (239).

Pero, ¿por qué el coraje al que aspira Emilio es una autoimposición? En su ensayo "*El sueño de los héroes* de Bioy Casares: la clase como destino", Campra nos recuerda que Emilio, en realidad, no pertenece ni al lugar (Saavedra) ni al ambiente social (el de los compadritos) en el que vive: "Inseguro de su identidad, siente que sólo el grupo puede conferírsela, por lo que trata de adaptarse a lo que los demás esperan —o Gauna supone que esperan— de él. Su drama no es el de ser diferente, sino el de no querer serlo. Sus actitudes demuestran la necesidad de integración a los valores del grupo, en cualquier plano".³² Recuérdese cómo, momentos antes de la salida al primer carnaval, Emilio da muestras de esa imperiosa necesidad: "Valerga traía pantalón a rayas y saco oscuro; a diferencia de los muchachos, no llevaba pañuelo al cuello. Gauna pensó que si después de las fiestas le sobraba un poco de plata compraría un pantalón a rayas" (141).

Emilio es pues un muchacho esencialmente noble cuyo medio social inhibe esa naturaleza porque, en sentido contrario, exalta un código moral "que se complace en la burla inferiorizante al amigo, en la ostentación barata del arrojo físico. Un código, para qué aclararlo, rioplatense", que lo ubica en una posición siempre desventajosa ante el grupo de aspirantes a compadrito y que "determina su escaso desarrollo moral, su constante sentimiento de inferioridad, su ambigua sonrisa sobradora, su resentimiento".³³

Sin embargo, el grupo tiende a rechazarlo, y, por otro lado, por su necesidad de integración, Emilio mismo quiere —aunque no puede— rechazar el amor de Clara (porque lo aleja del grupo), y parece no valorar la amistad —por ejemplo, la de Larsen— más que el coraje. Es decir que Emilio es, como señala Campra, "la víctima de una constricción personal y social a producir una imagen de sí admisible para sí mismo y para el grupo", y es esta circunstancia la que lo lleva a imponerse una imagen, la de guapo de barrio, y a intentar actuar en consecuencia, aunque no siempre lo logre, porque la realidad, o su propia naturaleza, no se lo permite, así que sus gestos "a menudo desmienten sus declaraciones".³⁴

En este sentido obra, según Campra, una de las definiciones del 'destino' contenida en *ESH*, aquella del destino "visto como búsqueda obstinada de una imagen de sí escogida sin alternativa", de acuerdo con lo cual el destino de Emilio es "su incapacidad para reaccionar frente a la necesidad de una imagen social, su pasividad frente al mito del coraje" por el hecho de pertenecer a una clase que lo presiona en esa dirección.³⁵ Es, de alguna manera, la imagen del destino que Taboada describe para Emilio en su primera entrevista: "En el futuro corre, como un río, nuestro destino, según lo dibujamos aquí abajo".

³² *Ibid.*, p. 157.

³³ Emir Rodríguez Monegal, art. cit.

³⁴ Rosalba Campra, art. cit., p. 157.

³⁵ *Ibid.*, p. 163.

De acuerdo con esta imagen, nuestro destino no está trazado sino previsto. Somos nosotros quienes nos encargamos de precisar el dibujo. Cada decisión esboza una figura aunque para conformarla sean necesarios otros actos en esa dirección. [...] Gauna, hombre doble pero lleno de clisés, recién llegado de provincia, ve en el doctor Valerga y los muchachos “uno de los porvenires, ideales y no creídos, a que siempre había jugado su imaginación.” Por eso Taboada le dice que el futuro Gauna “se ha convertido en un hombre razonable y también se ha convertido en Valerga”.³⁶

Por supuesto, lo anterior también se explica porque Emilio se siente inseguro de sí mismo, tiene un carácter endeble y es débil de voluntad. Por otro lado, recordemos que es huérfano, de ahí que la búsqueda de referentes en una imagen paternal (tanto en Valerga como en Taboada) tenga sentido, y que a sus 21 años ha migrado en dos ocasiones, lo que apoya el argumento de Campra acerca de la falta de arraigo de Emilio tanto en el ambiente social como en el barrio, a los que se aferra en la búsqueda de una identidad. Sabemos además que no ha tenido educación y que posee una cultura escasa. Pero la escasez de cultura no es privativa de Emilio; al contrario, es el elemento común a *todos* los personajes y es, de hecho, un *leitmotiv* de la novela que se destaca además por el tratamiento irónico por parte del narrador: “Los personajes se mueven, pues, en un horizonte cultural y político que el narrador, implícitamente o de modo explícito, caracteriza como limitado y negativo, merecedor, en el mejor de los casos, de un juicio irónico. Esa ironía encuentra una atenuación debido a la conciencia, de parte del narrador, de que es imposible, para los personajes, escapar a sus condicionamientos”.³⁷

En su búsqueda deliberada de un coraje que no le es natural lo impulsan, además de Valerga, las actitudes naturalmente arrabaleras de los muchachos; por supuesto, el medio, el barrio de Saavedra y, también, la imagen de los compadritos y del arrabal propuesta en los tangos, relatos de un comportamiento social específico que funcionan todo el tiempo, en grupo o en soledad, como un código vinculante y legitimador de ese paradigma.

Emilio Gauna: la imagen de la no violencia

La otra imagen de sí mismo, la que Emilio Gauna identifica con la cobardía, corresponde a su propia naturaleza, que es la de una persona esencialmente pacífica. Pero esta imagen está constantemente enfrentada a la primera, como una muestra de la confusión de Emilio, de su inmadurez, de su constante ir y venir entre una y otra idea de sí mismo que no termina de definirse sino, aparentemente, hasta el final. La primera pista que tenemos de

³⁶ José Homero, art. cit., p. 68.

³⁷ Rosalba Campra, art. cit., p. 165.

esta otra cara de Emilio es el rechazo por parte de los muchachos, rechazo que demuestra la pertenencia *artificial* de Emilio al ambiente de malevos en el que se mueve, entre otras cosas, porque es un recién llegado. Recuérdense cómo, muy al principio de la novela, el narrador esboza la personalidad de Emilio a partir de la diferencia con su grupo:

Los amigos se reunían todas las noches en el café Platense, en Iberá y Avenida del Tejar, y, cuando no los acompañaba el doctor Valerga, maestro y modelo de todos ellos, hablaban de fútbol. Sebastián Valerga, hombre parco en palabras y propenso a la afonía, conversaba sobre el turf –“sobre las palpitantes competencias de los circos de antaño”–, sobre política y sobre coraje. *Gauna, de vez en cuando, hubiera comentado los Hudson y los Studebaker, las quinientas millas de Rafaela o el Audax, de Córdoba, pero, como a los otros no les interesaba el tema, debía callarse. Esto le confería una suerte de vida interior* (133; las cursivas son mías).

52

Más adelante, después del primer carnaval y por la impresión que le había dejado la máscara, los muchachos manifiestan un rechazo aún mayor por Emilio: “Todo esto –el ridículo cambio operado en Gauna y sus irritantes consecuencias– disgustó de verdad a los muchachos. [...] *La verdad es que nunca lo habían considerado uno de ellos y que ahora, conscientemente, lo miraban como a un extraño*” (147; las cursivas son mías).

Tres cosas más contribuyen a marcar la diferencia de Emilio en relación con los muchachos: *i)* las atenciones que Valerga tiene con él (p.e., llevarlo a su habitación para enseñarle fotografías y recuerdos significativos para él, o tenerle una consideración especial durante los dos carnavales); *ii)* las muestras de su naturaleza pacífica durante los carnavales (no participa en ninguno de los abusos), y *iii)* el hecho de que se enamora de Clara. Las tres marcan una diferencia insalvable y, a lo largo de los tres años, lo alejan del grupo.

Pero esta otra imagen de Emilio es alentada en la novela por tres personajes con cuyas cualidades él se identifica, aunque no quiera reconocerlo porque ello va en detrimento de su imagen de guapo: *i)* Larsen, que representa, desde mi punto de vista, una especie de áter ego de Emilio, una visión *prudente* que de forma constante cuestiona la obstinación de aquél por seguir y parecerse a Valerga; *ii)* Clara, que reproduce los valores de su padre y que enfrenta a Emilio con el amor, y *iii)* Taboada, la otra figura paternal en la que Emilio se busca y que se contrapone a la de Valerga por su énfasis en el juicio.

Aunque el narrador no abunda en la caracterización explícita de Larsen y éste tiene una participación más bien escueta en la diégesis, hay datos suficientes para entender que este personaje, además de compartir muchas cosas con Emilio sobre las cuales se basa su gran amistad, es una persona prudente y segura de sí misma.

No obstante la manera “prodigiosa” de entenderse y la “inevitable solidaridad” que había entre Emilio y Larsen, como el primero valora esa amistad, en otras ocasiones él mismo estima la manera de ser de su amigo como muy diferente de la suya; pero, en realidad,

cuando marca esa distancia, es porque Larsen se aleja manifiestamente de sus pretensiones de compadrito, porque no lo sigue en su afán de parecerse a Valerga.

La primera ocasión arguyendo problemas de salud y la segunda, un compromiso con una chica, Larsen declina acompañar a los muchachos tanto al carnaval de 1927 como al de 1930. Poco antes de la segunda aventura, cuando Emilio anuncia que ha ganado nuevamente en las carreras e invita a los muchachos a salir esa misma noche, simula no advertir que Larsen niega con la cabeza mientras lo escucha. Es decir, la opinión de Larsen significa mucho para Emilio, pero en lo que toca a los asuntos que éste considera útiles para demostrar su valor, desoye los consejos de su amigo. La amistad de Emilio con Larsen, además de ser auténtica, es reflejo de la esencia no violenta de Emilio porque se sostiene en valores opuestos a los que el protagonista tiene con los muchachos y con Valerga.

En cuanto a Clara, le ofrece a Emilio una manera de vivir menos artificiosa y más avenida con su carácter y con el presente. Pero esta relación, como la que Emilio tiene con Larsen, también está cruzada por la duda persistente; es un constante estar y no estar que hace que el vínculo amoroso quede inconcluso, inacabado. Así, aunque continuamente siente rencor por ella porque cree que lo aleja de Larsen (la amistad ‘verdadera’: hombre-hombre) o de los muchachos (el coraje de los compadritos), o bien porque cree que ella lo rechaza, en realidad llega a amarla, pero *nunca* olvida las palabras que en alguna ocasión le había escuchado decir a su compañero Ferrari: “Usted vive tranquilo con los amigos, hasta que aparece la mujer, el gran intruso que se lleva todo por delante” (157).

Muchas son las muestras de que Emilio se enamora, de que es una persona propensa al amor y de que *disfruta* estar en ese estado, a pesar de que con ello viole una de las reglas básicas de la ética de los compadritos. Después de todo, el amor por Clara es lo único que logra separar a Emilio, aunque sea de forma provisional, de Valerga y los muchachos, y, en este sentido, Clara “cumple el rol de una heroína que vela el sueño de Gauna”, pero...

[...] no debe olvidarse que Clara está unida a Taboada y que de alguna manera él inviste de poder fálico a su hija. En este contexto, la heroicidad de Clara no proviene de sus actos, sino de Taboada que observa, dirige y controla desde el esplendor de su ubicuidad. Clara, en apariencia, no logra desviar el destino trágico de Gauna. La máscara, nexa de un devenir amoroso, es la presencia ausente de lo heterogéneo minoritario que tirona a Gauna y lo intenta distanciar de la negatividad inherente a la culminación de su vida: la muerte heroica.³⁸

Esa fuerza que pugna por medio de Clara en contra del destino de compadrito de Emilio y de su muerte, está personificada por *el Brujo* Serafín Taboada. Así que esta otra imagen (la de una persona esencialmente pacífica) de Emilio tiene que ver, sobre todo, con los valores

³⁸ Gilberto Triviño y Edson Faúndez, art. cit.

que Taboada intenta inculcarle. La primera vez que Emilio se entrevista con *el Brujo*, éste le vaticina, aun sin conocerlo, su doble destino: “En el futuro está todo, porque todo es posible. Allí usted murió la semana pasada y allí está viviendo para siempre. Allí usted se ha convertido en un hombre razonable y también se ha convertido en Valerga” (152-153).

En el contexto de la persistente duda de Emilio acerca de si es valiente o cobarde, “él mismo comprendía que [...] todavía su alma dependía de resoluciones y de azares, que todavía no era nada” (185). Por esa conciencia de que su personalidad está en proceso de desarrollo, en esa entrevista que tiene con Taboada, éste también, como antes lo había hecho Valerga, logra impresionarlo: “En las palabras del *Brujo* entreveía un mundo desconocido, quizá más cautivante que el valeroso y nostálgico del doctor” (153), aunque en la cuenta final, no tan vivamente como su maestro. A esa impresión la precede el escepticismo: “Gauna pensó que Taboada era tal vez más hablador que astuto o inteligente” (152); “Gauna volvió a sentir hostilidad hacia Taboada; también sentía desconfianza” (153); “Nuevamente, Gauna se sintió confirmado en su desprecio y en su rencor” (155), y le sucede el contraste con Valerga: “Lo más raro de todo es que por momentos yo encontré que el doctor Valerga se parecía al *Brujo* Taboada” (166). Es decir, la lealtad que Emilio logra desarrollar respecto al *Brujo* está condicionada por otra lealtad, la primera: Valerga, y en su mente tiene que confrontarse con ésta antes de consumarse como tal.

— No siempre uno puede ser leal. Nuestro pasado, por lo común, es una vergüenza, y no puede uno ser leal con el pasado a costa de ser desleal con el presente. Quiero decirte que no hay peor calamidad que un hombre que no escucha su propio juicio.

Gauna no contestó. Pensó que había alguna verdad en las palabras de Taboada [...] Pero estaba seguro de que la lealtad era una de las virtudes más importantes y hasta sospechó, recordando la confusión de las frases que acababa de oír, que Taboada era de la misma opinión (197-198).

Por esta circunstancia, *ESH* se ha interpretado también como un conflicto entre dos lealtades, como lo hace Javier de Navascués: “En realidad, el gran dilema de Gauna es el de un trágico conflicto entre dos lealtades: la que debe al lado de la luz y a lado de la sombra [...] No cabe, sin embargo, vivir en dos bandos. Será el deseo de aventuras, contrario a la generosidad y a la dicha [...] lo que le moverá a emprender su trágica búsqueda”.³⁹

Aunque Taboada participa en la historia en mucho menor medida que Valerga, sus alocuciones son muy didácticas y manifiestan su preocupación por el destino de Emilio; se sugiere el desarrollo de una amistad estrecha entre ellos –además de la familiar–, pero lo que se registra efectivamente son apenas tres encuentros, y es sobre todo en el primero

³⁹ Javier de Navascués, “El sueño de los héroes: un conflicto trágico entre dos lealtades”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XVII, núm. 3, Primavera, 1993, p. 460.

donde se revelan los poderes mágicos del *Brujo* y la constelación de valores que quiere inculcar en Emilio en su intento por desviar su destino. Así, aunque Emilio parece no comprender las metáforas, en ese primer encuentro *el Brujo* lo confronta con su ser “enojado y asustadizo” y le presenta una alternativa a su búsqueda basada en el juicio, en la experiencia, en el mejoramiento personal y en la dignidad. Si “en el futuro no encontramos lo que buscamos”, le dice, “será porque no sabemos buscar”, pero “lo más importante es el ánimo con que averiguamos” (155), con lo cual descubre y desafía el falso motivo que impulsa la búsqueda de Emilio por comprobar su coraje a toda costa. Intenta asimismo desenmascarar a Valerga, y por momentos durante el segundo carnaval, Emilio parece al fin haber razonado las enseñanzas de Taboada al respecto.

A la corpulencia y las muchas fanfarronerías de Valerga se opone la sobriedad de un “hombre delgado” que dice sólo lo necesario, y al coraje de Valerga se opone “una suerte de generosidad filosófica, un cierto fatalismo, que le permita [a un hombre] estar siempre dispuesto, como un caballero, a perder todo en cualquier momento” (200), pero con una valentía contingente: “Para Taboada, un solo acto no sirve para calificar a un hombre; ni la cobardía, ni la lealtad, se miden en un instante, sino que sufren ajustes, varían, están sometidas a la erosión del tiempo. Son, en una palabra, nociones históricas y la historia las desgasta o las cambia”.⁴⁰ Taboada es, así, un héroe de diferente naturaleza a la de Valerga:

La dimensión heroica de este último obliga a que los actos realizados ingresen al espacio público, donde van a ser medidos y exaltados. En la dimensión heroica de Taboada, por el contrario, los actos realizados no son conducentes a la aceptación pública, sino al juicio individual. El poder y saber que emanan de la igualmente poderosa figura paterna de Taboada, al parecer, tienen por objetivo la anulación del yo, la disgregación del ser en el todo por efecto de la cercanía del amor universal. Desde esta perspectiva el máximo valor del héroe sabio que suele confundirse con el héroe santo es la generosidad que emana del amor, la distancia que interpone entre su retiro y las cosas del mundo.⁴¹

Pero, no obstante la inherente naturaleza no violenta de Emilio Gauna, no obstante el otro destino posible que se abre a su vista, él elige, determinado por su medio y sus limitaciones, *no* la muerte basada en el juicio sugerida por uno de los personajes: “El gran hombre se reconoce en que parte como Taboada, sin presentar batalla inútil, con presurosa y casi alegre resolución” (211), *sino* la muerte violenta como único destino de un malevo. Por eso, tiene razón Nilda Díaz cuando sostiene que “en el espíritu de Gauna [Taboada] no logra

⁴⁰ Nilda Díaz, art. cit., p. 72.

⁴¹ Gilberto Triviño y Edson Faúndez, art. cit.

reemplazar jamás al otro modelo, a pesar de que, a menudo, Emilio se pregunta si *el Brujo* no tendrá razón, si el mundo que él representa no poseerá, al fin de cuentas, profundidad y valores superiores al simbolizado por Valerga”.⁴² El paralelismo entre la atracción de Emilio por Clara y la máscara y la ejercida por Valerga y Taboada es claro: “Tal vez yo imaginé dos amores. Ahora veo que hubo uno solo en mi vida” (250).

El sueño de los héroes: ¿culto o no al coraje?

56

En 1955, en el número 235 de la revista *Sur*, apareció la que quizá sea la crítica más laudatoria a la novela de Bioy, firmada, previsiblemente, por Borges.⁴³ En esencia, lo que el autor de “El Sur” vio en *ESH* fue una reivindicación del mito del coraje criollo, y por eso la comparó con *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes; era “el mismo mito; pero como hoy [década del cincuenta] puede escribirse”.⁴⁴ En sus comentarios posteriores siempre prefirió “destacar su valor como símbolo”. Borges vio allí la más reciente versión del mito “del hombre solo y valiente, que un lance de la llanura o del arrabal se juega la vida con el cuchillo”, versión en la que, dijo, “el argentino encuentra su símbolo”:

Emilio Gauna es un muchacho que trabaja en un taller mecánico y Sebastián Valerga —un personaje turbio y aparatoso que se hace llamar el doctor Valerga— encarna el duro ayer para él, la hermosa tradición del coraje. Al final se revela que este mentor es un hombre siniestro; la revelación nos choca y hasta nos duele, porque nos hemos identificado con Gauna, pero confirma las fugaces sospechas que inquietaron nuestra lectura. Gauna y Valerga se traban en un duelo a cuchillo y el maestro mata al discípulo. Ocurre entonces la segunda revelación, harto más asombrosa que la primera; descubrimos que Valerga es abominable, pero que también es valiente. El efecto alcanzado es abrumador, Bioy, instintivamente, ha salvado el mito.⁴⁵

Esta lectura, que ve en *ESH* “una feliz recreación del ‘mito criollo’ y una entusiasta celebración del coraje”, y que Borges presenta como unívoca, es, sin embargo, de acuerdo con Alfredo

⁴² Nilda Díaz, art. cit., p. 76.

⁴³ En una entrevista con Sergio López (*Palabra de Bioy. Conversaciones entre Adolfo Bioy Casares y Sergio López*, Buenos Aires, Emecé, 2000, p. 127), Bioy comentó que en *ESH* era, de sus libros, el preferido de Borges y de sus amigos “más inteligentes”. En otro lugar, Borges mencionó *ESH* entre las cinco obras de ficción de la literatura argentina que le parecían más representativas (véase JLB, “Culturalmente somos un país atrasado”, en *Textos recobrados 1956-1986*, Buenos Aires, Emecé, 2003, p. 332 [publicado originalmente en *Chau*, Periódico de Artes y Letras, Buenos Aires, diciembre de 1960]).

⁴⁴ ABC, Borges, Barcelona, Ediciones Destino, 2006, p. 116.

⁴⁵ JLB, “Adolfo Bioy Casares: *El sueño de los héroes*”, art. cit., p. 285.

Grieco y Miguel Vedda, capciosa y “culpable de suspicacia”.⁴⁶ Por supuesto, se trata de una lectura capciosa, y, precisamente por ello, me parece que sería un error omitirla en este trabajo sin antes intentar entenderla en el contexto de la “hermosa tradición del coraje” que el mismo Borges subrayó, sobre todo dada la evidente influencia intelectual y literaria que éste tuvo en Bioy Casares. Más adelante retomo este asunto; antes haré una breve reseña de las posiciones que la crítica ha asumido en relación con esta perspectiva.

Es Javier de Navascués, en “Destino y sentido en *El sueño de los héroes*”, quien destaca las dos posiciones opuestas de la crítica en cuanto al tratamiento estético del coraje en *ESH*, una de las cuales es precisamente la ya reseñada de Borges:

De un lado estaría la postura que pretende salvar el mito del coraje a partir de la última página del libro. Emilio Gauna sería realmente un héroe al enfrentarse con Valerga, repentinamente redimido por obra y gracia de una épica pelea a cuchillo. [...] Así pues, el final [de *ESH*] vendría a significar una reconstructiva vuelta de tuerca con respecto a la antítesis entre Bien y Mal que se había ido desarrollando a lo largo de la novela.⁴⁷

57

La otra posición, que ve en *ESH* una reprobación del mito, es sostenida por otros críticos como Nilda Díaz, Mary Erdal Jordan, Alfredo Grieco y Bavio, Miguel Vedda, Ana Basualdo, María Luisa Bastos, Enrique Pezzoni⁴⁸ y el mismo Navascués, que sostiene que Bioy en realidad “no había querido salvar el mito sino destruirlo. Emilio Gauna se habría equivocado al elegir el camino de la aventura y, de paso, al olvidar su previsible felicidad junto a Clara. Sin duda todo el desenvolvimiento de la trama autoriza esta lectura e, incluso, la penúltima frase del texto (‘Infiel, a la manera de los hombres’) expresa un juicio condenatorio de parte del narrador que se corresponde también con el autor implícito”.⁴⁹

Nilda Díaz, para responder a la pregunta de si Bioy salva el mito del coraje y si Sebastián Valerga es en realidad un valiente, establece una oposición entre este último y Serafín Taboada en la que el primero representaría un coraje que es modelo de un época concluida, el coraje del compadrito que en el presente de la novela “sólo puede ejercerse valiéndose de un pomo o de un zapatillazo”; Valerga sería pues el emblema de un mundo de nostalgia por un pasado perdido. Por el contrario, Taboada sería el representante del

⁴⁶ Alfredo Grieco y Bavio y Miguel Vedda, art. cit., p. 251.

⁴⁷ Javier de Navascués, “Destino y sentido...”, art. cit., p. 71.

⁴⁸ Véanse: Enrique Pezzoni, “Adolfo Bioy Casares: adversos milagros”, en Enrique Pezzoni, *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983, pp. 238-239; Nilda Díaz, art. cit., pp. 65-79; Mery Erdal Jordan, art. cit., pp. 123-134; Alfredo Grieco y Bavio y Miguel Vedda, art. cit., pp. 251-267, y Ana Basualdo, “*El sueño de los héroes*, de A. Bioy Casares”, *Anthropos: Boletín de información y documentación*, núm. 127 (Adolfo Bioy Casares: una poética de la pasión narrativa), 1991, pp. 49-51.

⁴⁹ Javier de Navascués, “Destino y sentido...”, art. cit., p. 71.

“verdadero coraje”, aquel que surge de un trabajo interior y con el que *el Brujo* “propone una sociedad nueva que reemplazará al compadrito, el pantalón a rayas, el sentimentalismo fácil, por una densidad humana que justamente falta en Valerga estereotipado en su representación del coraje”.

Por otro lado, a partir del enmascaramiento real de Clara, Díaz deduce un enmascaramiento metafórico en Valerga por ser éste “el modelo de algo que, a menudo, el discurso narrativo pone en duda”. Así, en *ESH*, señala, “se llega a la conclusión de que [Valerga] es un valiente, pero es una conclusión ambigua y contradictoria” porque está sustentada sólo en la última página. Asimismo, dada la oposición que ha hecho antes entre Valerga y Taboada como portadores de dos conceptos opuestos del valor y el coraje, el primero no sería entonces, al final de cuentas, un valiente sino todo lo contrario: una “negación” del “verdadero coraje”, que es una praxis para Taboada. Para Díaz, entonces, Bioy ha querido decirnos en *ESH* que las valoraciones de Emilio acerca del coraje son un error, que su elección por el coraje de compadrito de Valerga fue equivocada.⁵⁰

Por su parte, Erdal Jordan, a partir del establecimiento de una relación de hipertextualidad entre *ESH* y “El Sur” de Borges, dados ciertos elementos narrativos comunes como la temática y el final, cree que mientras en “El Sur” hay una valoración ambivalente del coraje, valor que constituye el tema central del cuento, en *ESH* hay una “unívoca degradación del mismo”: “La constante reducción que realiza la obra de este valor constituyente de una de las acepciones del argentinismo puede ser entendida como un guiño contestatario a la ambigüedad con que éste es configurado en el texto de Borges”.⁵¹

Para Grieco y Vedda, la apreciación de Borges acerca de *ESH* como una “feliz recreación del ‘mito criollo’” del coraje –interpretación que, sostienen, “se adecua menos a los sucesos de la novela que a algunos de los temas característicos del propio Borges”– ha determinado un “modo habitual” de entender la obra que ve en Valerga –y, por extensión, en Emilio– al hombre solo y valiente que está esperando la ocasión de poner a prueba su coraje. Borges, sostienen los autores, se aferra al mito,

Pero soledad y valentía sólo muy dudosamente pueden atribuirse a Valerga: el matón actúa para su grupo de seguidores, ejerce su autoridad a partir de un prestigio de fundamentos escamoteados. Su fama de valiente no encuentra en la novela peripecia alguna que la justifique: para Gauna es fácil hacer que Valerga no pelee contra los detractores de lo argentino y, a la hora de mostrar coraje, el “doctor” lo hace con personas indefensas o animales; con sus matonerías hacia los allegados no enfrenta rivales sino súbditos que no perciben en él más que al líder y al mentor.

⁵⁰ Nilda Díaz, art. cit., pp. 71, 72, 77, 78.

⁵¹ Mery Erdal Jordan, art. cit., p. 126.

Grieco y Vedda creen que la imagen de Valerga como un valiente existe en la novela sólo por la obstinación de Emilio; “no es valiente, es la figura en la que los allegados proyectan el mito”. Lo que hace Bioy en *ESH* es mostrar el heroísmo como “miserable e ilusorio” y es así como degrada la figura del compadrito de la tradición. Por su parte, Emilio, “que acaba por rendirse al canto de la sirena de la barbarie” más por seguir a la turba que por un acto de autonomía, muere para que “el pasado siga obrando sobre el presente”.⁵²

En su análisis de *ESH*, Basualdo llega a conclusiones similares: considera que lo hecho por Bioy Casares con el personaje de Valerga es muy distinto a lo que hiciera Borges con sus personajes de compadritos. En principio, cree que Valerga es una “reliquia descolorida” de la generación del coraje: “los compadritos, malevos, guapos (por chulos) que habían alborotado los suburbios a finales del [siglo] XIX y principios del XX, habían inaugurado el tango y después habían sido convertidos en mito por Borges”, una reliquia que Emilio y los muchachos tienen a la mano y que convierten en héroe porque tienen la ilusión de que su maestro es depositario del secreto del coraje. Mientras que Borges erigió héroes míticos, Bioy construye con el personaje de Valerga, la “momia de un héroe” que, gracias al carnaval, “puede hacerles creer a sus pupilos que todos son héroes”. Así,

Gauna muere porque es víctima de la imagen de cobarde que tiene de sí mismo, [...] de la ilusión de que Valerga [...] es, o ha sido, un héroe y porque, en medio de esos errores y distorsiones, no sólo quiere ser un héroe sino que también lo es. En el núcleo de lo que en la novela aparece como *aventura de los lagos* [...] está el coraje que siempre tuvo y que creía no tener. Muere porque creía no tenerlo, muere feliz porque cree que por fin lo consiguió, pero muere “como un caballero” (Taboada) porque siempre lo fue. Es una confirmación retorcida, subterránea y al mismo tiempo luminosa, trágica, de su ilusión. Muere para ser un héroe [...], cuando ya lo era.⁵³

Bastos, por su parte, reconoce abiertamente que la interpretación de Borges es simplificada, pues deja a un lado “la unidad del todo de la novela” para detenerse en sólo una de sus partes y derivar de ésta el significado general. En *ESH*, señala, el matón Valerga goza de un prestigio absoluto; sin embargo, a lo largo de la novela, “paso a paso, con sutileza, se va desbaratando la leyenda” de su valentía. Para Bastos, además, la muerte de Emilio es “una muerte inútil, que no reivindica nada”. No hay matiz en la interpretación: el mito del coraje es descubierto como “inconducente y estéril”.

Su sacrificio es inútil, y nadie pensará en él como héroe. El sueño de los héroes es eso: un sueño que Emilio Gauna tiene la noche antes de morir y que elige recordar al

⁵² Alfredo Grieco y Bavio y Miguel Vedda, art. cit., pp. 251, 252, 253, 255.

⁵³ Ana Basualdo, art. cit., pp. 49, 51.

avanzar hacia la pelea. En ese sueño había visto [...] una alfombra roja tendida para él e “infidel, a la manera de los hombres, no tuvo un pensamiento para Clara, antes de morir”. Esta resolución final del personaje imbrica y socava dos importantes puntales de las sociedades criollas: el del valor supremo del coraje, por ciego, arbitrario, cruel que resulte, y su consecuencia, el rol subalterno del amor en la vida del hombre.⁵⁴

Finalmente, Pezzoni encuentra en *ESH* lugar tanto para la lectura de Borges como para estas otras que no ven una exaltación del mito del coraje. Según él, la interpretación de Borges no sólo es ingeniosa sino también válida, y está confirmada por el hecho de que Valerga tiene al final de la novela “el coraje de trabarse en duelo con Gauna y de matarlo de una cuchillada”; *sin embargo*, sostiene, esa interpretación “quizá empequeñezca el libro al procurar agigantarlo como una ‘amarga y lúcida versión’ del mito del coraje criollo, ideada en una época a tal punto alejada de la bonanza que se respira en otra exaltación del mito: *Don Segundo Sombra*”,⁵⁵ novela a la que aludiera Borges en el texto aquí comentado para destacar precisamente la evidencia de su propósito mítico.

¿Por qué, entonces, Borges leyó el *ESH* como la “última versión del mito”? ¿Por qué subrayó su valor como símbolo? En primer lugar, creo que hay que tener presente que se trata de una elección; es decir, el que centre la mirada en el mito y en el valor simbólico de la novela no significa que ignore lo demás, sino que *elige resaltar* eso. Al final de su texto sobre *ESH* lo señala así: “Mucho se ha escrito, y se escribirá, sobre esta novela admirable; sobre la descuidada felicidad de su estilo oral, sobre su trama onírica, sobre el hábil manejo del carnaval para facilitar lo fantástico. *Yo he preferido destacar su valor como símbolo*”.⁵⁶

Precisamente, en esta operación de destacar sólo un aspecto de la novela radica lo ‘capcioso’ de su lectura. Recuérdese que Borges siempre hizo una lectura artificiosa de la tradición literaria que, entre otras cosas, le resultó funcional a su propia estética y a su visión de lo que debía ser la literatura argentina, y que, en este caso, tiene como base el propósito de ubicar el coraje en un lugar central de esa tradición. Como antes hiciera con Evaristo Carriego (de cuya obra destacó los temas del barrio y del compadrito) y con Eduardo Gutiérrez (en cuyas novelas percibió, como señala Rafael Olea Franco, un tratamiento del gaucho “con un matiz característico del compadrito”),⁵⁷ por ejemplo, en el caso de *ESH* decide centrar su atención en el final porque éste ofrece lugar para interpretar una

⁵⁴ María Luisa Bastos, art. cit.

⁵⁵ Enrique Pezzoni, art. cit., p. 244.

⁵⁶ JLB, “Adolfo Bioy Casares: *El sueño de los héroes*”, art. cit., pp. 285-286 (las cursivas son mías).

⁵⁷ Rafael Olea Franco, *El otro Borges, el primer Borges*, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México (Estudios de Lingüística y Literatura, 24)-Fondo de Cultura Económica (col. Tierra Firme), 1993, p. 248.

exaltación del coraje y, por lo tanto, una “salvación” del mito. Pero más allá de eso, *ESH*, por la sola tematización de ese paradigma (aunque se lea una descalificación de la ‘valentía’ de los compadritos), se insertaría en la línea de la “hermosa tradición del coraje”, y es probablemente esa vinculación la que Borges quiere acentuar con su lectura.

Recuérdese que en su texto sobre el *ESH*, Borges habla de la “nativa nobleza de cada pueblo” y de “una clase de hombres cuya misión es preservar esa nobleza”. Esos hombres, dijo, son “los más oscuros y anónimos. Leñadores, pastores, pescadores y aun chacareros cumplen esa función en Europa; como individuos serán pobres patanes, pero en ellos está, de algún modo, la sustancial virtud de la estirpe. Censurarlos se juzga blasfematorio; después de una derrota cabe opinar que los jefes han sido los traidores o inhábiles pero no que la tropa ha sido cobarde”. En Argentina, el mito de esa clase de hombres solos y valientes ha sido trazado, señala, por Sarmiento, Hernández, Ascasubi, Del Campo, Gutiérrez, Carriego y Güiraldes.⁵⁸

Para Borges, como se vio, el duelo a cuchillo entre Gauna y Valerga reivindica el mito del coraje y por ello cifra en él el significado de la novela: “En tu libro –le comentó a Bioy en 1955– esa pelea salva a todos, incluso al doctor Valerga”,⁵⁹ y recurre a una analogía contundente para fundamentar su interpretación sobre la “vuelta de tuerca” que implica el final: “¿Qué pasaría si en la última página del Quijote, don Quijote muriera bajo el acero de un verdadero paladín, en el mágico reino de Bretaña o en las remotas playas de Ariosto?”.⁶⁰ Después del duelo, se define para Emilio no sólo su valentía: tiene ya la certidumbre de que es valiente, sino también el final en la búsqueda de su identidad: sabe por fin quién es; pero hay allí, además, según Borges, una definición en cuanto al personaje de Valerga: “En el último capítulo hay una pelea a cuchillo, y entonces se nos revela que ese viejo farsante, ese viejo embaucador, ya en cierto modo corruptor del muchacho, es también valiente”.⁶¹ En su valoración dual de Valerga, Borges parece tomar en cuenta los dos componentes que antes destacó para los hombres encargados de preservar la nativa nobleza de cada pueblo: como individuo es un pobre patán, pero como miembro de esa clase, trae consigo, “de algún modo, la sustancial virtud de la estirpe”. Así, si bien es cierto que Valerga actúa como un embaucador durante los tres años que abarca la novela, también es cierto que el duelo con Emilio es un verdadero acto de coraje de acuerdo con la ética de los compadritos, un acto que lo convierte, irremediabilmente, en esa ética, en un valiente. Entiendo que, desde la

⁵⁸ JLB, “Adolfo Bioy Casares: *El sueño de los héroes*”, art. cit., p. 284 (las cursivas son mías).

⁵⁹ ABC, *Borges*, op. cit., p. 120.

⁶⁰ JLB, “Adolfo Bioy Casares: *El sueño de los héroes*”, art. cit., p. 285.

⁶¹ JLB, “Poetas de Buenos Aires”, en *Textos recobrados 1956-1986*, Buenos Aires, Emecé, 2003, p. 123 [publicado originalmente en *Testigo*, Buenos Aires, año 1, núm. 1, enero-febrero-marzo, 1966]. Las cursivas son mías.

perspectiva de Borges, Bioy salva el mito porque al final recupera ese 'otro lado' de Valerga (y de Emilio) que reitera el valor simbólico del coraje.

En el mismo texto sobre *ESH*, Borges establece un vínculo directo entre *Don Segundo Sombra* –apoteosis donde el mito alcanza su perfección–,⁶² de Güiraldes, y la novela de Bioy Casares –a la que califica como la “última versión del mito”–: “La historia se repite en otro escenario y con otros actores. La pampa de Güiraldes y el barrio criollo de Carriego están lejos”. Esa historia es la del alumno y el maestro, la de las lecciones de coraje y –quizá la más atractiva para Borges– la de la nostalgia por el pasado de los compadritos orilleros: en la novela de Güiraldes, dice Borges, “los hechos han ocurrido antes de iniciarse la historia: las presuntas hombradas de don Segundo quedan en un irrecuperable pasado”, mientras que en *ESH*, Sebastián Valerga “encarna el duro ayer”, la “hermosa tradición del coraje”.⁶³

Un último punto que podría explicar la interpretación de Borges del duelo final en *ESH* es el hecho de que su lectura –como su propia literatura– no es didáctica. Si bien creía fervientemente en que el mito de los argentinos era la pelea a cuchillo motivada por el coraje, eso no significa que idolatrara la violencia⁶⁴ sino, más bien, que consideraba esas ideas por su valor estético.

Más allá de lo anterior, los vínculos entre el final de *ESH* y la obra de Borges podrían confirmar la asociación de la novela con la tradición del coraje referida por este autor. *ESH* termina ahí donde, quizá, comenzaría un cuento de Borges, en el momento único en el que un hombre se encuentra con su destino: Emilio, que se sabe por fin valiente, y Valerga, para quien el acto de matar podría inaugurar un destino heroico; en ambos casos, el autor vería la parte épica de sus destinos, pues, en ese momento, ya son malevos *cuchilleros*. No hay duda de que Emilio se siente feliz, “con su cuchillito”, cuando se ve finalmente enfrentado con Valerga:

Nunca se había figurado que su alma fuera tan grande ni que en el mundo hubiera tanto coraje. La luna brillaba entre los árboles y él veía el reflejo en la hoja de su cuchillito y veía la mano que lo empuñaba sin temblar. [...] sabía que es una desventura sospechar que uno es cobarde. Y ahora sabía que era valiente. Sabía también que nunca se había equivocado sobre Valerga: era valiente en la pelea. Vencerlo a cuchillo iba a ser difícil. [...]

⁶² JLB, “Tareas y destino de Buenos Aires”, en *Textos recobrados 1931-1955*, Bogotá, Emecé, 2001, p. 150 [publicado originalmente en *Homenaje a Buenos Aires en el cuarto centenario de su fundación*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1936].

⁶³ JLB, “Adolfo Bioy Casares: *El sueño de los héroes*”, art. cit., p. 285.

⁶⁴ “No he exaltado el ‘sórdido cuchillo’ (el adjetivo es mío) de Juan Muraña; mis milongas de orilleros no son didácticas. No soy ninguno de los dos hermanos Nielsen de ‘La intrusa’. Acusarme de ello sería como acusar de piratería en alta mar a Robert Louis Stevenson, cuyas hermosas páginas abundan en bucaneros” (JLB, carta “Borges y el crimen de la guerra”, en *Textos recobrados 1956-1986*, Buenos Aires, Emecé, 2003, p. 298 [publicado originalmente en el diario *La Prensa*, Buenos Aires, 6 de septiembre de 1978, con el título “Los hombres no se miden con mapas”]).

Supo, o meramente sintió, que retomaba por fin su destino y que su destino estaba cumpliéndose. También eso lo conformó (256; las cursivas son mías).

En la búsqueda de sí mismo, la ciega voluntad de Emilio de comprobar su coraje y la disposición que tiene para morir recuerdan las dos cosas que siente Juan Dahlmann en “El Sur” cuando recoge la daga que le tira el viejo gaucho: “La primera, que ese acto casi instintivo lo comprometía a pelear. La segunda, que el arma, en su mano torpe, no serviría para defenderlo, sino para justificar que lo mataran”.

Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio [...]. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado.

Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura.⁶⁵

Hay una analogía entre la sensación que experimenta Emilio momentos antes de morir: “No sólo vio su coraje, que se reflejaba con la luna en el cuchillito sereno, vio el gran final, la muerte *esplendorosa*”, con la idea de Borges acerca de la dicha de la muerte y del momento en el que cada hombre sabe por fin quién es. En los versos finales de “Elogio de la sombra”, la voz lírica habla precisamente de la aceptación de la muerte como una puerta al descubrimiento final de la identidad: “Llego a mi centro / A mi álgebra y mi clave, / a mi espejo. / Pronto sabré quién soy”.⁶⁶ Y en “Poema conjetural”, Francisco Narciso de Laprida habla así antes de morir:

[...] pero me endiosa el pecho inexplicable
un júbilo secreto. Al fin me encuentro
con mi destino sudamericano.
A esta ruinosa tarde me llevaba
el laberinto múltiple de pasos
que mis días tejieron desde un día
de la niñez. Al fin he descubierto
la recóndita clave de mis años,
[...]
En el espejo de esta noche alcanzo
mi insospechado rostro eterno. El círculo
se va a cerrar. Yo aguardo que así sea.⁶⁷

⁶⁵ JLB, “El Sur” (de *Ficciones*, 1944), en *Obras completas I*, Barcelona, Emecé, 1999, pp. 528-529.

⁶⁶ JLB, “Elogio de la sombra” (de *Elogio de la sombra*, 1969), en *Obras completas II*, Barcelona, Emecé, 1999, p. 396.

⁶⁷ JLB, “Poema conjetural” (de *El otro, el mismo*, 1964), en *Obras completas II*, Barcelona, Emecé, 1999, pp. 245-246.

En el momento definitorio en el que Emilio se reconoce por fin valiente, hay otro punto de diálogo con la obra de Borges en el sentido de que en ésta, como sostiene Rafael Olea Franco, el momento de 'realización' suele coincidir con la muerte violenta del protagonista, muerte que, además, sucede "de manera singular e incluso heroica", puesto que muerte y destino se asumen de forma individual y no colectiva.⁶⁸ Javier de Navascués destaca esta afinidad ético-estética de Bioy y Borges: "Del verse y aceptarse tal y como uno es nace esa alegría ante el reconocimiento del propio yo. Como en ciertas ficciones de Borges [...], el cierre de la novela [de Bioy] se erige en supremo instante de revelación, transformación interior y apoteosis del héroe. Esos segundos que preceden a la muerte, final clásico donde los haya, dan sentido al texto y a la vida".⁶⁹

Una analogía más se puede ver en la indefinición constante que caracteriza a Emilio y que concluye con la aceptación de la muerte como evidencia del coraje. Recuérdese que en Juan Dahlmann se debaten dos linajes, uno inmigrante y otro criollo. En el caso de Emilio no hay dos linajes, pero sí dos opciones de vida: la del coraje y la del juicio y el amor; aunque no es propia de su naturaleza, decide por la primera luego de haber emprendido el viaje metafórico representado por la salida al carnaval, igual que Dahlmann luego de su viaje a la estancia a la que nunca llega. Lo que Campra y otros autores ven como un constreñimiento social en Emilio, Borges lo vería quizá como una elección voluntaria por el criollismo. Tanto Dahlmann como Emilio deciden, apelando al código del honor, al pasado criollo de su linaje uno, y al pasado heroico alentado por su medio social, el otro, el fin de una indefinición personal cuando empuñan el cuchillo, uno "sin temblar" y el otro "con firmeza", con lo cual aceptan y cumplen su destino.

En otras palabras, tanto Juan Dahlmann como Francisco Laprida y el personaje de "Elogio de la sombra", así como Emilio, antes de morir o de ver cercana la muerte, encuentran la definición de su identidad; aquellos además se reconcilian con una realidad criolla, sudamericana, que constituye su destino, mientras que Emilio se reconcilia con un pasado que él ve heroico porque su medio lo legitima como tal.

Como se pudo advertir, el debate acerca de si en *ESH* se censura o se elogia el mito del coraje está centrado en el final de la novela, no sólo porque Borges viera allí la 'salvación' del mito, sino también porque esa parte marca una ambigüedad en relación con el resto del texto. Para Navascués, ese "cierre" (capítulo LV) es el que "proporciona mayor complejidad interpretativa a toda la obra" y el que define el sentido del destino del héroe.⁷⁰

⁶⁸ Rafael Olea Franco, "Borges: civilización o barbarie", en Rafael Olea Franco y James Valender (eds.), *Reflexiones lingüísticas y literarias*, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, 1992 (Estudios de Lingüística y Literatura, 25-26), pp. 234-235.

⁶⁹ Javier de Navascués, "Destino y sentido...", art. cit., p. 74.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 67-74.

En el capítulo LV, sostiene Navascués, se termina la distancia que ha habido entre narrador y protagonista, y esa mayor cercanía de perspectivas refleja la ambigüedad del texto en el que se centra el debate acerca del mito del coraje. La clave está, según el autor, en el siguiente fragmento en estilo indirecto libre: “¿Creyeron que él había ganado más plata en el hipódromo y querían saquearlo? El motivo era un pretexto: no tenía importancia [...] Supo, o meramente sintió, que retomaba por fin su destino y que su destino estaba cumpliéndose. También eso lo conformó” (256), donde hay una “aceptación valerosa” del destino que es prueba del heroísmo defendido por el autor implícito: aquel “que surge de la asunción estoica del porvenir, sea cual fuere y aunque éste signifique la muerte”;⁷¹ es decir, el ‘coraje verdadero’ al estilo de Serafín Taboada, contrario al falso ‘coraje’ de Valerga, su negación. De acuerdo con lo anterior, Emilio finalmente habría aprendido algo del *Brujo* y, por la censura manifiesta que se hace del coraje a lo largo del texto, en su enfrentamiento con Valerga habría asumido una actitud estoica y no una pendenciera.

En sentido contrario, sin embargo, obran otros detalles de ese final que pueden legitimar también la “otra” lectura. Por ejemplo, al recuerdo de que *el Brujo*: “le había dicho alguna vez que el coraje no era todo”, Emilio opone, inmediatamente después: “pero él [Emilio] sabía que es una desventura sospechar que uno es cobarde. Y ahora sabía que era valiente. Sabía también que nunca se había equivocado sobre Valerga: era valiente en la pelea”. Por otro lado, el detalle sobre el motivo de la pelea la inscribe en la ética de los enfrentamientos entre compadritos, que se caracterizan precisamente por su gratuidad. Y, finalmente, el penúltimo párrafo: “Infel, a la manera de los hombres, no tuvo un pensamiento para Clara, su amada, antes de morir”, aunque expresa desaprobación por parte del narrador, subraya la actitud de compadrito de Emilio y puede interpretarse como una aclaración acerca del tipo de coraje que éste asume antes de morir: el de los guapos.

Lo que pretendí mostrar en esta última parte del capítulo, en consonancia con lo que han señalado la mayoría de los autores que han analizado la novela, es que en *ESH* hay, efectivamente, un punto de vista crítico sobre el código del coraje y el mundo de los compadritos que desaprueba su ensalzamiento y, por el contrario, propone que Emilio se habría equivocado en la elección de su destino por el engaño implícito en su propia valoración del coraje, que se revela falso porque quien supuestamente lo sustenta es en realidad un cobarde, un embaucador. Esta falsa imagen del coraje y de Valerga como un héroe es favorecida, además, por el espacio del carnaval con su sentido implícito de “inversión o anulación de las jerarquías sociales”, donde Valerga se erige en realidad como “rey de los tontos” y donde el duelo también se ve degradado.⁷² En este sentido, Bioy Casares se

⁷¹ *Idem*.

⁷² Mery Erdal Jordan (en “El enmascaramiento genérico...”, art. cit., pp. 129-130, 132) dice que “La elección del carnaval como contexto de los maravillosos [en *ESH*] cumple diversas funciones [...]: enfatizando su carácter ma-

separa de la “tradición del coraje” destacada por Borges, y por supuesto de Borges mismo, pues su visión no sólo resalta los rasgos deleznable de los compadritos y los presenta a éstos como ruines, sino que también muestra lo “miserable e ilusorio” que puede ser el heroísmo basado en ese falso coraje.

Asimismo, intenté entender el sustento de la lectura de Borges con el propósito de dilucidar por qué ésta puede resultar, en alguna medida al menos, como señaló Pezzoni, “ingeniosa y válida”, aunque esa validez se restrinja al final de la novela. De ese intento de comprensión destaca que en el final de *ESH* hay un tratamiento del destino y de la muerte del héroe que emparenta a la novela, ahora sí, de manera directa con la obra de Borges, más precisamente con sus cuentos de cuchilleros.

Lo que queda claro es que al final de *ESH* hay un cambio en el héroe. Emilio, por fin, se reconcilia con una imagen de sí mismo. Puede ser la de compadrito, como lo habría querido Borges; puede ser la del hombre razonable, imagen que a lo largo de la novela se valora positivamente, o puede ser una mezcla de ambas.

Independientemente de las visiones anteriores, ese mundo de compadritos, con su código de coraje, se constituye en la esencia misma del relato que, precisamente por serlo, *sustenta* la solución fantástica, porque, como señala Rodríguez Monegal, “la experiencia perdida y recobrada no tiene sentido si no es con referencia a ese código de coraje y de machismo sobre el que edifica Gauna sus existencia increada”.⁷³ Emilio debía haberse encontrado con su destino en el carnaval de 1927, sin embargo, ese momento es ‘detenido’ en el tiempo, aparentemente, por *el Brujo* Taboada. Durante tres años, trata inútilmente de recobrar ese instante y en 1930 intenta repetir la experiencia con ese único fin, pero esta vez ya nada puede alterar su destino. ¿Qué sucede? Una solución de índole fantástica que se desarrolla en medio de un ambiente de normalidad en el que se narran simultáneamente dos eventos separados en el tiempo, lo que sugiere, entre otras, la hipótesis fantástica del tiempo circular. En el siguiente capítulo exploro esta dimensión fantástica de la novela de Bioy y su vínculo con la visión sobre el código del coraje.

terial, de rebajamiento (Bakhtine, 1970), degrada las circunstancias de la puesta a prueba del coraje —una lucha a cuchillos iniciada por la codicia de unos patoteros borrachos y no en defensa del honor u otra causa más meritoria—; y justifica la obsesión de Emilio, quien, debido a la borrachera, no recuerda lo sucedido y lo idealiza, dando pie así a una segunda versión que revela la sordidez de los hechos”.

⁷³ Emir Rodríguez Monegal, art. cit.

Capítulo III



La elaboración fantástica

EN *EL SUEÑO DE LOS HÉROES*, Adolfo Bioy Casares propone, en una relación estrecha con el dilema ético de Emilio Gauna entre la cobardía y el valor, un misterio de índole fantástica. En este trabajo asumo que la novela de Bioy Casares es un texto fantástico, no sólo porque la crítica la clasifica así,¹ sino también porque él mismo se consideraba un escritor sobre todo de historias fantásticas y porque definió *ESH* como una novela de ese género.² En diferentes lugares habló sobre la literatura fantástica, sobre sus diferentes corrientes, y especificó los términos de aquella a la cual pertenecía su obra:

En el género fantástico distinguimos tres corrientes principales: la de castillos, vampiros y cadáveres, que procura el terror, pero se conforma por lo general con la fealdad; la de utopías, ilustre por el repertorio de sus autores, que se confunde con la precedente

¹ Por ejemplo, Rosalba Campra ("*El sueño de los héroes* de Bioy Casares: la clase como destino", en José Miguel Sardiñas [ed.], *Adolfo Bioy Casares: valoración múltiple*, La Hablana, Arte y Literatura, 2008, pp. 147-167), Thomas C. Meehan ("Estructura y tema de *El sueño de los héroes* por Adolfo Bioy Casares", *Kentucky Romance Quarterly*, 20, 1973, pp. 31-58), Francisca Suárez Coalla (*Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*, Toluca, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1994), Javier de Navascués ("*Destino y sentido en El sueño de los héroes*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 609, 2001, pp. 67-76, y "*El sueño de los héroes*: un conflicto trágico entre dos lealtades", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XVII, núm. 3, Primavera, 1993, pp. 453-463) y José Miguel Sardiñas ("*El sueño de los héroes*, de Bioy Casares: lo policial y lo fantástico", en Ana María Morales y José Miguel Sardiñas [eds.], *Odiseas de lo fantástico*, selección de trabajos presentados en el III Coloquio Internacional de Literatura Fantástica 2001: *Odisea de lo fantástico* [Austin, Texas, septiembre de 2001], México, Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2004, pp. 141-152), entre otros.

² Por ejemplo, en la entrevista con Estela Figueroa, "Toda fuga es ilusoria", en Estela Figueroa (comp.), *Un libro sobre Bioy Casares*, Santa Fe, Argentina, Universidad del Litoral, 2006, p. 11.

cuando recurre a la utilería del miedo, y la que se manifiesta en construcciones lógicas, prodigiosas o imposibles, que suelen ser aventuras de la imaginación filosófica [...]³

El siguiente acercamiento a la parte 'mágica' de *ESH* no pretende ser un análisis desde la teoría del género fantástico sino más bien una reflexión sobre los significados posibles de lo que en el texto aparece como fuera del orden de lo normal, es decir, el sueño como ámbito de premonición y el tiempo circular, esto con el fin de mostrar cómo esas hipótesis fantásticas adquieren un sentido más pleno si se relacionan con el código del coraje que le sirve de referente a Emilio Gauna.

70

Estructura en función de lo fantástico

Estructuralmente, *ESH* se constituye de 55 capítulos, y aunque éstos no forman parte de segmentos mayores, en relación con lo fantástico casi naturalmente se percibe una división en tres partes determinada por los dos carnavales, marco en el cual tiene lugar la parte 'mágica' de la novela de Bioy Casares: i) carnaval de 1927 –o “primera y misteriosa culminación” de la vida de Emilio–; ii) parte intermedia –que, en el plano de lo fantástico, se relaciona con la obsesión y las indagaciones de Emilio acerca de la última noche de ese carnaval–, y iii) carnaval de 1930 –o segunda culminación, en la que ‘retoma’ su destino–; lo anterior corrobora la opinión de Rosalba Campra acerca de que el eje de la narración en esta novela de Bioy Casares es siempre el hecho fantástico.⁴ En su trabajo sobre *ESH*, Nilda Díaz también ve una estructura tripartita, en este caso con la muerte del *Brujo* como eje central, dado que, sostiene, “el Brujo es la figura que separa el destino evitado de la muerte consumada”: “La estructura pues, dibuja un círculo, reposa en una repetición de secuencias: un primer carnaval, un segundo carnaval, y entre ambos tres años de vida cotidiana [...] que sólo están allí como transcurrir entre dos tiempos; el del desencuentro con el destino y el de la recuperación de ese destino, la muerte. El paso de un tiempo a otro, el eje central de la estructura, es la muerte del Brujo”.⁵

Thomas C. Meehan, en su trabajo sobre *ESH*, señala que las “configuraciones trinarias” (se narran los sucesos de tres años, los carnavales duran tres días y tres noches, en la sección central hay tres ‘viajes’, la excursión al campo dura tres días, etc.) son de hecho un *leitmotiv* en la novela que es funcional a lo fantástico. Así, deriva también una estructura

³ Adolfo Bioy Casares *apud* Daniel Martino, *ABC de Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 66 (la cita recuperada por Martino es del “Prólogo a *La octava maravilla* de V. Kociancich”, de Bioy).

⁴ Rosalba Campra, “El sueño de los héroes de Bioy Casares”, art. cit., p. 147.

⁵ Nilda Díaz, “Sobre mitos y desmitificaciones”, *Río de la Plata: Culturas: I*, 1985, p. 67.

tripartita del texto que, aunque carece de marcas tipográficas, está justificada porque cada una de las tres partes, señala, está introducida por un comentario general del narrador; estos comentarios iniciales, además, de alguna manera, están desarrollados en los capítulos correspondientes. La división hecha por Meehan es como sigue:

-
- *Primera parte* (caps. I-V) Antecedentes y carnaval de 1927.
 - *Segunda parte* (caps. VI-XXXIV) Periodo de tres años en el que hay una indagación del enigma. Por Clara, Emilio se distancia de Valerga y su grupo, pero fluctúa entre la fidelidad a su pareja y la atracción irresistible por su destino heroico.
 - *Tercera parte* (caps. XXXV-LV) Confluencia de los dos tiempos, el del 27 y el del 30. Emilio vuelve a ganar en las apuestas; transcurre el carnaval de 1930 y comienza la “parte mágica del relato” con la entrada al Armenonville, que culmina con el avance de Emilio hacia su propio destino.⁶
-

Con base en esta división, enseguida hago un reseña de cada una de las tres partes de la novela con atención en los elementos que implican una transgresión respecto de lo que en el texto se configura como lo normal o lo ‘real’, con el fin de mostrar cómo la narración va preparando al lector para la recepción de lo fantástico.

Primera parte (caps. I-V)

A lo largo de tres días y de tres noches del carnaval de 1927 la vida de Emilio Gauna logró su primera y misteriosa culminación. Que alguien haya previsto el terrible término acordado y, desde lejos, haya alterado el fluir de los acontecimientos, es un punto difícil de resolver. Por cierto, una solución que señalara a un oscuro demiurgo como autor de los hechos que la pobre y presurosa inteligencia humana vagamente atribuye al destino, más que una luz nueva añadiría un problema nuevo. Lo que Gauna entrevió hacia el final de la tercera noche llegó a ser para él como un ansiado objeto mágico, obtenido y perdido en una prodigiosa aventura. Indagar esa experiencia, recuperarla, fue en los años inmediatos la conversada tarea que tanto lo desacreditó ante los amigos.

En la primera parte de la novela, Emilio Gauna, aspirante a compadrito de barrio y admirador del guapo Sebastián Valerga, gana un dinero en las carreras de caballos y decide gastarlo en compañía de éste y su círculo de amigos –los muchachos– en los tres días del carnaval

⁶ Elaborado con base en el texto de Thomas C. Meehan, art. cit., pp. 40-45.

de 1927. Invita también al peluquero por cuya sugerencia le apostó al potrillo ganador, y el día fijado salen todos –con excepción de Larsen– al carnaval. Después de dos noches de fiesta y alcohol, en la tercera Emilio conoce a una máscara en el Armenonville que llama mucho su atención; baila con ella, pero en un momento posterior, la pierde de vista. Su último recuerdo de esa noche es estar entre árboles, con su cuchillo en la mano, enfrentado a Valerga por asuntos de dinero. A la mañana siguiente, con una terrible resaca, despierta en una casa en el embarcadero del lago de Palermo. No sabe cómo llegó allí.

La naturaleza fantástica de *ESH* es planteada por el narrador desde el primer párrafo (reproducido arriba), que contiene elementos quizá tan enigmáticos y ambiguos como los del último capítulo, como se verá más adelante, pero, en principio, ese párrafo tiene al menos las siguientes dos funciones: *i*) caracterizar la novela como un texto del género fantástico, y *ii*) atrapar al lector con la promesa de que conocerá, por medio de las indagaciones de Emilio, qué fue lo que éste ‘entrevió’ al final del carnaval de 1927.

A la caracterización de la novela como fantástica contribuyen, en primer lugar, algunos de los adjetivos utilizados: *misteriosa*, *oscuro*, *mágico*, *prodigiosa* –aunque éstos, por sí mismos, no son indicativos de lo fantástico, pero inducen al lector a imaginar que algo de naturaleza ‘otra’, no racional, tiene un papel importante en la narración que está por leer–, y, en segundo, la presencia de un ámbito de normalidad/realidad y de otro de anormalidad/irrealidad, pero, sobre todo, la convivencia evidentemente ‘problemática’ de esos ámbitos. Así, en un ambiente de normalidad (tres días y tres noches de carnaval en el Buenos Aires de 1927) se sugiere la posibilidad de que ‘alguien’ haya previsto que algo terrible iba a suceder y haya alterado “el fluir de los acontecimientos”, y allí mismo el narrador califica punto como problemático, como “difícil de resolver”. Algo parecido sucede con la posible autoría de un “oscuro demiurgo” en situaciones que en el ámbito de normalidad (donde interviene, por ejemplo, la “inteligencia humana”) representado en el propio texto se atribuyen al ‘destino’, lo que, sugiere el narrador, “añadiría un *problema* nuevo” (las cursivas son mías). De esta manera, la “caracterización fantástica de la novela es directa: antes de que la acción comience, el narrador define inequívocamente la naturaleza de los hechos, con lo que impone al lector una estrategia de lectura en una dirección única. Es como si dijera: atención, lo que sigue pertenece al género fantástico y en esta perspectiva debe ser leído”.⁷ Pero a la adscripción fantástica de la novela desde ese primer párrafo también contribuye, como señala Francisca Suárez Coalla, la ausencia de explicaciones acerca de esos eventos que ya se han definido inequívocamente al menos como ‘extraordinarios’. La información de ese primer párrafo, sostiene Suárez Coalla,

⁷ Rosalba Campra, “*El sueño de los héroes* de Bioy Casares”, art. cit., p. 147.

[...] es demasiado significativa para obviarla en una novela que, sólo con cierta regularidad, la vuelve a referir. A la situación estratégica de la información se añade la importancia de un contenido que ahorra su atribución específica y adolece de una referencia explícita para reconocerlo. Se habla de primera y *misteriosa* culminación, pero la ausencia sustantiva nos sume en la ignorancia que sólo aviva efectos como la curiosidad y nos predispone a descifrar, con el interés que proyecta este apelativo, *la misteriosa culminación*.

Efectivamente, el lector no tiene ningún referente que le permita identificar los elementos presentados en ese párrafo, pero es precisamente esa falta de referencia, aunada a lo que el narrador dice de esos elementos, a la manera como los califica, la que “inicia el deseo de saber –como en todo relato fantástico– qué pasa, convirtiéndose el deseo en el acto que inaugura la averiguación”.⁸ Así, después de la lectura de ese primer párrafo quedan trazados, al menos, los siguientes asuntos por resolver: *i*) qué es la “primera y misteriosa culminación” en la vida de Emilio; *ii*) quién es el ‘alguien’ que pudo prever el ‘terrible término acordado’; *iii*) qué es ese término; *iv*) quién es el ‘oscuro demiurgo’ (asumiendo que es una entidad diferente al ‘alguien’ referido en el segundo inciso); *v*) qué entrevió Emilio ‘hacia el final de la tercera noche’; *vi*) cuál es la ‘prodigiosa aventura’, y, finalmente, *vii*) por qué la indagación de Emilio lo desacreditó tanto ante los amigos. Con excepción quizá del último punto –que se analizó en el segundo capítulo–, los demás asuntos corresponden al plano ‘mágico’, fantástico, de la novela de Bioy Casares; por ello, el intento de dilucidar cada una de las proposiciones anteriores no en todos los casos conduce a respuestas inequívocas –como se verá más adelante–, y éste, precisamente, es otro de los argumentos para caracterizar *ESH* como un relato de tipo fantástico, puesto que los textos de este género tienden, más que a una solución, a una frustración: “El no saber (o por lo menos la dificultad de acceso a un saber de todos modos inverificable) constituye en lo fantástico el peculiar horizonte de expectativas en el que se inscribe la actividad del lector”.⁹

Luego de ese primer párrafo, en los siguientes de esta primera parte no hay elementos ni acontecimientos decididamente sobrenaturales, no obstante que se anunció que algo mágico ocurrió al final de la tercera noche del carnaval. En el capítulo v, donde se relata lo acontecido durante esos tres días, no hay, *stricto sensu*, ningún acontecimiento extraño, en principio porque el que relata es un narrador omnisciente que, sin embargo, cuenta desde la perspectiva limitada de Emilio, más precisamente, desde: los recuerdos fragmentados de éste, su confusión acerca de lo que realmente sucedió y lo que ‘entrevió’ al final de la tercera noche (y que no sucedió realmente), y, por supuesto, su idealización de Valerga.

⁸ Francisca Suárez Coalla, *op. cit.*, p. 218.

⁹ Rosalba Campra, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento, 2008, p. 111.

Dada esa falta de certezas acerca de lo ocurrido en la tercera noche del carnaval y de lo que fue real y lo que probablemente fue soñado, al lector, en ese momento de la lectura y a falta de otro referente, no le queda otra alternativa que remitir el registro desordenado y la confusión en los recuerdos, a la borrachera y el cansancio del personaje (que sin duda tienen que ver) y no a un acontecimiento mágico o, al menos, extraño.

Pero lo inacabado de esa información del capítulo V tiene –como cualquier otra información imperfecta en los textos fantásticos– un fin: configurar un espacio de inquietud en el lector: lo que no se dice “es precisamente lo indispensable para la reconstrucción de los acontecimientos”, y es una forma, entre otras, “con la que el texto construye su sentido fantástico”.¹⁰ Con ello, se intensifica pues en el lector el deseo de aclarar lo presentado como un misterio en el primer párrafo de la novela, y así queda establecido el enigma alrededor del cual girará el nudo anecdótico, que se desvela en la segunda parte de la novela.

Segunda parte (caps. VI-XXXIV)

Lo más extraño de todo esto es que en el centro de la obsesión de Gauna estaba la aventura de los lagos y que para él la máscara era sólo una parte de esa aventura, una parte muy emotiva y muy nostálgica, pero no esencial. Por lo menos esto era lo que había comunicado, con otras palabras, a Larsen. Tal vez quisiera restar importancia a un asunto de mujeres. Hay indicios que sirven para confirmar la afirmación; lo malo es que también sirven para contradecirla, por ejemplo en Platense declaró una noche: “Todavía va a resultar que estoy enamorado”. Para hablar así ante sus amigos, un hombre como Gauna tiene que estar muy ofuscado por la pasión. Pero esas palabras prueban que no la oculta.

A partir de aquella mañana en la que Emilio despertó en el embarcadero con una terrible resaca, su deseo por ‘recordar’ lo que pasó al final de la noche anterior se vuelve una verdadera obsesión, porque tiene la convicción de que fue algo ‘maravilloso’. Conserva una imagen emotiva de la máscara y reconoce que quizá se haya enamorado de ella, pero esos sentimientos no constituyen una obsesión como su deseo de descifrar punto por punto la “aventura de los lagos”. Mas tarde, advierte que obtener respuestas de los muchachos, de Massantonio o de Valerga no será fácil, así que decide investigar él mismo. Una tarde, en compañía de dos de los muchachos, visita al *Brujo* Taboada para una sesión adivinatoria y aprovecha para inquirir sobre el misterio de los lagos; al final de la entrevista, coincide con Clara, la hija del *Brujo*, en el elevador. Días o semanas después, Emilio comienza a

¹⁰ *Ibid.*, pp. 113, 115.

frecuentarla, y gracias a ella conoce una moral con la cual se identifica, no obstante ser contraria a su ética de compadrito. Con el tiempo, se enamoran y se casan, y una consecuencia natural de ello es el distanciamiento de Valerga y los muchachos. Un día que Clara se ausenta para cuidar a su padre enfermo, Emilio ve la oportunidad de “iniciar las investigaciones definitivas” sobre la aventura de los lagos; pasa la tarde en el bosque de Palermo y en un cabaret con una prostituta, y cuando finalmente llega a la casa de Taboada, se entera de que éste ha muerto.

Aunque la pasión que la máscara despertó en Emilio ocupa la mayor parte del primer párrafo de esta segunda parte, en realidad éste marca una continuidad con el párrafo primero de la novela porque *reitera* la centralidad de la obsesión de Emilio por desentrañar el misterio de los lagos; de esta manera, anticipa y a la vez previene al lector sobre lo que leerá en los siguientes capítulos y sobre cómo debe leerlo: aunque se manifieste una pasión amorosa en la vida de Emilio –sea por la máscara o por Clara, que, sabemos, son la misma persona–, en el plano de lo fantástico ésta siempre estará supeditada a su deseo de aclarar lo entrevisto la noche del 27 –y lo que motiva ese deseo, no hay que olvidarlo, es una constelación de valores en la que el coraje es el valor absoluto y donde el amor y la amistad son accesorios. Es decir, así como al final Clara resulta secundaria en la vida de Emilio, la máscara se revela como no esencial en la aventura de los lagos: “Lo ocurrido en el bosque [...] nunca pudo, tampoco, olvidarlo. ‘Si la compara con eso’, aclaraba, ‘ella casi no importa’. De todos modos, los vestigios que dejó en su alma la muchacha eran vivísimos y resplandecientes; *pero el resplandor provenía de las otras visiones, a las que él, un rato después, ya sin la muchacha, se habría asomado*” (147; las cursivas son mías).

Si bien en esta segunda parte de la novela tampoco tiene lugar algún acontecimiento fuera de lo normal, hay allí diversos indicios cuya relevancia para lo fantástico ya puede advertir el lector. Recuérdese que el indicio en los textos fantásticos tiene una función particular: además de ser una señal, es también una “suposición sobre una presencia (o una ausencia) que contradice el concepto de realidad”; aunque no nos lleve a descifrar un enigma, como en el género policial, abre “resquicios sobre lo incognoscible”.¹¹

Ese sentido parecen tener las palabras del *Brujo* Taboada durante la entrevista que tiene con Emilio y en la que trata de decirle que sólo él, Emilio, es responsable de su futuro: “En el futuro corre, como un río, nuestro destino, *según lo dibujamos aquí abajo*”, y, lo más importante en cuanto a la parte mágica de la novela, hace evidentes para él sus dos destinos posibles: el de malevo y el de hombre razonable, pero también los dos desenlaces posibles de cada uno de esos destinos: “Allí usted murió la semana pasada y allí está viviendo para siempre” (152-153). Aunque al final sabrá el lector que uno de esos desenlaces es, preci-

¹¹ *Ibid.*, pp. 174, 175.

samente, el instante perdido, en este momento de la lectura es sólo una señal que abre la puerta a una dimensión 'otra' a la que se puede remitir, como posibilidad, la explicación de lo que, ya se nos dijo, es extraño.

En relación con el pasado, Taboada muestra que sabe de la reciente aventura en el carnaval, quizá más que el propio Emilio; presume que éste hizo una especie de viaje y que ahora "está añorando, como Ulises de vuelta en Ítaca, o como Jasón recordando las manzanas de oro": "En ese viaje [...] no todo es bueno ni todo es malo. Por usted y por los demás, no vuelva a emprenderlo. Es una hermosa memoria y la memoria es la vida. No la destruya" (153). Emilio, que hasta ese momento se ha mantenido incrédulo respecto a los poderes mágicos del *Brujo*, comienza a creer realmente en él cuando éste se manifiesta enterado de la existencia de la máscara:

—Está bien —dijo Gauna—. Vi a una máscara...

—Lo sé —contestó *el Brujo*.

Ya crédulo, Gauna preguntó:

—¿La veré de nuevo?

—Me pregunta si la veré. Sí y no. Yo lo defendí contra un dios ciego, yo rompí el tejido que debía formarse. Aunque sea más delgado que hecho de aire, volverá a formarse cuando no esté yo para evitarlo (154).

Por el último parlamento del diálogo anterior puede ya el lector conjeturar que fue *el Brujo* el que *previó* "el terrible término acordado" y alteró "el fluir de los acontecimientos", y con ello queda contestado, aparentemente, uno de los enigmas planteados en el primer párrafo de la novela. Al menos así parece confirmarlo el propio Taboada en una ocasión posterior, aunque sin referirse de manera específica al caso de Emilio: "Ya he cambiado, o creí cambiar, destinos ajenos" (197). Sin embargo, es preciso tomar las palabras de Taboada con cierta distancia, pues, como sostiene Campra, "en la boca de un vidente las alusiones misteriosas pueden darse casi por descontadas"; es decir que sus palabras no se pueden considerar probatorias en sí por cuanto "son una declaración de Taboada sobre la presunta responsabilidad de Taboada mismo en los hechos. Aparecen, pues, como un testimonio interesado".¹² En este sentido, no se puede asumir como un acontecimiento más allá de lo normal algo que un mago dice haber hecho y en lo que, además, no tiene testigos, y quizá por ello es que Emilio no se sorprende ni busca explicaciones en ninguna de las ocasiones en que Taboada le revela su intervención, como no busca explicaciones cuando el mismo *Brujo* adivina que Pegoraro tiene forúnculos en las piernas. Además de

¹² Rosalba Campra, "*El sueño de los héroes* de Bioy Casares", art. cit., pp. 150, 153.

lo anterior, nótese finalmente que, en el mismo parlamento, Taboada le dice a Emilio que él lo defendió “contra un dios ciego”. ¿Qué o quién es ese dios ciego? ¿El destino?

Tercera parte (caps. XXXV-LV)

El destino es una útil invención de los hombres. ¿Qué habría pasado si algunos hechos hubieran sido distintos? Ocurrió lo que debía ocurrir; esta modesta enseñanza resplandece con luz humilde, pero diáfana, en la historia que les refiero. Sin embargo, yo sigo creyendo que la suerte de Gauna y de Clara sería otra si el Brujo no hubiese muerto.

77

Con la muerte de Taboada, Emilio retoma su obsesión y vuelve a frecuentar al doctor y a los muchachos. A principios de 1930, en la misma peluquería que en 1927 y también en un día sábado, un “hombre vestido de negro” le comunica el nombre del caballo que ganaría la carrera más tarde ese día. Emilio gana e interpreta la coincidencia como una señal de que debe hacer el mismo recorrido que en el 27, con las mismas personas de ser posible, para así desentrañar el misterio de la tercera noche. Al día siguiente, sin decírselo a Clara, sale con Valerga y los muchachos dispuesto a pasar con ellos los tres días del carnaval. Como en el 27, Larsen no va con ellos, y esta vez, tampoco el peluquero. Consciente de que el espíritu del 27 es irrecuperable y desde un inicio cansado también de las bromas y los enojos de Valerga, intenta repetir el recorrido. En el transcurso de los días de fiesta, un poco en el sueño y otro poco en la vigilia, comienza a recordar eventos del carnaval de 1927 que habían permanecido ocultos en su memoria y que en ese momento descubre como funestos, y ello lo lleva, momentáneamente, a dudar de su admiración por Valerga. La segunda noche del carnaval, el grupo pernocta en un corralón de materiales y Emilio tiene un sueño en el que unos jugadores se disputan el derecho a ocupar un trono. Como en el 27, la última parada en el 30 es el Armenonville, donde Emilio siente que por fin recupera el ánimo del 27. Muy pronto ubica visualmente a la máscara que había visto tres años antes y no tarda en descubrir su identidad: es Clara. Intentan permanecer juntos, pero en el ritmo del baile se pierden de vista. Cuando se vuelven a ubicar, Emilio, desde lejos, ve a Clara sonreírle al *Rubio*, amigo de ella, y, despechado, sale con Valerga y los muchachos con dirección al bosque. Clara, ayudada por el *Rubio*, sale también y va en busca de Emilio para salvarlo de morir, pero no lo encuentra. En el último capítulo, Emilio se enfrenta a duelo con Valerga y, justo antes de morir, sospecha ya haber vivido ese momento: su muerte es el instante ‘perdido’ que había estado buscando, el que entrevió, y es también la continuación del sueño de los héroes que había tenido la noche anterior.

Esta tercera parte de la novela es la realmente mágica, en el sentido de fantástica, porque es allí donde entran en relación evidente el ámbito de lo normal y el de aquello que sale de ese orden. Apenas un capítulo introductorio, de transición, y comienzan inmediatamente después las coincidencias –primero fortuitas– con el tiempo del 27 que anticipan la ocurrencia de lo fantástico: la visita de Emilio a la misma peluquería de la calle Conde a la que había ido en aquel año, también en sábado, y, como entonces, ahora también le comunican el nombre del caballo vencedor y vuelve a ganar.

Sin embargo, lo verdaderamente fantástico ocurre a partir del capítulo XLVIII, cuando el narrador, “para evitar deserciones en el tipo de lectura que ha pedido”,¹³ advierte: “Ahora hay que andar despacio, muy cuidadosamente. Lo que he de contar es tan extraño, que si no explico todo con claridad no me entenderán ni me creerán. Ahora empieza la parte mágica de este relato; o tal vez todo él fuera mágico y sólo nosotros no hayamos advertido su verdadera naturaleza. El tono de Buenos Aires, descreído y vulgar, tal vez nos engañó” (244).

Lo mágico se empieza a revelar cuando Emilio y los muchachos entran al “palacio encantado” del Armenonville el tercer día del segundo carnaval. Desde la perspectiva de Emilio, el narrador anticipa tenuemente el acontecimiento fantástico cuando describe el ánimo de su personaje al entrar a ese sitio “tan intenso de luz, de música y de máscaras”: “*creyó que el buscado milagro estaba ocurriendo; creyó que la anhelada recuperación del estado de ánimo de 1927 por fin se producía*”. Y de la intuición, Emilio pasa a la certeza cuando divisa a uno de los “muchachitos del Lincoln”, el *Rubio*, y unos instantes después, con “un vestido de dominó idéntico al que llevaba en el 27”, a la máscara (244-245; las cursivas son mías); para él –y en este punto, aún para el lector–, esas presencias son la prueba de que una repetición de la tercera noche está comenzando a suceder realmente.

Como Emilio, la máscara también tiene la impresión de que un milagro ocurre: “no veía allí la simple, aunque maravillosa, *repetición* de un estado del alma; veía un prodigio abominable” (246; las cursivas son mías). Una vez que el narrador desvela la identidad de la máscara, abandona la focalización en Emilio para narrar desde la perspectiva de Clara, cambio que, en principio, le permite al lector entender por qué ella está en ese momento en el Armenonville, pues aunque Emilio ve en esa presencia un milagro (una repetición), no lo es. Mediante una analepsis (que comienza en el tercer párrafo del capítulo L y concluye hacia la mitad del LI) en el tiempo del relato, se explica que la noche anterior a esa de 1930, *el Brujo* había visitado en sueños a Clara y le había dicho que cuidara a Emilio porque *la tercera noche iba a repetirse*; por ese aviso paranormal y por los rumores en el barrio, Clara decidió ir al Armenonville (y le pidió al *Rubio* que la acompañara). Por ello, es probable que el “prodigio abominable” se refiera al hecho de que Clara empieza a ver

¹³ *Ibid.*, p. 148.

confirmada la predicción de su padre, de ahí que esté asustada y se repita: “Que no lo encuentre [a Emilio]. Si no lo encuentro, no hay repetición”, y la verdad es que “no temía que la hubiera. No le parecía probable que ocurriera un milagro” (249). Pero ocurre. Justo cuando está pensando en eso, ve a Emilio, olvida todo y se abandona a la dicha:

Después dijo que debió sospechar, pero que no pudo; debió comprender que todo ocurría de una manera demasiado agradable y sin esfuerzo, como si obrara un encantamiento. Pero ella entonces no pudo comprender: o, si comprendió, no pudo sustraerse al influjo. He ahí el secreto horror de lo maravilloso: maravilla. La embriagaron, la envolvieron. Clara trató de resistir, hasta que al fin se abandonó a lo que se le presentaba como la dicha. En algún momento breve, pero muy profundo, fue tan feliz que olvidó la prudencia. Bastó eso para que se deslizara el destino (250).

79

Es decir, ya el tiempo del 27 ha confluído con el del 30. Con la narración aún focalizada en Clara, asistimos por tercera vez al relato de la escena del baile interrumpido por platillos (narrado escueta y confusamente y en estilo indirecto en el capítulo V; luego, en estilo directo en el XXXV) que termina por apartar a Clara y Emilio “espantosamente” (250). Cuando lo busca, como “en un delirio”, Clara se ve a sí misma desde fuera, porque ya un arbitrio más grande dirige su voluntad y la de todos los demás: “De acuerdo a lo previsto, el destino había tomado a su cargo la situación” (252). La repetición está en marcha.

En este punto comienza a ocurrir todo lo que *no sucedió* en 1927 pero que Emilio recordaba vividamente porque lo había entrevisto —y porque estaba en su destino—; es lo mismo que le había contado a Clara la tarde lluviosa (cuando hablan por primera vez abiertamente acerca de ese carnaval, en el capítulo XXXV): la escena del bar y la sonrisa de ella al *Rubio*. Aunque *es la misma*, ahora presenciamos no la memoria que de esa escena tenía Emilio sino la que realmente sucede en 1930, pero narrada desde la perspectiva de Clara, lo que nos permite saber que ella no le sonrió al *Rubio* por coquetería, como lo interpretó Emilio; como en su recuerdo, esta vez esa sonrisa le provoca celos y determina su decisión posterior. En este momento ya no contamos con la perspectiva de Emilio para conocer su reacción ante la repetición, pero sí con la de Clara, quien, con “perplejo pavor”, repara en que todo va cumpliéndose “mágicamente, de acuerdo a las predicciones de la tarde lluviosa” (252), y ve cómo Emilio, en lugar de regresar a la mesa con ella, como efectivamente lo hizo en el 27, intercambia unas palabras con Valerga y luego sale con él y los muchachos, tal como lo hizo en la memoria que tuvo de su futuro.

En el último capítulo, en el que se vuelve a narrar desde la perspectiva de Emilio, éste confirma, con su sensación de *déjà vu* y luego con la certeza de que está *recordando* su propia muerte, que en 1927 le fue dado ‘entrever’ su futuro.

Ilusión de un tiempo circular por medio de la instancia narrativa y la sintaxis de la novela

Como se observó, una de las funciones del narrador de *ESH* es la de dirigir la lectura en un sentido fantástico; es él el que, desde el comienzo, caracteriza la novela como fantástica y, ya cerca del final, llama reiteradamente la atención del lector para avisarle del momento preciso en el que comienza la “parte mágica” del relato y para señalarle de manera explícita cuáles hechos son los que debe leer en ese paradigma.

80

Aunque no se suele desconfiar del discurso del narrador, en *ESH* se trata de un narrador que, sin embargo, relata desde la perspectiva limitada del protagonista, lo que deriva en una pérdida de objetividad de esa voz narrativa, pues finalmente está “mediatizada por la perspectiva del recuerdo de un personaje que acaba distorsionándola”.¹⁴ Específicamente en cuanto al elemento fantástico, el que la focalización del narrador coincida con la visión limitada de Emilio significa que “no se ofrecen al lector certezas sino opiniones”, puesto que, como cualquier personaje, carece de un conocimiento cabal. Aunque la identificación narrador-personaje en cuanto a la inteligencia de los hechos no implica, subraya Campra, que exista una coincidencia de valores, en el último capítulo también esa distancia se ha borrado: “Por primera vez el narrador se identifica totalmente con los valores de su personaje, de modo que en el momento de la confluencia de tiempos se ofrece al lector un testimonio único: la realidad vista a través de Gauna. Toda valoración ajena ha desaparecido”.¹⁵

Por otro lado, si bien –continúa Campra– este narrador no participa de los hechos que narra, “aparece caracterizado en modo personal, como un ‘yo’ [...] [que] de alguna manera ha presenciado los acontecimientos, o los ha conocido, por lo cual se coloca en el mismo plano de los personajes”.¹⁶ Esta caracterización del narrador como un ‘yo’ significa, para lo fantástico, que todo su testimonio adquiere visos de improbabilidad: “es una seudopersona y en cuanto tal susceptible de error”.¹⁷

Es en esa calidad de seudopersona que el narrador contribuye a crear un clima de ambigüedad y de suspenso a lo largo de la novela con comentarios inciertos en los que, en una sola frase, se valoran posiciones opuestas en la misma proporción. Como señala Javier de Navascués, el narrador, “trasunto de un autor escéptico, se entremete en las digresiones no para aclarar un punto, sino para enfrentar una tesis con la otra sin que ninguna de las dos

¹⁴ Francisca Suárez Coalla, *op. cit.*, p. 228.

¹⁵ Rosalba Campra, “*El sueño de los héroes* de Bioy Casares”, art. cit., pp. 151-152.

¹⁶ *Ibid.*, p. 151.

¹⁷ Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, en David Roas (introducción, compilación de textos y bibliografía), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001 (serie Lecturas), p. 170.

se imponga del todo”.¹⁸ Este sentido tiene, por ejemplo, el uso de frases adverbiales como “tal vez”, “acaso”, “quizá”, etc., así como los comentarios del narrador entre paréntesis y frases como la siguiente:¹⁹ “Hay indicios que sirven para confirmar la afirmación; lo malo es que también sirven para contradecirla” (147).

Por otro lado, por medio de las interpelaciones directas y en tono coloquial al lector, el narrador se coloca fuera de lo ficticio y, simultáneamente, lo incluye en el mundo representado, como en el siguiente ejemplo: “Y como *alguno de ustedes* acaso recordará, Calcedonia ganó, ese primero de marzo, la cuarta carrera” (216; las cursivas son mías). Para lo fantástico, según Suárez Coalla, este recurso tiene además la función de presentar al narrador como un testigo digno de confianza de todo lo que se narra y se muestra como verosímil; en este sentido, señala, el narrador previene al lector acerca de lo ‘increíble’ sorprendiéndose primero él mismo mientras justifica y ensaya una influencia sobre él al incluirlo en el espacio de la enunciación y presuponer sus reacciones:²⁰ “Ahora hay que andar despacio, [...] Lo que he de contar es tan extraño, que si no explico todo con claridad no me entenderán ni me creerán. Ahora empieza la parte mágica de este relato; o tal vez todo él fuera mágico y sólo *nosotros* no hayamos advertido su verdadera naturaleza. El tono de Buenos Aires, descreído y vulgar, tal vez *nos* engañó” (244; las cursivas son mías).

Finalmente, no se olvide que este mismo narrador personal, aunque se coloca en el mismo plano de los personajes en cuanto al grado de veracidad de los hechos, no es igual a ellos en otro sentido: “El narrador los mira [a los personajes] desde arriba no sólo porque ésa es su función canónica en la ficción literaria, sino también porque así se lo permite su clase [social]”; prueba de ello es la ironía con la que el narrador caracteriza a *todos* los personajes²¹ (por ejemplo, en los señalamientos sobre su pronunciación).

Suárez Coalla destaca otra función importante de la instancia narrativa en lo que atañe a lo fantástico: su contribución a crear la sensación de confluencia temporal por medio del discurso. Los hechos se cuentan, señala, desde el presente de la voz narradora, y puesto que esta voz relata cuando la historia ha concluido ya, todo resulta *pasado*; no obstante, hay dos pretéritos respecto a la enunciación: *i*) el pasado de los hechos de 1930 (que lo es sólo en relación con la voz enunciativa), y *ii*) el pasado de 1927 (rememorado y convocado en el presente de 1930 y que es un antepasado para la voz narradora).

Como esta voz narradora no le concede la palabra a Emilio, “la diferenciación formal se anula y los episodios se presentan, en ocasiones, en la misma categoría verbal, y la po-

¹⁸ Javier de Navascués, “El sueño de los héroes: un conflicto...”, art. cit., p. 454.

¹⁹ Thomas C. Meehan, art. cit., p. 39.

²⁰ Francisca Suárez Coalla, *op. cit.*, p. 241.

²¹ Rosalba Campra, “El sueño de los héroes de Bioy Casares”, art. cit., p. 164. Para un tratamiento más amplio de este aspecto, véase, de la misma autora, “Más allá del horizonte de expectativas: fantástico y metáfora social”, *Casa de las Américas*, vol. XXXIX, núm. 213, octubre-diciembre, 1998, pp. 17-23.

sibilidad de confundir la anterioridad de unos tiempos respecto a otros se hace mayor". Asimismo, como se señaló más arriba, el narrador relata desde la perspectiva confusa del recuerdo del personaje, óptica que retoma los acontecimientos tanto de 1930 como de 1927: "al aparecer como 'sucedidos' en 1930 y ser relatados en el mismo tiempo verbal, se interfieren y se confunden en un enunciado que los admite a los dos como sinónimo de la suspensión temporal pretendida". Así, la estructura circular de *ESH* es impuesta y decidida por la recuperación de ese pasado, y a la vez coincide con esa fusión de los tiempos.²²

Como ya se mencionó, una de las estrategias con las que se crea la ilusión de la confluencia de los tiempos es el discurso mismo del narrador: puesto que cuenta la historia cuando ésta ya concluyó, narra en un tiempo verbal pasado tanto los hechos del 27 como los del 30. Esto se ve acentuado por el hecho de que la narración esté focalizada en Emilio, que, además, en la tercera parte de la novela 'recuerda' los eventos del carnaval de 1930 mezclados con los del 27; es decir, el narrador asume una perspectiva confusa de por sí en términos temporales.²³

Así, las aventuras del carnaval de 1927 referidas de manera vaga y breve en el capítulo V, en realidad están contadas con detalle en el relato de los hechos del carnaval de 1930 como visiones retrospectivas del protagonista conforme va rememorando lo que hasta entonces había estado ausente en su recuerdo, por eso la reseña de este último carnaval ocupa prácticamente toda la tercera parte de la novela, porque en realidad lo que está allí es la relación simultánea de dos eventos separados en el tiempo por tres años; en este sentido, los sucesos del 30 "aparecen como una fijación y ampliación de las imágenes del 27".²⁴

Otra forma más de crear la imagen de confluencia temporal es por medio de las otras analepsis de la tercera parte de la novela, las que se dan en el marco del cambio de perspectiva de la voz narrativa. A partir del capítulo L y hasta el LIV, el narrador abandona la focalización en Emilio para narrar desde la perspectiva de Clara, recurso que le permite al lector ampliar su visión limitada acerca de los hechos hasta ese momento inexplicables; los inmediatos: la presencia allí de Clara por el aviso en sueños de su padre de que la tercera noche iba a repetirse y las causas por las que decide ir acompañada del *Rubio*, y uno que se remonta más atrás: el fragmento de la última noche del 27 que *sí* ocurrió. Tanto las explicaciones que Clara le tiene que dar al *Rubio* con el fin de que vuelva a ayudarla a buscar a Emilio como la breve evocación de éste sobre el carnaval del 27, son también aclaraciones retrospectivas para el lector. Así, el *Rubio* rememora cómo en aquella ocasión, él y Clara sacaron a Emilio del Armenonville con muchas dificultades, lo subieron a un taxi y finalmente lo dejaron, a sugerencia suya, en la casa de unos conocidos, Santiago y el *Mudo*.

²² Francisca Suárez Coalla, *op. cit.*, pp. 238-239.

²³ *Idem*.

²⁴ Mireya Camurati, *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*, Buenos Aires, Corregidor, 1990, pp. 24-25.

Pero la certeza de que van a matar a Emilio... ¿por qué?, se pregunta el *Rubio*: “Emilio tenía que morir en los carnavales [...] [le contesta Clara]. Ahora comprendo todo: sin que yo lo supiera, la otra vez [1927] mi padre me mandó a buscarlo, para que yo interrumpiera su destino. Debo cuidar que no lo retome; tal vez ya sea tarde” (255).

Finalmente, como ya se mencionó en otro lugar, contribuyen a crear la ilusión de circularidad del tiempo tanto las repeticiones involuntarias que comienzan a suceder en 1930 (en la misma peluquería que en 1927 y también en un día sábado, alguien le sugiere a Emilio el nombre del caballo ganador; gana; Larsen no se une a la comitiva; Valerga se viste con la misma ropa que el 27 y vuelve a hacer la analogía con el circo) como las voluntarias (la repetición del itinerario, la presencia de Clara y el *Rubio*) y, por supuesto, la realización efectiva de lo que Emilio ya había previsto.

Hipótesis fantásticas sobre el sueño y el tiempo

En los textos de Bioy Casares, de acuerdo con Alfredo Grieco y Bavio, “los hombres no descuellan y la intensidad se desplaza a las circunstancias temporales y espaciales”;²⁵ es decir que lo fantástico no suele suceder en el ámbito de lo cotidiano, del diario hacer, sino en tiempos o espacios claramente diferenciados; así, esa intensificación se produce, en *ESH*, en un periodo fuera de la marcha habitual: los carnavales, y también en un espacio distinto del barrio de Saavedra, donde viven los personajes.

El acontecimiento fantástico en *ESH* tiene lugar a partir de un instante “imposible de precisar” en el Armenonville en 1930, y se puede reconocer no sólo por el discurso del narrador, que le avisa al lector de lo ‘mágico’ en ese momento de su relato, sino también porque se advierte que, en cierto punto, comienza a suceder allí algo exactamente igual a lo que Emilio recordaba –pero que no había sucedido de facto–, y finalmente porque Clara se lo explica al *Rubio* (y al lector): “Bueno, eso no pasó la otra vez; ¿comprende? Nada de eso pasó la otra vez; pasó hoy; todo, tal como él me lo dijo. Emilio tuvo la visión porque los hechos estaban en su destino. Vio lo que debió ocurrir la otra vez, lo que está ocurriendo ahora” (255-256).

Lo fantástico consiste, entonces, primero en el hecho de que Emilio haya podido ‘entrever’ su futuro inmediato en un sueño, y segundo, como el narrador señala, en una confluencia del tiempo de 1930 con el de 1927 (253), pues, como se explica en la novela, Emilio debía haber muerto en un duelo con Valerga en el 27, pero alguien alteró “el fluir

²⁵ Alfredo Grieco y Bavio, “La crítica literaria de Adolfo Bioy Casares”, en Lisa Block de Behar e Isidra Solari de Muró (coords.), *Adolfo Bioy Casares en Uruguay: de la amistad y otras coincidencias*, Salto, Uruguay, Centro Cultural Internacional de Salto, 1993, p. 162.

de los acontecimientos” y evitó esa muerte, aunque en 1930, Emilio puede finalmente ‘vivir’ ese fragmento perdido, con lo cual retoma su destino, pero “no el destino recortado y amoldado por las manos del brujo, sino su destino de muchacho suburbano, devoto del coraje y de la coreográfica hombría de un mundo de matones”,²⁶ destino que culmina, ahora sí, con su muerte. Lo fantástico en *ESH* parece tener que ver, entonces, con una forma de anulación del flujo inevitable del tiempo, con una dimensión ‘otra’ en la que esa alteración puede darse, pero también con el sueño como ámbito de premonición, como lugar desde donde es posible sustraerse a la linealidad temporal para divisar otro tiempo que no sea el presente.

84

Emir Rodríguez Monegal, por ejemplo, cree que el contenido mágico de la novela reside en una *traslación de tiempos*: “una experiencia que el personaje cree haber vivido en 1927 es de 1930; la que ocurre realmente en 1927 estaba reservada para el 1930, pero resulta adelantada por la primera intervención de Clara, movida por el oscuro taumaturgo”.²⁷ Thomas C. Meehan también considera que el “tema mágico” propuesto por Bioy Casares en esta novela se resume en una hipótesis temporal: “Una de las maneras de anular el tiempo como fluir inevitable es la posibilidad, a la que recurre Bioy con frecuencia, de la ‘multiplicidad de los tiempos’. Al plantear su tema el autor de *El sueño...* parece conjeturar: ‘¿Qué sucedería si un hombre pudiera soñar con su propio futuro? Si ese futuro incluyera su muerte, ¿lo evitaría a favor de *otro* porvenir, de *otro* tiempo?’”.²⁸

Asimismo, para Campra, esta novela de Bioy Casares está centrada de manera explícita en la abolición de la direccionalidad temporal. Se trata, sostiene, de un ‘tiempo circular’, pues “los hechos del 27, que por una causa misteriosa en aquella fecha no llegaron a verificarse, emergen tres años después, logrando su cumplimiento”. Pero ese cumplimiento es, además, una *repetición*, de ahí que el narrador llame “*primera* y misteriosa culminación” al sueño en el que Emilio entrevé su futuro. La acción, entonces, continúa Campra, “está ya definida: pasado y futuro son intercambiables”.

Y así, Gauna refiere como un confuso recuerdo de la última noche del carnaval del 27 algo que en realidad debe todavía ocurrir: [...] Se crea pues, de este modo, una transgresión no explícita de las fronteras entre la vida y la muerte: Gauna es alguien cuya muerte solamente ha sido suspendida. Para él, llegará en el 30, pero en el plan trazado por el destino, todo ha concluido ya.

²⁶ Emir Rodríguez Monegal, “Un destino fantástico rioplatense”, *Marcha*, Montevideo, núm. 757, 1955, p. 14. Disponible en: «http://www.archivodeprensa.edu.uy/r_monegal/bibliografia/prensa/artpren/marcha/mar_cha_757a.htm» (consulta: julio, 2010).

²⁷ *Idem*.

²⁸ Thomas C. Meehan, art. cit., pp. 47-48.

Un indicio de la circularidad del tiempo es la respuesta de Valerga a la invitación de Emilio al segundo carnaval: “Ya te dije, muchacho, [...] que no soy un circo, para tener compañía” (219). Ese ‘ya”, sostiene Campra, “pone sutilmente en la misma línea temporal, aboliendo toda distancia, el carnaval de 1927 y el de 1930”.²⁹ Otro indicio de la circularidad temporal es la estructura misma de la novela, que, en términos de lo que da origen a la acción narrativa, comienza en el mismo lugar donde acaba: un día sábado, en la peluquería de la calle Conde, donde el azar detona primero los acontecimientos del 27, y después la repetición casi idéntica de esos mismos acontecimientos en 1930.

Importa, en este nivel semántico, destacar que *ESH* es ejemplo de una línea paradigmática de lo fantástico contemporáneo. En “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, Campra destaca, por ejemplo, en la sistematización que propone del nivel semántico de los textos fantásticos, un eje predominante de este tipo de literatura en el que:

[...] el tiempo ve borrada su unidireccionalidad, por lo que presente, pasado y futuro se vuelven una única cosa; el espacio se anula como distancia. Tiempo, espacio e identidades diferentes se superponen y se confunden en un intrincado juego sin soluciones o cuya solución se perfila siempre como catastrófica. Es éste el eje predominante de la literatura fantástica de hoy, en la que se ven proliferar desdoblamientos, usurpaciones del yo e inversiones temporales.³⁰

En *ESH* permanecen sin explicación el porqué y el cómo del acontecimiento fantástico, pero no se puede negar que ese acontecimiento haya tenido lugar. En lo que sigue intento hacer una revisión del tema del sueño, y dentro de éste el del tiempo circular, de su funcionamiento en la novela y de los posibles ámbitos de referencia a los que esos temas se pueden adscribir.

Según Trinidad Barrera, el “deslizamiento del sueño a la realidad y viceversa es práctica habitual en la escritura de Bioy”, y *ESH* es un ejemplo en el que, por momentos, “las fronteras entre sueño y vigilia se borran”, lo que se manifiesta en una dificultad para distinguir el discurso de uno y otro ámbitos.³¹ El ejemplo más claro de lo anterior es el capítulo V, donde es el recuerdo de la tercera noche el que guía la narración, pero se trata del recuerdo simultáneo de lo real y de lo soñado.

Esta relación sueño/vigilia, no obstante, se enriquece y se vuelve más compleja si los sueños de Emilio se leen en otros niveles más allá del discursivo. Como sucede con muchos otros elementos de la novela, es sólo hasta que la obra está a punto de concluir cuando

²⁹ Rosalba Campra, “*El sueño de los héroes* de Bioy Casares”, art. cit., p. 149.

³⁰ Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, art. cit., p. 165.

³¹ Trinidad Barrera López, “Complicidad y fantasía en Adolfo Bioy Casares”, en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Siruela, 1991, p. 279.

el lector finalmente descubre que detrás del misterio del “ansiado objeto mágico, obtenido y perdido en una prodigiosa aventura”, está un sueño (que pudo haber sido diurno) de Emilio o, como sugieren Thomas C. Meehan y José Miguel Sardiñas, la facultad de la oniromancia en el personaje. Es decir, al final, o en una lectura retrospectiva, se sabe que ese objeto fue ‘obtenido’ por Emilio no en la realidad sino en un sueño en el que logró entrever el episodio del enfrentamiento a cuchillo con Valerga y, dentro de éste, su propia muerte, ambos, hechos que no suceden en 1927 sino en 1930: “Ya en 1927 Gauna entrevió el otro lado. Lo recordó fantásticamente: sólo así puede uno recordar su propia muerte” (256). Como ya lo observó Meehan, la memoria de ese sueño, o bien los hechos que no sucedieron realmente en esa noche del 27, se ubica en el confuso capítulo V:

Después los recuerdos se deforman y se confunden. La máscara había desaparecido. Él preguntaba por ella; no le contestaron o procuraban calmarlo con evasivas, como si estuviera enfermo. No estaba enfermo. Estaba cansado (al principio, perdido en la inmensidad de su cansancio, pesado y abierto como el fondo del mar; finalmente, en el remoto corazón de su cansancio, recogido, casi feliz). Se encontró luego entre árboles, rodeado por gente, atento al inestable y mercurial reflejo de la luna en su cuchillo, inspirado, peleando con Valerga, por cuestiones de dinero. (Esto es absurdo: ¿qué cuestión de dinero podía haber entre ellos?) (144-145).

En el nivel del discurso, el recuerdo de ese sueño está introducido por la frase: “Después los recuerdos se deforman y se confunden” (144), que tiene al menos dos niveles de significación según se trate de la primera lectura o de la lectura retrospectiva. En la primera, la confusión puede ser explicada por la borrachera y el cansancio, pero es en la lectura retrospectiva cuando la frase adquiere el sentido propio de la narración de un sueño. El indicio más claro de que se trata de un sueño es, como señala Meehan, la frase “Abrió los ojos” con la que comienza el párrafo posterior.³² Otro indicio de que esos hechos fueron soñados está en el capítulo xxxv, donde Emilio, una tarde lluviosa, le cuenta a Clara lo que sucedió en 1927 después de que Valerga le propusiera salir del Armenonville; es por la actitud y las palabras de Clara que el lector puede advertir una discordancia en la reseña de Emilio y, a partir de ello, deducir que el episodio del bosque no fue real:

—¿Qué hiciste?
—Salí con ellos.
Clara pareció no creer.
—¿Estás seguro? —preguntó.
—Cómo no voy a estar seguro.

³² Thomas C. Meehan, art. cit., p. 36.

Ella insistió:

—¿Estás seguro que no volviste a la mesa donde estaba la máscara?

—Estoy seguro, querida —contestó Gauna [...].

—¿Qué pasó después?

—Acepté la propuesta [...] Después hubo una disputa. *La veo como en un sueño.*

Antúnez o algún otro afirmó que yo habría ganado en las carreras más que lo que dije. *En este punto, todo se vuelve confuso y disparatado, como en los sueños.* Yo debí de cometer una terrible equivocación. Según mis recuerdos, el doctor se puso de parte de Antúnez y acabamos peleando a cuchillo, a la luz de la luna (212-213; las cursivas son mías).

En 1930, en el rancho de la quema de basura donde pasan la primera noche, Emilio vuelve a soñar esa misma escena; luego despierta y recae, *por tercera vez*, en el mismo sueño: “Recayó en el mismo sueño que estaba soñando cuando despertó: con su cuchillito enfrentaba una rueda de hombres, semiocultos en un entrecruzado dibujo de sombras; poco a poco, a la luz de la luna, los identificó: eran el doctor y los muchachos. Volvió a despertar” (227).

Posteriormente, al final del segundo día del carnaval del 30, cuando el grupo pernocta en el corralón del rengo Araujo, Emilio tiene un sueño simbólico:

Soñó que llegaba a un salón, iluminado con velas, donde había una mesa redonda, muy grande, a la que estaban sentados los héroes, jugando a la baraja. No se encontraban allí ni Falucho, ni el sargento Cabral, ni nadie que Gauna pudiera identificar. Había unos mozos medio desnudos, no salvajes, tan blancos de cara y de cuerpo que parecían de yeso; le recordaban el Discóbolo, una estatua que hay en el club Platense. Jugaban a la baraja con naipes de tamaño doble y —otra circunstancia notable— de esos que tienen tréboles y corazones. Los jugadores se disputaban el derecho de subir al trono, vale decir, de ocupar el puesto principal y de ser considerados el primero de los héroes. El trono era un asiento como de salón de lustrar, pero más alto y más cómodo todavía. Gauna advirtió que un camino de alfombra roja, como la que había, según es fama, en el Royal, llevaba directamente hasta el asiento (242-243).

Se trata del ‘sueño de los héroes’ que Emilio ‘recupera’ antes de morir en el duelo. Este sueño simbólico es, entonces, la antesala de la realización efectiva de la escena del bosque con Valerga que ya había soñado Emilio en tres ocasiones, y, de alguna manera, funciona como un eslabón que une lo soñado con lo real, pero ya no como dos ámbitos excluyentes sino más bien como dos espacios que se fusionan en uno solo cerrando un *círculo*, puesto que lo que ha sucedido en uno y en otro es lo mismo.

Ese sueño simbólico, además, establece un puente, por sus semejanzas, con un relato enmarcado de la novela que en un principio puede parecer trivial, pero que no lo es: la

anécdota del juego del truco en el escritorio de Maneglia que Valerga les había contado a los muchachos tres años antes. La funcionalidad de esta historia, que parecía nula, se manifiesta entonces a la luz del sueño simbólico.

En esa anécdota, como en el sueño simbólico, un grupo está sentado alrededor de una mesa jugando a los naipes; allá son Valerga y sus 'amigos' y acá, Emilio y los héroes; allá jugaban con una baraja española y aquí, con una francesa; como aquí, también allá, de alguna manera, los jugadores se disputaban "el derecho de subir al trono"; allá, el gordo Maneglia le da a Valerga una "lección de ligereza de manos" con los naipes y acá, aunque ya en la segunda parte del sueño, Valerga le da la misma lección a Emilio, pero ya no con los naipes sino con el cuchillo; allá, Valerga es derrotado con los naipes por el gordo Maneglia, pero se reivindica él mismo cortándole la cara al gordo con un naipé; acá, Emilio es derrotado por Valerga con el cuchillo, pero él mismo se reivindica en su coraje, frente a sí mismo y frente al grupo de malevos, porque muere como un valiente; allá, en fin, corre la sangre de Maneglia y acá, la de Emilio, y en ambas situaciones, la disputa es provocada por Valerga por un asunto de orgullo y de dinero.

Así, el sueño que tiene Emilio en el corralón del rengo Araujo se puede interpretar como una adecuación para sí mismo, construida por él mismo, de la anécdota que tres años antes les contara Valerga y que, sin duda, como su 'maestro' y su coraje, lo "impresionó vivamente"; por eso es, quizá como todos los sueños, un sueño simbólico, y constituye una 'recepción' heroica que Emilio prepara para sí antes de morir, también, como un héroe.

Es decir que la serie de tres sueños que tiene Emilio —en los que se repite el mismo contenido—, más el sueño simbólico de los héroes que se disputan el lugar en el trono —que viene a desvelar el sentido de aquéllos—, por la obsesión implícita en ellos, parecieran "como esos sueños en que insistentemente soñamos que vamos a encontrarnos con alguien con quien realmente queremos encontrarnos y con quien finalmente nos encontramos"; o sea que se producen como resultado de un deseo anhelado y alimentado durante mucho tiempo.³³ El 'sueño' de Emilio, en el sentido de 'fin' al que se dirigen sus acciones, es poder probar su coraje, por eso proyecta esa imagen en sus sueños, y lo hace de manera tan persistente que al final su sueño termina por crear su realidad; de ahí que el sueño que motiva su búsqueda durante tres años sea llamado "*primera* y misteriosa culminación" y que, por omisión, se deba entender que el verdadero enfrentamiento y la muerte constituyen la culminación '*última*'. Como sostiene Rodríguez Monegal, lo que Emilio proyecta en esta serie de sueños, porque no lo tiene en la realidad, es la "prueba de coraje que le permita asumir su lugar en ese mundo" de compadritos, prueba que teme y a la vez ansía, pues

³³ Jaime Alazraki, "Estructura y función de los sueños en los cuentos de Borges", *Ibero-romania*, núm. 3, Nueva época, 1975 p. 14.

implica una liberación; sin embargo, hasta antes de la tercera noche del carnaval de 1930, únicamente puede alcanzar esa liberación en una experiencia onírica.³⁴

Además de esta dimensión psicológica, en *ESH* Bioy Casares, como sostiene Ofelia Kovacci, “nos presenta el sueño como una de las posibilidades de manifestar nuestra concepción o captación del mundo, a la que mantiene, al mismo tiempo, fuera de los esquemas de lo que entendemos habitualmente por realidad”.³⁵ No es desconocido el interés que Bioy Casares –como Borges– tenía en el sueño como planteamiento filosófico. Eleni Kefala, en su trabajo “The Impossibility of *Hupar* in Borges and Bioy Casares”,³⁶ analiza y fundamenta el postulado literario y filosófico de estos dos escritores argentinos que vindica la imposibilidad de la vigilia (*hupar*) dado que el sueño es la realidad.

En Borges, la conceptualización estética del sueño, que deriva tanto de sus nociones del budismo como de sus lecturas de los filósofos idealistas, está ampliamente documentada; aquí interesa señalar su idea de que toda la realidad es un sueño, un sueño, además –señala Kefala– sin soñador, porque incluso Dios, como creador del universo, pertenece al mismo reino (el de los sueños, el del simulacro) que sus creaciones; es decir, se trata más de un ‘soñarse’: “la identidad del soñador es intercambiable y consecuentemente trivial: en otras palabras, el Dios soñador, el *Soñador* final, nos está soñando tanto como nosotros lo soñamos a él, y formamos parte de este sueño tanto como él”. En este esquema, Borges cancela la posibilidad de entrar y salir de la región del sueño: “no existe un *afuera* respecto a la ‘región del sueño’, es decir, no existe un estado de vigilia, puesto que *hupar* (‘la vigilia’) es simplemente otro sueño”.³⁷

Bioy Casares –continúa Kefala– tenía las mismas convicciones que Borges acerca de la naturaleza onírica de la realidad, lo que se refleja en su exploración –a partir de la década de los treinta, cuando se originó su interés en Berkeley y Hume– de la idea de la naturaleza ilusoria del tiempo, el espacio y la realidad, y *ESH* constituye una culminación de esas especulaciones metafísicas. Emilio, en este sentido, fiel a esa tradición idealista, “es tanto el soñador, el autor y el espectador de su vida, como el objeto y el actor de su propio sueño”:

Gauna, literal y metafóricamente, es el *soñador* de los héroes –es decir, sueña con Jasón y sus acompañantes tanto como con los mitos argentino y griego del heroísmo– y, al mismo tiempo, es el *sueño* que esos héroes sueñan (las dos posibilidades están presentes en el doble sentido del título de la novela). En otras palabras, las estatuas

³⁴ Emir Rodríguez Monegal, art. cit.

³⁵ Ofelia Kovacci *apud* Thomas C. Meehan, art. cit., p. 47, npp.

³⁶ Eleni Kefala, “The Impossibility of *Hupar* in Borges and Bioy Casares”, *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 84, núm. 3, 2007, pp. 367-384.

³⁷ *Ibid.*, pp. 373, 374; la traducción es mía.

gigantes de los deificados argonautas, significantes del eterno heroísmo, junto con el desplazado mito gauchesco del coraje, penetran en la mente de Gauna a tal grado que de hecho generan su realidad. Es el mito (del heroísmo) el que, en última instancia, está soñando con Gauna.³⁸

Pero el mito del heroísmo, continúa Kefala, es exactamente lo que dice ser: un mito, “una ficción del soñador/autor que forma parte de su propia ensoñación”. En este sentido, Bioy Casares –como lo hiciera Borges– construye laberintos circulares de ‘tramas oníricas’ en los que la vigilia es imposible, y puesto que ésta es imposible, la identidad del soñador (*dreaming subject*) resulta insignificante porque también es virtualmente anulada.³⁹

Las preguntas que deja en el aire la lectura de *ESH* desde esta perspectiva son muy sugestivas. Recuérdese que en el último capítulo, justo antes de morir Emilio y dimensionar que “retomaba por fin su destino”, el narrador hace un señalamiento que quizá deba entenderse literalmente: “Se encontró de nuevo en el sueño de los héroes, que inició la noche anterior, en el corralón del rengo Araujo. Comprendió para quién estaba tendido el camino de alfombra roja y avanzó resueltamente” (256; las cursivas son mías). ¿Quiere decir que Emilio regresa *efectivamente* a la dimensión del sueño, que lo que de manera aparente sucede como real no es sino otro sueño, o la continuación de un sueño? ¿O quizá debe entenderse que el sueño es el plano de lo real y lo que tomamos por real *no existe*, puesto que la vigilia es imposible?

En un giro aparentemente distinto, puede entenderse también, como señala Mireya Camurati, que “el sentido último del sueño de los héroes”, ése de las estatuas de yeso, “se alcanza cuando se mezclan el pasado y el futuro”, pues el sueño está presente en *ESH* también por su cualidad premonitória. En esta idea y en la del tiempo no lineal se puede rastrear otro de los intereses de Bioy Casares: las reflexiones de J. W. Dunne, ingeniero aeronáutico y filósofo británico que escribió *An experiment with time* y otras obras en las que expuso sus teorías acerca de los sueños y el tiempo, las que llamaron la atención de Bioy seguramente porque, como a Borges, le parecían asombrosas como hipótesis fantásticas. Según Camurati, Bioy Casares menciona a Dunne o sus teorías en varias de sus obras, y refiere también que en el artículo “Libros y amistad” (de *La otra aventura*), Bioy comenta que “los libros de J. W. Dunne sobre el tiempo y los sueños” ocupaban tardes y noches de conversación entre él y Borges.⁴⁰

En “La pesadilla”, para introducir al lector a las ideas de Dunne, Borges recuerda una imaginación de Boecio en *De consolatione philosophiae*: hay dos espectadores en un hi-

³⁸ *Ibid.*, p. 382; la traducción es mía.

³⁹ *Ibid.*, p. 383.

⁴⁰ Mireya Camurati, *op. cit.*, p. 16; y “Borges, Dunne y la regresión infinita”, *Revista Iberoamericana*, vol. LIII, núm. 141, octubre-diciembre, 1987, p. 926.

pódromo: uno observa, desde su palco, la carrera y sus vicisitudes, y el otro “es espectador del espectador y espectador de la carrera: es, previsiblemente, Dios”, y como tal, ve todo en un solo instante (la eternidad), de un solo vistazo: la carrera y la historia universal: “De igual modo que el espectador ve toda la carrera y no influye en ella (salvo que la ve sucesivamente), Dios ve toda la carrera, desde la cuna hasta la sepultura. No influye en lo que hacemos, nosotros obramos libremente, pero Dios ya sabe –Dios ya sabe en ese momento digamos– nuestro destino final”.⁴¹

En *An experiment with time*, Dunne “cuenta sus experiencias personales de sueños que resultaron premonitorios o reveladores de una especie de clarividencia. Dice que parecía que algunos de sus sueños estaban desplazados en el tiempo, y comienza a considerar la posibilidad de que los sueños se compongan de imágenes de sucesos del pasado y del futuro”.⁴² Es decir, Dunne postula que la precognición es una actividad normal de cualquier cerebro humano; imagina que, como al Dios de Boecio, a cada uno de nosotros, cuando soñamos, nos es dada una “suerte de modesta eternidad personal” que nos permite ver nuestro pasado y nuestro porvenir cercanos, porque el sueño es múltiple y simultáneo:⁴³ “Dunne, asombrosamente, supone que ya es nuestra la eternidad y que los sueños de cada noche lo corroboran. En ellos, según él, confluyen el pasado inmediato y el inmediato porvenir”.⁴⁴

Leer los sueños premonitorios de Emilio desde esta perspectiva, me parece, le otorga a la concepción fantástica de *ESH* una capacidad de sugerencia mucho mayor que si esos sueños se reducen al ámbito de una facultad paranormal –oniromancia– *per se* en el personaje; de reducirse a ello, los ecos asombrosos de la novela serían mínimos, e incluso quizá no sería una novela fantástica, pues en ella están presentes otras ‘habilidades’ paranormales que no están legitimadas como fantásticas sino que forman parte de la normalidad postulada por el texto, y que además son desacreditadas por el narrador.

Lo mismo puede decirse de la hipótesis metafísica sobre un ‘tiempo’ no lineal en el que el futuro puede confluír con el presente y el pasado, que, es claro, no está separada del tema del sueño, pues es allí precisamente, en el ‘tiempo del sueño’, donde se puede experimentar esa simultaneidad temporal. Para explicar la posibilidad de que los sueños se constituyan de imágenes del pasado y del futuro, Dunne creó el ‘serialismo’, que, según Esteban Ilerardo, consiste en lo siguiente:

⁴¹ JLB, “La pesadilla” (de *Siete noches*, 1980), en *Obras completas III*, 2ª ed., Barcelona, Emecé, 1999, pp. 221-222.

⁴² Mireya Camurati, “Borges, Dunne y la regresión infinita”, art. cit. p. 18.

⁴³ JLB, “La pesadilla”, *op. cit.*

⁴⁴ JLB, “El tiempo y J. W. Dunne” (de *Otras inquisiciones*, 1952), en *Obras completas II*, 2ª ed., Barcelona, Emecé, 1999, p. 26.

Un Observador 1 observa los hechos en su entorno físico. Este observador se mueve a través de una línea temporal que se extiende desde su nacimiento hasta su muerte física (e incluso más allá). Al observador le pertenece un Tiempo 1, consistente en el punto inmensurable del ahora que se mueve a la velocidad de la luz. El tiempo 1 sólo es mensurable desde un Tiempo 2, y éste a su vez desde un Tiempo 3. El Observador 1 comienza así una línea de una infinita sucesión de series. El observador es finito, está condicionado por sus sentidos corporales. Todos los demás observadores carecen de corporalidad, y de su consiguiente limitación, y son así ilimitados. El último observador es un Yo universal (Dios para las religiones). Desde esta instancia superior, los otros observadores se van diferenciando en una línea descendente hasta el Tiempo 1.

92

En este ámbito onírico, continúa lerardo, el soñador puede abstraerse del presente y “puede libremente proyectarse hacia el pasado y el futuro. El sueño podría así anticipar el futuro, o rescatar el ayer, en un virtual viaje en el tiempo fuera de la temporalidad propia del Observador 1”.⁴⁵

En su estudio sobre Bioy Casares,⁴⁶ Camurati resume así uno de los razonamientos más sugestivos de Dunne: “si el futuro confluye con el presente y el pasado, y en los sueños podemos anticiparlo, ¿no será posible entonces alterar, modificar el futuro?”. Ella cita en su estudio a J. B. Priestley (al que Borges se refiere en varios de sus textos), que en sus reflexiones sobre Dunne y sus ideas del tiempo, “se detiene en este tema al que correctamente ubica en el centro de la disputa entre determinismo y libre albedrío”. Priestley, sostiene la autora,

[...] cuestiona ese futuro que podemos ver y, posiblemente, alterar. Reflexiona que si se puede anticipar y también cambiar, esto significa que el futuro no existe como establecido y fijo pero tampoco es algo que nosotros crearemos momento a momento. *Si no existe, no se puede ver. Si existe, no se puede cambiar.* Priestley pregunta: “What is this future that is sufficiently established to be observed and perhaps experienced, and yet can allow itself to be altered?” (cita a Priestley por *Man and Time*; las cursivas son mías).

En *ESH*, Emilio ‘entrevé’ su futuro y a la vez –si bien en principio gracias a que alguien extirpa de la línea cronológica de su vida el último suceso que el destino le tenía deparado– tiene la posibilidad de cambiarlo. ¿Qué implicaciones tienen las hipótesis metafísicas del sueño y el tiempo presentes en *ESH* en lo que entendemos por ‘destino’, esa “útil invención de los hombres”?

⁴⁵ Esteban lerardo, “La explicación y la visión. Una aproximación al viaje en el tiempo de H. G. Wells”, en *Temakel. Mito, arte y pensamiento*. Disponible en: «<http://www.temakel.com/node/424>» (consulta: abril, 2011).

⁴⁶ Mireya Camurati, *Bioy Casares y el alegre trabajo...*, op. cit., pp. 26-27.

De acuerdo con Jaime Alazraki,⁴⁷ una de las funciones del sueño en los relatos de Borges es el de corregir el orden irreversible de la historia; es lo que sucede, según el autor, en “La otra muerte” y “El Sur”. Si Pedro Damián se condujo de manera cobarde en la batalla de Masoller⁴⁸ y si Juan Dahlmann murió enfermo en un hospital y no en un duelo a cuchillo en el campo (en el caso de que se lea su viaje a la estancia como irreal), el delirio del primero y la alucinación del segundo “corrigen la historia y realizan un sueño que para Borges es el sueño de todos los argentinos: ‘ser valientes y cumplir con las exigencias del valor y el honor’”. Si bien en la novela de Bioy Casares, *el sueño de Emilio* no corrige la historia sino que muestra el futuro antes de que éste acontezca, la recurrencia de la imagen onírica del duelo y la fascinación que ésta despierta en él (“busco el mejor momento de mi vida, para entenderlo” [204]) hacen patente qué tan consciente está de la imagen de ‘cobarde’ que tiene de sí mismo y cuánto busca deshacerse de ella, *corregirla*; por eso desea con tanto ahínco ‘recuperar’ esa escena futura que lo muestra como un hombre de coraje –y que en su memoria tiene el mismo estatuto de ‘hecho recordado’ que todos los demás–, pues es lo único que tiene para imponer un orden de las cosas que se ajuste a sus expectativas de compadrito.

Es decir que la correspondencia de estos dos relatos –entre otros del mismo Borges– y la novela de Bioy Casares se da por el hecho de que sus héroes tienen el mismo ‘sueño’ de ser hombres de coraje; en este sentido, la escena del duelo y la muerte heroica de Emilio se pueden también leer en el marco del paradigma martinfierrista y de la teoría sobre el eterno retorno y el tiempo circular –destacados, paradigma y teoría, reiteradamente por Borges–, donde esa escena sería sólo una de las infinitas repeticiones de un acto originario, que para los argentinos es –según Borges– la pelea que José Hernández *soñara* “en una pieza de hotel, hacia mil ochocientos sesenta y tantos”: “Un gaucho alza a un moreno con un cuchillo, lo tira como un saco de huesos, lo ve agonizar o morir, se agacha para limpiar el acero, desata su caballo y monta despacio, para que no piensen que huye. Esto, que fue una vez, vuelve a ser, infinitamente; los visibles ejércitos se fueron y queda un pobre duelo a cuchillo; el sueño de uno es parte de la memoria de todos”.⁴⁹ Es una escena que otros pueden rastrear mucho más atrás en el tiempo y que es reproducida continuamente de acuerdo con una religión que es vieja como el mundo, “la dura y ciega religión del coraje, de estar listo a matar y morir”.⁵⁰ En la novela de Bioy, vemos esa misma escena del

⁴⁷ Jaime Alazraki, art. cit., pp. 33-34.

⁴⁸ En la que se definió el fin de la guerra civil uruguaya con el triunfo del Partido Colorado sobre el Partido Nacional.

⁴⁹ JLB, “Martín Fierro” (de *El hacedor*, 1960), en *Obras completas II*, 2ª ed., Barcelona, Emecé, 1999, p. 175.

⁵⁰ JLB, *Evaristo Carriego* (1930), en *Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé, 2001, p. 167.

duelo, sólo que desde la perspectiva de la víctima, que es muerto y “no sabe que muere para que se repita una escena”.⁵¹

Así, el sueño de Emilio puede leerse, como lo sugiere Alazraki en referencia al sueño enigmático que tiene el padre de Tadeo en la “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, más que como un sueño premonitorio, como un símbolo de ese sueño que *es parte de la memoria de todos* y que condensa el destino sudamericano; se trata de un sueño, señala, que “proyecta un inconsciente colectivo y expresa un mito que se repite incesante: un acto religioso cuyo altar es el cuchillo y cuyo credo es el coraje”. Alazraki menciona que la palabra ‘símbolo’ utilizada por Borges en su obra, apunta a la misma idea de Carl Jung acerca de que el inconsciente colectivo “no se desarrolla individualmente, sino que es heredado y que consiste en formas pre-existentes, los arquetipos, que dan forma a ciertos contenidos psíquicos”. Esos contenidos aparecen en los ‘sueños grandes’ o ‘sueños significativos’ definidos por Jung, aquellos que “contienen imágenes simbólicas que también aparecen en la historia mental de la Humanidad”; por ello, tratan no de experiencias personales sino de ideas generales y emplean figuras colectivas.⁵²

Leído en este contexto, el título *El sueño de los héroes* hace referencia tanto al ‘sueño’ histórico de ser valientes que proyecta el inconsciente colectivo, como al sueño específico de Hernández que, esencialmente, está en la memoria de todos los héroes: Emilio Gauna, Sebastián Valerga, Francisco Real, Rosendo Juárez, Juan Dahlmann, Juan Muraña, Tadeo Isidoro Cruz, Pedro Damián, Martín Fierro, Juan Moreira, Hormiga Negra, etc., pero también a estos héroes, porque, como sostiene Alazraki parafraseando a Borges, ellos mismos son parte de un sueño narrado en ese libro “cuya materia puede ser todo para todos [...], pues es capaz de inagotables repeticiones, versiones, perversiones”.⁵³

A partir de las reflexiones anteriores, que apuntan de manera inacabada sólo a *algunos* de los ámbitos de referencia de las hipótesis fantásticas sobre el sueño y el tiempo, se puede constatar que en *ESH*, como sostiene Campra respecto a la literatura fantástica contemporánea, “muy a menudo el evento fantástico no actúa como un elemento de cierre (la duda sobre su acontecer, que en la formulación de Todorov agota el sentido y por lo tanto la actividad propuesta al lector), sino más bien como un detonador que abre otras posibilidades: que exige otras lecturas”.⁵⁴

Las ideas sobre todo aquello que no podemos percibir: el sueño como única realidad, los fragmentos no sucesivos del tiempo que confluyen, la memoria del futuro, etc., estallan

⁵¹ JLB, “La trama” (de *El hacedor*, 1960), en *Obras completas II*, 2ª ed., Barcelona, Emecé, 1999, p. 171.

⁵² Jaime Alazraki, art. cit., pp. 34-35 y 21. Cita a Carl Jung (*The Archetypes and the Collective Unconscious*, 1959, y “On the Nature of Dreams”, 1960).

⁵³ JLB, “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” (de *El Aleph*, 1949), en *Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé, 2001, p. 561.

⁵⁴ Rosalba Campra, *Territorios de la ficción*, op. cit., p. 61.

en los límites de la imaginación, pero si esas ideas se dimensionan en el mundo que sí percibimos, aparecen otras cuestiones no menos interesantes que atañen a dilemas éticos, como la perspectiva de elección del porvenir, la posibilidad de, efectivamente, *modificar* el futuro. En este contexto adquiere sentido la sentencia del *Brujo*: “En el futuro está todo, porque todo es posible”.

Es decir que en *ESH*, el componente fantástico se pone “al servicio de una idea filosófica: repetir las circunstancias que llevaron a determinado suceso no implica que ese suceso se repita, sino que, a lo mejor, conduce a una de sus variantes antes evitada”.⁵⁵ La perspectiva de elección en *ESH* es, “en última instancia, engañosa para el protagonista, porque librado a sí mismo elige, como todos los hombres, un destino único e irreversible.”⁵⁶ Por eso la novela es también la historia de un hombre en busca de una imagen de sí mismo.

Lo vemos todo el tiempo, en nuestra vida, tan confusa: un hombre que no es él mismo, se pierde, casi siempre sin saberlo. [...] De pronto, [...] ya no está limitado por las diversas marcas de su identidad; de pronto se encuentra con los riesgos de ser otro, o con sus beneficios, lo cual implica una muerte de la identidad anterior. Lo fantástico amenaza lo cotidiano y por lo tanto, plantea la imposibilidad de continuar la rutina, esa entrañable “vidita” de los personajes de Bioy, esos límites cotidianos, cuyos bordes se quiebran con una fiebre, un viaje o el cansancio de varias noches en vela. Allí irrumpe la parte tan inolvidablemente fantástica de sus historias.⁵⁷

Cualquiera que sea la lectura que se haga de lo fantástico en *ESH*, no hay que perder de vista, me parece, la centralidad del paradigma de los compadritos, que es la motivación de las acciones del protagonista y que carga de sentido las hipótesis metafísicas implícitas con las cuales se construye lo fantástico. Es preciso recurrir a ese paradigma para que, como sostiene Rodríguez Monegal, la ‘historia metafísica’ no se disuelva en la nada. Pero es muy probable que esa visión fantástica que se refiere a lo que en el mundo no es fantástico no se agote en ese espacio delimitado de Buenos Aires y de los compadritos sino que vaya mucho más allá. Al acercarse a lo fantástico, es necesario, sostiene Campra, elaborar preguntas que trasciendan ese umbral y que hagan referencia al mundo de los “significados posibles”, pues siempre se dice algo más, siempre se genera un punto de vista nuevo.⁵⁸ *ESH* deja entrever hipótesis fantásticas que, sin embargo, son asombrosas no en sí mismas sino por cuanto revelan sobre lo humano y lo real, pero también sobre la percepción de la realidad y sobre lo ilimitado de la imaginación que trata de comprender esa realidad.

⁵⁵ Martín Casariego, “Bioy Casares, un breve recuerdo”, *Letras Libres*, núm. 30, marzo, 2004, pp. 38-41.

⁵⁶ Ofelia Kovacci, *Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963, p. 25.

⁵⁷ Jorge Torres Zavaleta, “La muerte en el espejo de la conciencia”, *La Nación*, Suplemento Cultura, Buenos Aires, 17 de febrero de 1999, p. 3.

⁵⁸ Rosalba Campra, “Más allá del horizonte...”, art. cit., pp. 18, 23.

Conclusiones

EN LA EXPLORACIÓN DEL personaje del compadrito y su coraje, que intenté en el primer capítulo, comencé rastreando al personaje 'histórico', aquel reseñado por los historiadores del tango y cuya aparición en el escenario urbano porteño fue producto de la modernización de Argentina y de las oleadas inmigratorias de finales del siglo XIX. Estos dos últimos procesos fueron extendiendo los límites de la ciudad y conformando los suburbios, espacio vital del *compadrito cuchillero*, que es la variante criminal cuyos valores eran tan controvertidos que fue transformado en objeto de fascinación por la literatura.

Pero, como se vio, este interés no surgió de la nada: antes, esa misma inmigración y esa misma modernización habían hecho que los escritores nacionalistas, en su intento de definir un rumbo para la literatura argentina, volvieran los ojos a la tradición de lo criollo en la persona del gaucho –no el histórico sino el literario–; marcadamente, Leopoldo Lugones, que desde su “criollismo gauchesco” había entronizado el *Martín Fierro* de José Hernández como la expresión por antonomasia de la nacionalidad argentina y como “encarnación de valores”. El problema es que en *Martín Fierro* había valores contrapuestos, y los nacionalistas aparentemente eludieron ver que el personaje de la epopeya, como todos los gauchos *matreros*, además de luchar por su libertad contra las adversidades y la injusticia, era también un cuchillero y un asesino, como lo fueron después, por una herencia previsible, los compadritos cuchilleros.

Como se explicó, éste fue precisamente uno de los puntos de confrontación de Jorge Luis Borges con los nacionalistas; al criollismo de éstos, opuso lo que Beatriz Sarlo llamó “criollismo urbano de vanguardia”, desde donde el autor de “El Sur” estableció su diálogo

con el pasado rural cuando fraguó el espacio literario de las orillas. Como ejemplo de esta estética de Borges, expuse muy brevemente la trama de dos de sus cuentos de cuchilleros en los que se pueden dimensionar claramente el carácter mítico de esos héroes y su ética de coraje. El resto de los ejemplos –no todos literarios–, retomados de la antología *El compadrito*, sirvió, por un lado, para precisar los límites del personaje, que se resuelve en un número reducido de rasgos, y, por el otro, para advertir que no todos los tratamientos estéticos celebran el coraje de este personaje suburbano –como lo hiciera Borges– y, al contrario, algunos destacan más bien su decadencia, pero todos, sin excepción, hablan de ese coraje y de su determinación en los destinos de los héroes. Es esta característica la que marca una relación de estos textos con *ESH*, con lo que se cumple el objetivo de proveer un contexto de significación a los valores que intervienen en esta novela de Bioy Casares y que motivan las acciones de su protagonista.

En el capítulo dedicado al análisis de *ESH* desde la perspectiva del código de coraje que Emilio toma como referente, argumenté que sustancialmente la imagen del suburbio propuesta en el tango, por tratarse del producto por excelencia del arrabal y para el arrabal y porque se le asume como la voz genuina del compadrito y es consustancial a él, pudo haber influido muy de cerca a Emilio en sus aspiraciones de ‘guapo’ a través del modelo de masculinidad y de la exaltación del coraje implícitos en su estética. Mostré cómo Emilio, en su afán de creer en la “romántica y feliz jerarquía que pone por encima de todas las virtudes el coraje”, hace todo por proyectar una imagen admisible de sí mismo sobre todo para el círculo de malevos con los que se reúne: la de un hombre de coraje que, no obstante, se aviene poco o nada a su carácter; por ello, es una imagen autoimpuesta que, a cambio, le da seguridad y sentido de pertenencia en relación tanto con su grupo como con los valores exaltados por su medio, y que demuestra lo difícil que es para los personajes sustraerse a sus limitaciones.

En lo que atañe a la pregunta de si *ESH* es o no una nueva versión del mito del coraje, expuse tanto la postura de Borges como las de algunos de los críticos que se oponen a ella y que, en resumen, la consideran capciosa y reduccionista porque, señalan, se aferra al mito y se cifra sólo en el final de la novela. Arguyen que lo que existe de manera clara en *ESH* es una unívoca degradación del coraje.

En el intento por entender la postura de Borges, expuse que su argumento tiene sustento en su propia estética y que, por supuesto, es capcioso porque se ajusta perfectamente a su intención de dar prioridad a la *tradición literaria del coraje*, en la que él incluyó, entre otros, a escritores con estéticas tan distintas como Evaristo Carriego, Eduardo Gutiérrez y Bioy Casares con *ESH* por el común motivo del ‘coraje’. Por ello, Borges se concentra en la parte épica de los destinos de Emilio y de Valerga y ve en el duelo entre ellos una clara

reivindicación de su coraje; en esta perspectiva, Bioy 'salva' el mito porque en ese duelo recupera el lado 'otro' de Valerga y de Emilio que reitera el valor simbólico del coraje.

En relación con la otra postura, que valora la novela de manera integral, señalé mi acuerdo con la idea general de que en *ESH* hay, efectivamente, un punto de vista sobre el código del coraje que lo desaprueba y que, en sentido contrario, propone que Emilio se habría equivocado en la elección de su destino por el engaño implícito en su propia valoración del coraje, que se revela falso porque quien supuestamente lo sustenta es en realidad un cobarde, un embaucador.

Según mi lectura, el sentido de dualidad que se percibe a lo largo de la novela se extiende hasta el final y hay, por ello y por lo ya argumentado, lugar para las dos interpretaciones (aunque, claro, cada una en distinta medida): a lo largo de la novela, el coraje no es valorado de manera positiva, pero en el final la valoración es ambigua. Esta ambigüedad en el final, así como el manifiesto punto de vista crítico sobre el mito del coraje y el mundo de los compadritos porteños, marcan una separación de Bioy de la "tradicción del coraje" destacada por Borges, y por supuesto de Borges mismo, pues su visión no sólo acentúa rasgos deleznable de los compadritos y los presenta a éstos como ruines, sino que también muestra lo "miserable e ilusorio" que puede ser el heroísmo basado en ese falso coraje. Sin embargo, en sentido contrario, el final de la novela establece un diálogo con la obra de Borges en cuanto al tratamiento del destino y de la muerte del héroe (la muerte a cielo abierto y acometiendo como una liberación, en el duelo de noche, en el sur; la dicha de la muerte y del momento en el que cada hombre sabe por fin quién es, entre otros), lo cual emparenta la novela con la tradición del coraje a la que Borges quiso dar énfasis, *pero* sin dejar de proponer una forma distinta de identificación con el pasado.

En la última parte de este trabajo, dedicada al plano fantástico de *ESH*, intenté trazar, con base en una división artificial de la novela, un recorrido en el que destacué los elementos que plantean una transgresión del plano de lo 'real', con la finalidad de desvelar una 'cronología' de lo fantástico y poder explicar posteriormente dos elementos que contribuyen a crear tanto el clima propicio para lo fantástico como la ilusión de un tiempo circular.

En primer lugar: la instancia narrativa, que además de dirigir explícitamente la lectura en un sentido fantástico (porque le indica al lector la ruta de lo 'mágico' de su relato y porque lo interpela directamente, con lo que se presenta como un testigo digno de confianza), genera un clima de ambigüedad y suspenso (porque narra desde la perspectiva 'borrosa' de su personaje y porque, en su calidad de seudopersona, desorienta al lector) y una sensación de confluencia temporal (porque a veces, sin cederle la palabra a su personaje, narra los eventos del 27 y los del 30, ambos pretéritos para esa instancia narrativa, en la misma categoría verbal).

En segundo lugar: la sintaxis de la novela, pues la ilusión de un tiempo circular es creada también por las analepsis de la tercera parte (los recuerdos de Emilio de la última noche del 27 que emergen durante el carnaval del 30, así como las explicaciones de Clara al *Rubio* y la breve evocación de éste sobre el primer carnaval), las repeticiones involuntarias y voluntarias que suceden en 1930, y la realización efectiva, en ese año, de lo que Emilio ya había ‘entrevisto’ en sus sueños.

Más allá de lo formal, señalé que lo fantástico en *ESH*, en correspondencia con uno de los ejes predominantes de la literatura fantástica latinoamericana, tiene que ver con el tiempo no lineal y con el sueño como la dimensión donde se puede experimentar esa alteración; en el caso de *ESH*, como la dimensión desde donde es posible divisar ese tiempo que “está por venir” y que, por ello, *quizá* se pueda cambiar.

Mostré cómo el sueño recurrente del duelo con Valerga, más el sueño simbólico, por la obsesión implícita, admiten en primer término una interpretación psicológica, como una proyección de los deseos: para Emilio es vital probar su coraje, por eso sueña con el duelo, y lo hace con tanta tenacidad que su sueño, en el sentido de ‘fin’, termina por crear su realidad.

La hipótesis fantástica del sueño leída con base en el principio literario y filosófico que sostiene la imposibilidad de la vigilia (*hupar*) dado que el sueño es la realidad, lleva a un lugar muy parecido y permite entender la polisemia del título de la novela: Emilio sueña a los héroes junto con el mito del coraje, pero, simultáneamente, él mismo es soñado por esos héroes y, en última instancia, es el mito del heroísmo el que está soñando con Emilio: unos y otro determinan las acciones del héroe y generan su realidad.

Con referencia en las teorías de Dunne, el cambio se da en la posibilidad de *modificar* el futuro puesto que en los sueños podemos anticiparlo. Pero quedan las preguntas ya planteadas por Priestley: si el futuro no existe, ¿cómo verlo?, y si ya existe, ¿cómo cambiarlo?

Una última lectura del sueño (ser un hombre de coraje) y los sueños de Emilio (la escena del duelo) se puede hacer desde la combinación del tiempo circular y el paradigma martinfierrista, y es la que destaca el valor de la novela de Bioy Casares como un símbolo: desde esta perspectiva borgeana, la escena del duelo es una más de las infinitas repeticiones de un acto originario: la pelea que José Hernández soñara un día de mil ochocientos y que es reproducida continuamente de acuerdo con la muy antigua religión del coraje, y el sueño de ser un hombre valiente es el mismo sueño que tienen otros héroes como Francisco Real, Rosendo Juárez, Juan Dahlmann, Martín Fierro, Juan Moreira, etc., etc., lo que permite entrever una nueva polisemia del título: *El sueño de los héroes* es, en este contexto, tanto el sueño histórico de ser hombres de coraje como el sueño específico de todos esos héroes, y los héroes mismos.

Referencias

- Aguinis, Marcos, *El atroz encanto de ser argentinos*, Buenos Aires, Planeta, 2001.
- Alazraki, Jaime, "Estructura y función de los sueños en los cuentos de Borges", *Ibero-romania*, núm. 3, Nueva época, 1975 pp. 9-38.
- Archetti, Eduardo P., "Estilo y virtudes masculinas en *El Gráfico*: la creación del imaginario del fútbol argentino", *Desarrollo Económico. Revista de Ciencias Sociales*, Buenos Aires, vol. 35, núm. 139, octubre-diciembre, 1995, pp. 419-442. Disponible en: «<http://www.efdeportes.com/efd16/elgraf.htm>» (consulta: octubre, 2010).
- Arlt, Roberto, "Las fieras". Disponible en «<http://www.letropolis.com.ar/2006/02/arlt-fieras.htm>» (consulta: abril, 2010).
- _____, *El juguete rabioso*, México, Colofón, 2008.
- Barrera López, Trinidad, "Complicidad y fantasía en Adolfo Bioy Casares", en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Siruela, 1991, pp. 273-282.
- Bastos, María Luisa, "Notas sobre la falacia de un mito", en Inés Azar (ed.), *El puente de las palabras. Homenaje a David Lagmanovich*, núm. 50, 1983. Disponible en: «http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_50/az_basto.aspx» (consulta: octubre, 2009).
- Basualdo, Ana, "El sueño de los héroes, de A. Bioy Casares", *Anthropos: Boletín de información y documentación*, núm. 127 (Adolfo Bioy Casares: una poética de la pasión narrativa), 1991, pp. 49-51.
- Benedetti, Mario, "El sueño de los héroes", *Número*, Montevideo, año 6, núm. 27, diciembre, 1955, pp. 212-214.

Bioy Casares, Adolfo, *La invención y la trama*, ed. Marcelo Pichon Rivière, Barcelona, Tusquets, 1999.

_____, *Borges*, Barcelona, Ediciones Destino, 2006.

Borges, Jorge Luis, *El matrero*, Buenos Aires, Edicom, 1970.

_____, *El tamaño de mi esperanza*, 2ª ed., Buenos Aires, Seix Barral, 1993.

_____, *Textos recobrados 1919-1929*, Barcelona, Emecé, 1997.

_____, "Adolfo Bioy Casares: *El sueño de los héroes*", en *Jorge Luis Borges en Sur (1931-1980)*, Buenos Aires, Emecé, 1999, pp. 284-286.

_____, *Obras completas II*, 2ª ed., Barcelona, Emecé, 1999.

_____, *Obras completas III*, 2ª ed., Barcelona, Emecé, 1999.

_____, *Obras completas I*, Buenos Aires, Emecé, 2001.

_____, *Obras completas IV*, Barcelona, Emecé, 2001.

_____, *Textos recobrados 1931-1955*, Bogotá, Emecé, 2001.

_____, *Textos recobrados 1956-1986*, Buenos Aires, Emecé, 2003.

Borges, Jorge Luis y Silvina Bullrich, *El compadrito* [1945], 2ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2000.

Campra, Rosalba, "Gauchos, inmigrantes, compadritos: argentinos", *Revolución y Cultura*, vol. IV, núm. 6, 1998, pp. 18-26.

_____, "Más allá del horizonte de expectativas: fantástico y metáfora social", *Casa de las Américas*, vol. XXXIX, núm. 213, octubre-diciembre, 1998, pp. 17-23.

_____, "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión", en David Roas (introducción, compilación de textos y bibliografía), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco/Libros, 2001 (serie Lecturas), pp. 153-191.

_____, "*El sueño de los héroes* de Bioy Casares: la clase como destino", en José Miguel Sardiñas (ed.), *Adolfo Bioy Casares: valoración múltiple*, La Hablana, Arte y Literatura, 2008, pp. 147-167.

_____, *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento, 2008.

Camurati, Mireya, "Borges, Dunne y la regresión infinita", *Revista Iberoamericana*, vol. LIII, núm. 141, octubre-diciembre, 1987, pp. 925-931.

_____, *Bioy Casares y el alegre trabajo de la inteligencia*, Buenos Aires, Corregidor, 1990.

Carrillo Torea, Guadalupe Isabel, "Irrupción de la temática urbana en la literatura argentina", *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 47, julio-diciembre, 2008, pp. 65-77.

Casadevall, Domingo F., "La influencia del tango en el sainete porteño", en *Buenos Aires: arrabal, sainete, tango*, Buenos Aires, Compañía Fabril Editora, 1968. Disponible en: <<http://www.scribd.com/doc/6887171/Domingo-F-Casadevall-Tango-orillero-Sainete-porteno>> (consulta: abril, 2010).

Casariego, Martín, "Bioy Casares, un breve recuerdo", *Letras Libres*, núm. 30, marzo, 2004, pp. 38-41.

Díaz, Nilda, "Sobre mitos y desmitificaciones", *Río de la Plata: Culturas: I*, 1985, pp. 65-79.

Dieleke, Edgardo, *Los tangos de la vanguardia. Una perspectiva diferente sobre la lógica de funcionamiento de la vanguardia argentina*, tesis de licenciatura, Universidad de San Andrés, Argentina, 2002.

Erdal Jordan, Mery, "El enmascaramiento genérico de *El sueño de los héroes*", en Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni (eds.), *Homenaje a Adolfo Bioy Casares: una retrospectiva de su obra (literatura, ensayo, filosofía, teoría de la cultura, crítica literaria)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 123-134 (serie: Teoría y crítica de la cultura y literatura, v. 23).

- Figueroa, Estela, "Toda fuga es ilusoria", en Estela Figueroa (comp.), *Un libro sobre Bioy Casares*, Santa Fe, Argentina, Universidad Nacional del Litoral, 2006, pp. 7-17.
- Funes, Patricia, "Leer versos con los ojos de la historia. Literatura y nación en Ricardo Rojas y Jorge Luis Borges", *História*, Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Campus de Franca, Brasil, vol. 22, núm. 2, 2003. Disponible en: «http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742003000200006&lng=en&nrm=iso» (consulta: febrero, 2010).
- García, Guillermo, "El arrabal como hecho estético: la poesía popular de Evaristo Carriego y su aporte a la identidad rioplatense", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 30, Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: «<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/carriego.html>» (consulta: marzo, 2010).
- García Martos, Eva, *Tango próximo y lejano*, 2001. Disponible en: «<http://www.scribd.com/doc/6887436/Tango-proximo-y-lejano>» (consulta: abril, 2010).
- Gorelik, Adrián, "El color del barrio. Mitología barrial y conflicto cultural en la Buenos Aires de los años veinte", *Variaciones Borges*, núm. 8, julio, Aarhus, Dinamarca, Romansk Institut, Aarhus Universitet, 1999, pp. 36-68.
- Grieco y Bavio, Alfredo, "La crítica literaria de Adolfo Bioy Casares", en Lisa Block de Behar e Isidra Solari de Muró (coords.), *Adolfo Bioy Casares en Uruguay: de la amistad y otras coincidencias*, Salto, Uruguay, Centro Cultural Internacional de Salto, 1993, pp. 161-173.
- Grieco y Bavio, Alfredo y Miguel Vedda, "Nueva refutación del coraje. La destrucción del mito 'criollo' en la obra de Adolfo Bioy Casares", en Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni (eds.), *Homenaje a Adolfo Bioy Casares: una retrospectiva de su obra (literatura, ensayo, filosofía, teoría de la cultura, crítica literaria)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert (serie: Teoría y crítica de la cultura y literatura, v. 23), 2002, pp. 251-167.
- Gutiérrez, Eduardo, *Juan Moreira*, texto digitalizado por LIBROdot.com.
- Homero, José, "Adolfo Bioy Casares: la roja insignia del valor", *Vuelta*, núm. 216, 1994, pp. 67-68.
- Ierardo, Esteban, "La explicación y la visión. Una aproximación al viaje en el tiempo de H. G. Wells", en *Temakel. Mito, arte y pensamiento*. Disponible en «<http://www.temakel.com/node/424>» (consulta: abril, 2011).
- Kefala, Eleni, "The Impossibility of Hupar in Borges and Bioy Casares", *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 84, núm. 3, 2007, pp. 367-384.
- Kovacci, Ofelia, *Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1963.
- Lojo, María Rosa, "La condición humana en el pensamiento de Ricardo Rojas", en Pablo Guadarrama González (coord. gral.), *El pensamiento latinoamericano del siglo XX ante la condición humana*, 2004. Proyecto digital disponible en: «<http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/argentina/rojas.htm>» (consulta: abril de 2010).
- López, Sergio, *Palabra de Bioy. Conversaciones entre Adolfo Bioy Casares y Sergio López*, Buenos Aires, Emecé, 2000.
- Martino, Daniel, *ABC de Adolfo Bioy Casares*, Buenos Aires, Emecé, 1989.

- Meehan, Thomas C., "Estructura y tema de *El sueño de los héroes* por Adolfo Bioy Casares", *Kentucky Romance Quarterly*, núm. 20, 1973, pp. 31-58.
- Navascués, Javier de, "*El sueño de los héroes*: un conflicto trágico entre dos lealtades", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. xvii, núm. 3, Primavera, 1993, pp. 453-463.
- _____, "Destino y sentido en *El sueño de los héroes*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 609, 2001, pp. 67-76.
- _____, "La Buenos Aires de Bioy Casares: parodia y fantasía", en Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni (eds.), *Homenaje a Adolfo Bioy Casares: una retrospectiva de su obra (literatura, ensayo, filosofía, teoría de la cultura, crítica literaria)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2002, pp. 197-213 (serie: Teoría y crítica de la cultura y literatura, v. 23).
- Olea Franco, Rafael, "Borges: civilización o barbarie", en Rafael Olea Franco y James Valender (eds.), *Reflexiones lingüísticas y literarias*, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, 1992 (Estudios de Lingüística y Literatura, 25-26), pp. 225-250.
- _____, *El otro Borges, el primer Borges*, México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México (Estudios de Lingüística y Literatura, 24)-Fondo de Cultura Económica (col. Tierra Firme), 1993.
- Pezzoni, Enrique, "Adolfo Bioy Casares: adversos milagros", en Enrique Pezzoni, *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983, pp. 237-245.
- Retamoso, Roberto, "Vanguardias, periodismo y literatura en la Argentina de 1920 y 1930", *La Trama de la Comunicación*, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencia Política y RR. II., Universidad Nacional de Rosario, vol. 7, 2002.
- Rodríguez Monegal, Emir, "Un destino fantástico rioplatense", *Marcha*, Montevideo, núm. 757, 1955, p. 14.
- Sábato, Ernesto, "Hibridaje", *Proa. En las letras y en las artes*, Revista bimestral, Tercera época, núm. 20, noviembre-diciembre de 1995. Disponible en: «http://www.literatura.org/Proa/Proa_Sabato.html» (consulta: abril, 2010).
- Saborido, Jorge y Luciano de Privitello, *Breve historia de la Argentina*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.
- Salas, Horacio, "El tango: seña de identidad de lo argentino", *Proa. En las letras y en las artes*, Revista bimestral, Tercera época, núm. 20, noviembre-diciembre de 1995. Disponible en: «http://www.literatura.org/Proa/Proa_Salas.html» (consulta: abril, 2010).
- Sardiñas, José Miguel, "*El sueño de los héroes*, de Bioy Casares: lo policial y lo fantástico", en Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Odiseas de lo fantástico*, selección de trabajos presentados en el III Coloquio Internacional de Literatura Fantástica 2001: *Odisea de lo fantástico* (Austin, Texas, septiembre de 2001), México, Coloquios Internacionales de Literatura Fantástica, 2004, pp. 141-152.
- Sarlo, Beatriz, "Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo", *Punto de Vista*, Buenos Aires, año IV, núm. 11, marzo-junio, 1981, pp. 3-9.
- _____, "Un ultraísta en Buenos Aires", *Letras Libres*, año 1, núm. 8, 1999, pp. 42-45.
- _____, *Borges: un escritor en las orillas*, México, Siglo XXI Editores, 2007.
- _____, "Buenos Aires: el exilio de Europa", en Beatriz Sarlo, *Escritos sobre la literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007, pp. 30-45.

- _____, "El origen de la cultura argentina: Europa y el desierto", en Beatriz Sarlo, *Escritos sobre la literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007, pp. 25-29.
- _____, "Orillero y ultraísta", en Beatriz Sarlo, *Escritos sobre la literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007, pp. 149-159.
- _____, "Borges en Sur: un episodio del formalismo criollo", en Beatriz Sarlo, *Escritos sobre la literatura argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2007, pp. 160-165.
- Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo: civilización y barbarie*, texto digitalizado por LIBROdot.com.
- Seixas Fernandes, Fabiano, "Bibliografía de Jorge Luis Borges", *Fragmentos*, núms. 28/29, 2005, pp. 225-431. Disponible en: «<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/8144/7561>» (consulta: septiembre, 2011).
- Suárez Coalla, Francisca, *Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares*, Toluca, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 1994.
- Tallón, José Sebastián, "El tango en sus etapas de música prohibida", *Cuadernos del Instituto de Amigos del Libro Argentino*, 1959. Disponible en: «<http://www.scribd.com/doc/6887176/JSebastian-Tallon-El-tango-en-sus-etapas-de-musica-prohibida>» (consulta: abril, 2010).
- Tedio, Guillermo, "Borges y 'El Sur': entre gauchos y compadritos", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 14. Disponible en: «http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/bor_gauc.html» (consulta: marzo, 2010).
- _____, "El relativismo de las visiones en la narrativa de Jorge Luis Borges", *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, núm. 20. Disponible en: «<http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/relativi.html>» (consulta: abril, 2010).
- Torres Zavaleta, Jorge, "La muerte en el espejo de la conciencia", *La Nación*, Suplemento Cultura, Buenos Aires, marzo 14 de 1999, p. 3.
- Triviño, Gilberto y Edson Faúndez, "La condena perpetua: El mito del héroe en tres relatos de la literatura latinoamericana", *Acta Literaria*, núm. 27, Concepción, 2002. Disponible en: «http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-68482002002700003&script=sci_arttext» (consulta: julio, 2010).
- Ulla, Noemí, "La trama de la ciudad", en Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni (eds.), *Homenaje a Adolfo Bioy Casares: una retrospectiva de su obra (literatura, ensayo, filosofía, teoría de la cultura, crítica literaria)*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert (serie: Teoría y crítica de la cultura y literatura, v. 23), 2002, pp. 222-223.