



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

LAS FIGURAS HEROICAS EN *EL SUEÑO DE LOS HÉROES*
DE ADOLFO BIOY CASARES

T E S I S A

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

L I C E N C I A D O E N L E N G U A Y
L I T E R A T U R A S H I S P Á N I C A S

P R E S E N T A:

L U I S F E R N A N D O C E R V A N T E S R A M Í R E Z



DIRECTORA DE TESIS:
DRA. MÓNICA QUIJANO VELASCO

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2017



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.

*“Ciego a las culpas,
el destino puede ser despiadado
con las mínimas distracciones”
Jorge Luis Borges, “El sur”*

*“El destino es una útil invención de los hombres.
¿Qué habría pasado si algunos hechos
hubieran sido distintos?
Ocurrió lo que debía ocurrir...”
Adolfo Bioy Casares, El sueño de los héroes*

*A mis padres, esposa, amigos y maestros.
A mi tío Fernando Ramírez Pérez:
por ser mi maestro, amigo,
compañero y contrincante.
Gracias a todos ellos
por apoyarme incondicionalmente.*

Índice

Introducción. En busca del héroe

1. Sobre la trama	7
2. Lecturas críticas de la novela	9
3. Metodología	12
3.1. Caracterización del héroe	13
3.2 Análisis de los personajes	16
3.2.1. Enunciados descriptivos	16
3.2.2. Valoración semántica de los personajes	18
4. Procedimiento del análisis	21

Capítulo 1. La ascensión del héroe

1. Valerga como modelo de la valentía violenta.....	23
2. Gauna, contraste entre valentía y cobardía	27
3. El tema-valor de la pertenencia	32
4. Consideraciones	35

Capítulo 2. La adquisición de experiencias

1. La ambigüedad del amor	37
2. El prestigio y la lealtad del compadrito	40
3. La valentía estoica y la violencia	44
4. Consideraciones.....	48

Capítulo 3. Muerte y apoteosis del héroe

1. El amor como umbral de retorno	49
2. La reconfiguración de la búsqueda de la pertenencia	52
3. Muerte gloriosa de Emilio Gauna	54
4. Consideraciones	59
Conclusiones	61
Bibliografía	67

Introducción

En busca del héroe

El objetivo de este estudio es analizar la figura heroica dentro de la novela *El sueño de los héroes* (1954), de Adolfo Bioy Casares. Establezco al héroe clásico como modelo inicial de dicha figura. Para asentar las características de éste, tomo la morfología del héroe propuesta por Joseph Campbell en su obra *El héroe de las mil caras*. Elegí el modelo propuesto por Campbell porque su obra es fundamental en el tratamiento psicológico y estructural de los mitos; así como por ser uno de los primeros en rescatar la importancia de lo simbólico del individuo y su colectividad, tanto en las civilizaciones antiguas como en la época moderna, a tal grado que influyó de manera importante la obra de Sigmund Freud y Carl Gustav Jung.¹ Además, contemplo que la actualización de la mencionada figura está matizada por los modelos de los personajes literarios del romanticismo y la cultura argentina, específicamente el gaucho y el compadrito.

Para realizar el análisis tomaré en cuenta tres temas que determinan el desarrollo de la trama: la valentía, el anhelo de pertenencia y el amor. La articulación de estos temas dentro de la novela queda representada en las motivaciones y situaciones que experimentan los personajes a analizar: Emilio Gauna, protagonista de la novela, Sebastián “el Doctor” Valerga y Serafín “el Brujo” Taboada. De este modo, busco establecer una comparación entre los motivos y descripciones de los personajes de la novela con los rasgos del héroe clásico. Tomo en cuenta la evolución del concepto de héroe, por lo que también contemplo los rasgos del héroe romántico y los modelos literarios de la cultura argentina, en especial el gaucho y el compadrito.

1. Sobre la trama

La novela se desarrolla en el barrio de Saavedra (Buenos Aires, Argentina), durante el carnaval de 1927 y finaliza en el mismo pero en 1930. Thomas E. Meehan propone dividir la historia en tres partes: primero el viaje por el carnaval de 1927 (del capítulo 1 al 5); luego el periodo entre carnavales durante el cual transcurre la vida cotidiana de Emilio

¹ Cf. Sigmund Freud, *Tótem y tabú*; y Carl Gustav Jung, *Psicología y religión*.

Gauna, personaje principal, quien se relaciona amorosamente con Clara y, al mismo tiempo, emprende una búsqueda por recordar los detalles de lo ocurrido en el carnaval del 27 (del capítulo 6 al 34); y finalmente, el viaje por el carnaval de 1930 donde Emilio muere a manos de Sebastián Valerga en una pelea con cuchillos (del capítulo 35 al 55).² En estos periodos seguimos al personaje Emilio Gauna en sus insatisfacciones con su vida cotidiana y el gozo que siente en los viajes por los carnavales.

La primera parte está centrada en el viaje por el carnaval de 1927 que realiza Emilio Gauna en compañía de un grupo de amigos, los cuales deciden invitar a Sebastián “el Doctor” Valerga, un hombre maduro y conocedor de los barrios y el vicio. La imagen de Valerga es presentada a través de anécdotas que él mismo cuenta. En ellas, Valerga resalta su pasado violento y sanguinario. Emilio Gauna vislumbra en ese mundo violento las virtudes que conforman a un hombre digno de llamarse “héroe”. A diferencia de Valerga, Gauna rememora enfrentamientos que tuvo de niño en donde su cobardía le acarrió oprobio. Sin embargo, Larsen, su mejor amigo, evoca otros escenarios donde Gauna actuó con valentía y sobriedad. A pesar de que los muchachos no conciben a Gauna como un cobarde, la conclusión del protagonista es que sí lo es. Al finalizar el viaje por el carnaval de 1927 el exceso de alcohol hará que Emilio no recuerde las aventuras vividas; sólo le quedan visiones nostálgicas en las que fraterniza con el grupo de Valerga.

En contraste con el mundo violento de Valerga, Gauna conoce otra forma de valentía gracias a Serafín “el Brujo” Taboada, un hombre culto, mesurado y gentil que además tiene fama de adivino. La entrada de Gauna a este nuevo mundo será a través del amor de Clara, hija de Taboada. En un principio Emilio siente un poco de desagrado por Clara, no obstante en sus encuentros éste se muestra tímido y ofuscado. Luego de algunas citas, Gauna entabla una relación amorosa, con ello limita sus relaciones con el grupo de Valerga pues estos se burlan de la faceta amorosa del personaje. Después de algo más de un año, contrae nupcias con Clara y se transforma en un hombre estudioso y trabajador, discípulo de la filosofía de Taboada. Sin embargo, este modelo de heroicidad gentil no es completamente satisfactorio para el protagonista, pues en su mente pervive la obsesión por la valentía que cree encontrar en la violencia. Su obsesión se centra en tratar de

² Thomas E. Meehan, “Estructura y tema de *El sueño de los héroes*” por Adolfo Bioy Casares”, *Kentucky Romance Quarterly*, n. 20, 1973, pp. 31-58.

recuperar los detalles del viaje en el carnaval de 1927, episodio que él mismo califica como el mejor momento de su vida.³

Taboada reprime la obsesión de Gauna por el mundo salvaje de Sebastián Valerga. Sin embargo, cuando Taboada muere, Emilio comienza sus indagaciones con más ahínco. La casualidad hace que el protagonista gane en una carrera de caballos, con la cual se vuelve a abrir la posibilidad del viaje, esta vez con el objetivo de recrear el primer carnaval para recuperar aquellos recuerdos y descubrir las virtudes que lo habían hecho transformarse en un héroe digno de luchar contra Valerga. No obstante, cuando por fin recuerda las hazañas del carnaval de 1927, lejos de ser mágicas o heroicas están llenas de vileza y perversidad. A pesar de sentirse defraudado, Emilio decide continuar el viaje hasta sus últimas consecuencias. Clara sabe que el destino inevitable de Emilio es morir a manos del “Doctor” Valerga y trata de evitarlo, pero todo esfuerzo es inútil sin la presencia de Taboada. A pesar de la decepción por lo aberrante del viaje y sus acontecimientos, Gauna se siente feliz de retomar su destino pues la pelea lo hace sentir valiente.

2. Lecturas críticas de la novela

En 1955, un año después de la publicación de la novela, Jorge Luis Borges proponía una lectura de *El sueño de los héroes* a partir del “símbolo del coraje”⁴ como rasgo fundamental de la figura del héroe en la tradición literaria argentina, haciendo especial énfasis en los escritores que cultivaron el género gauchesco: “[...] la figura en la que el argentino encuentra su símbolo es la del hombre solo y valiente, que en un lance de la llanura o del arrabal se juega la vida con el cuchillo. Sarmiento, Hernández, Ascasubi, del Campo, Gutiérrez y Carriego han forjado ese mito del peleador.”⁵

Dada la manera en que son representados los personajes y el enfrentamiento cuspide entre Emilio Gauna y Sebastián Valerga, Borges afirma que Bioy Casares continúa con el “símbolo del coraje” como elemento sobresaliente del héroe: “*El sueño de los héroes*, de Bioy Casares, nos ofrece la última versión del mito secular. [...] Bioy, instintivamente, ha

³ Adolfo Bioy Casares, *El sueño de los héroes*. Madrid: Alianza, 2012, p. 131.

⁴ En la presente investigación utilizo el término “coraje” referente al valor de una persona ante un esfuerzo o decisión impetuosa, el cual proviene del francés antiguo *corages*. Por lo tanto, no se hace referencia al significado de “irritación” o “ira”.

⁵ Jorge Luis Borges, “El sueño de los héroes”, *Sur*, n. 235, 1955, p. 88.

salvado el mito.”⁶ Esta línea interpretativa será la dominante con respecto a la tradición crítica de la novela. Mediante esta misma línea adscribiré mi interpretación de la figura del héroe.

Por el contrario, otros autores han puesto en duda este “símbolo del coraje” como elemento característico de la morfología heroica en la tradición literaria argentina. El primero en dudar sobre esta lectura es Enrique Pezzoni quien considera que reducir todas las implicaciones a este “símbolo” empequeñece el libro. Sin embargo, estima la interpretación de Borges sobre la salvación del mito de la siguiente manera:

La interpretación es válida y también ingeniosa. Pero quizá empequeñezca el libro al procurar agigantarlo como una “amarga y lúcida versión” del mito criollo, ideada en una época a tal punto alejada de la bonanza que se respira en otra exaltación del mito: *Don Segundo Sombra*.⁷

Posteriormente, Nilda Díaz aborda la cuestión a profundidad al analizar elementos dentro de la narración que confirman la interpretación de la novela de Bioy como la continuación al “símbolo del coraje”: “Quizá el *destino* de Gauna no era morir en un duelo a cuchillo, sino *demostrar* gracias a este enfrentamiento que el hombre que lo mata es un valiente, y que él, Emilio Gauna, también lo es.”⁸ Los puntos de partida para su análisis son las relaciones que establece Emilio Gauna con Serafín Taboada, representante de la modernidad culta, y con Sebastián Valerga, representante del pasado mítico. Agrega también otros elementos como la intertextualidad con el mito de Jasón; la presencia de Clara oculta bajo el disfraz; el carnaval como alegoría de un mundo inverso; la orfandad de Gauna y su búsqueda de un modelo paterno. Nilda Díaz concluye finalmente:

Bioy ha adaptado con mucha libertad, pero asimismo con mucha fidelidad el mito. Gauna ha esquivado, también él, el trabajo interior que le proponía el Brujo, el verdadero coraje, ése del cual Valerga es la negación. La significación del coraje existe, sí, pero como modelo de una época concluida. En el presente de la narración, el coraje del compadrito sólo puede ejercerse valiéndose de un pomo o un zapatillazo. Cuánto error detrás del juicio de Gauna. Creemos que Bioy ha querido decirnos ese error.⁹

De modo que para Nilda Díaz no existe un mito vivo, sino una sombra abominable y absurda de un pasado lejano del cual Gauna no logra salir.

⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁷ Enrique Pezzoni, “Adversos milagros”, en *El texto y sus voces*, Buenos Aires: Sudamericana, 1986, p. 244.

⁸ Nilda Díaz, “Sobre mitos y desmitificaciones”, *Río de la Plata*, n. 1, 1985, p. 66.

⁹ *Ibid.*, p.78.

Esta cuestión también es retomada por Javier de Navascués quien está consciente de la lectura antiheroica de la novela propuesta por Díaz y Pezzoni. Por su parte, propone una antítesis basándose en la postura estoica del personaje Emilio Gauna frente al destino que le espera:

Esta aceptación valerosa del destino, con independencia de las circunstancias que lo provocan, es el auténtico heroísmo que defiende el autor implícito. Escondido tras la voz de su personaje, el discurso ideológico de Bioy destruye la aparatosidad del mito del compadrito, pero apuesta con discreción por otra clase de coraje: el que surge de la asunción estoica del porvenir, sea cual fuere y aunque éste signifique la muerte. El sentido del destino está en aceptarlo, pese a que éste pueda parecer (o ser) absurdo, inexplicable, disparatado.¹⁰

Navascués compara a Emilio Gauna con otros personajes de texto literario de Bioy Casares, como Alfonso Álvarez, protagonista de “El gran serafín”, y con Isidoro Vidal, protagonista de *El diario de la guerra del cerdo*. Navascués explica lo siguiente:

Ninguno de estos personajes es negativo, pero se mueven por circunstancias que no pueden manejar. Su valor reside en que, ante las dificultades eligen lo único que pueden: adoptar un tono de resignación ante lo que venga que, en definitiva, es el único margen de libertad que les queda. Nadie puede dominar en su interior.¹¹

El autor concluye que el descubrimiento de sí mismo y el reconocimiento de su destino, son los elementos que constituyen la valentía del héroe:

Es valiente porque afronta sin miedo la muerte segura, ese destino ineludible que es suyo, único, irreplicable. Al ver el sueño de los héroes antes de morir, Gauna toma conciencia de que su lugar está en el trono. [...] Del verse y aceptarse como tal y como uno es nace esa alegría ante el reconocimiento del propio yo. Como en ciertas ficciones de Borges («El sur» o «Poema conjetural», por ejemplo), el cierre de la novela 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.¹²

Sin embargo, un año después de la publicación del trabajo de Navascués, surge una nueva refutación a la postura heroica de los personajes de *El sueño de los héroes*. Para sustentar esta antítesis, Alfredo Grieco y Bravio en colaboración con Miguel Vedda se concentran en distintos ejes temáticos como el amor o la obsesión, para concluir lo siguiente:

El cuchillero carece de gloria. Bioy no corroe con la ironía el heroísmo; lo muestra miserable e ilusorio (Gauna es la víctima necesaria para que los bárbaros salven el

¹⁰ Javier de Navascués, “Destino y sentido en *El sueño de los héroes*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 609, marzo 2001, p. 73.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibid.*, p. 74.

mito). *El sueño de los héroes* retoma una figura de la tradición para degradarla y aparece, así, la perspectiva del propio Bioy –para quien inteligencia y localismo son valores contrapuestos–. La inteligencia desecha los ídolos de la apasionada confusión.¹³

Como puede apreciarse, la discusión sobre considerar o no a los personajes de *El sueño de los héroes* como figuras heroicas es una constante de la lectura crítica de la novela. Justamente, lo que busca esta tesis es contribuir a la cuestión con elementos de análisis, sustentados en el modelo clásico del héroe, que ayuden a dilucidar el tipo heroico representado en la novela y el “símbolo del coraje” que permanece hasta la fecha.

3. Metodología

Para estudiar los rasgos heroicos en los personajes de *El sueño de los héroes* propongo seguir tres bases metodológicas. En primer lugar, establezco una definición del héroe clásico; además de una serie de rasgos básicos que permitan identificar las características heroicas dentro de otros personajes distintos a los de la tradición clásica. Para establecer estos límites me concentro en los rasgos morfológicos del héroe clásico expuestos en *El héroe de las mil caras* de Joseph Campbell¹⁴ y en la morfología establecida por Hugo Francisco Bauzá en su obra *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*.¹⁵

En segundo lugar, propongo el análisis de los personajes principales de la novela a partir de sus descripciones. Para ello me baso en la metodología propuesta por Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva*¹⁶, la cual permite establecer con claridad los elementos textuales que integran el análisis de los personajes a partir de enunciados descriptivos.

Por último, la interpretación de las descripciones obtenidas tiene como fin de identificar los elementos semánticos que dan significado e identidad a cada personaje.

¹³ Grieco y Bravio, Alfredo y Miguel Vedda, “La destrucción del ‘mito criollo’”, en Susana Regazzoni y Alfonso del Toro (eds.), *Homenaje a Adolfo Bioy Casares: una retrospectiva a su obra (literatura, ensayo, filosofía, teoría de la cultura, crítica literaria)*. Madrid: Frankfurt am Main-Iberoamericana-Vervuert, 2002, p. 253.

¹⁴ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: FCE, 1959.

¹⁵ Hugo Francisco Bauzá, *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: FCE, 1998.

¹⁶ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM-Siglo XXI, 1998, pp. 59-94.

Para lograrlo, me apoyo en el trabajo “Tematología y transtextualidad”, también de Luz Aurora Pimentel,¹⁷ el cual establece un método para la selección y delimitación de temas y valores descriptivos para cada personaje.

Para la estructuración del análisis de la novela tomo en cuenta el trabajo de Thomas E. Meehan, el cual la divide en tres partes:¹⁸

Las aventuras de los tres días, con énfasis en las más importantes de la tercera noche, se cuentan en el capítulo v, la tercera subsección de la primera parte. Ésta termina con un diálogo que funciona como transición a la segunda y más extensa división. Cuando Santiago le pregunta “¿Qué hacías en el bosque?”, Gauna responde, “–Si yo lo supiera” (p. 28). La indagación de este enigma constituirá el grueso de la segunda parte.

Ésta también comienza con palabras de introducción que plantean el conflicto central de la sección: “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” (p. 29). A través del periodo de tres años de la segunda parte Gauna fluctuará entre su fidelidad a Clara y la atracción irresistible de lo que considera su verdadero destino heroico, el episodio del bosque.¹⁹

[...] Como las dos partes anteriores, la final (caps. XXXV-LV) también se inicia con un párrafo de introducción en el que el narrador omnisciente comenta los sucesos y presagia el desenlace trágico de su relato: “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 os refiero. Sin embargo, yo sigo creyendo que la suerte de Gauna y de Clara sería otra si el Brujo no se hubiese muerto.” (p. 138)²⁰

Cabe mencionar que la estructura tripartita es equiparable con la estructuración propuesta por Juan Villegas: la ascensión del héroe o la vida que se abandona; la iniciación o la adquisición de experiencias; y, finalmente, la caída gloriosa del héroe.²¹

3.1. Caracterización del héroe

La definición de héroe partirá del estudio de Joseph Campbell, quien lo define de la siguiente manera: “El héroe es aquel que, mientras vive, sabe y representa los llamados de la súper conciencia que a través de la creación es más o menos inconsciente. La

¹⁷ Luz Aurora Pimentel, “Tematología y transtextualidad”, en *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*, UNAM-Bonilla Artigas Editores, 2012, pp. 153-267.

¹⁸ Meehan, *op. cit.* pp. 31-58.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 41-42.

²⁰ *Ibid.* pp. 43-44. Las páginas que el autor cita entre paréntesis corresponden a la edición de *El sueño de los héroes*. Buenos Aires: Alianza, 1970.

²¹ Juan Villegas, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta, 1978.

aventura del héroe representa el momento de su vida en que alcanza, encuentra y abre el camino de la luz por encima de los oscuros muros de nuestra muerte en vida.”²² Más adelante, el autor agrega: “El héroe hombre debe ‘descender’ a restablecer las conexiones con lo infrahumano. [...]En general, el héroe siempre tiene fuerzas extraordinarias desde su concepción; su vida es un gran conjunto de maravillas con una gran aventura como culminación.”²³ El análisis de Campbell establece diversos rasgos de la morfología heroica clásica; sin embargo, en la presente investigación hago la adaptación de los rasgos del héroe clásico para concentrarlos en seis motivos que son comunes en la mayoría de los héroes: el cruce del umbral, el viaje, la naturaleza ambigua, el ideal utópico, el error trágico y la muerte gloriosa.

La definición de Joseph Campbell resalta la consciencia superior sobre la vida, la muerte y el destino que el héroe obtiene como consecuencia de un punto de ruptura.²⁴ Este motivo es nombrado por Campbell como el *cruce del umbral*.²⁵ Es posible que este cruce se desarrolle como un punto iniciático (es decir, cuando el personaje propiamente adquiere la categoría heroica) o cuando el personaje se enfrenta con su contrario.²⁶ En ambos casos la vida del personaje vislumbra los misterios de lo que hay más allá de la muerte y este nuevo conocimiento lo convierte en un ser superior al resto de los hombres.

Por otra parte, el motivo heroico del *viaje heroico* resulta evidente dentro de la novela. Este motivo describe el movimiento que realiza el héroe fuera de su zona de confort para adquirir nuevos conocimientos.²⁷ En el transcurso del viaje, el héroe se enfrentará a sí mismo mediante una serie de pruebas tanto físicas como mentales.²⁸ Dentro de la novela, las hazañas vividas en ambos carnavales representan las pruebas del viaje heroico, las cuales inician con la orfandad del protagonista y culmina con su muerte.

Otros de los motivos que resalta Campbell es la *naturaleza ambigua*, la cual describe, además de la mezcla humana y divina de los héroes, el pensamiento y acciones que median desde lo sublime y glorioso hasta lo abominable y destructivo.²⁹

²² Campbell, *op. cit.*, pp. 236-237.

²³ *Ibid.*, p. 285.

²⁴ *Ibid.*, p. 88.

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibid.*, p. 144.

²⁷ *Ibid.*, pp. 60.

²⁸ *Ibid.*, pp. 97-109.

²⁹ Bauzá, *op. cit.*, p. 37.

El siguiente motivo es el *ideal utópico*, el cual guía las acciones, deseos y obsesiones del héroe.³⁰ En muchos casos, este ideal no concuerda con la opinión de la sociedad pues se basa en valores más universales.³¹ Gracias a su ideal, el héroe transgrede las reglas que la sociedad ha establecido con el propósito de implantar un mejor orden.³² Derivado de lo anterior, es necesario que se enfrente al ente que vicia el entorno en el que vive para componer el mundo.³³ Sin embargo, en la modernidad, los ideales del héroe ya no buscan el bien de la sociedad, sino que sólo se esfuerzan por un enaltecimiento de lo humano.³⁴ De esta manera, en el presente análisis se identifica la *búsqueda heroica* como un motivo que dirige las acciones del protagonista.

Tal como menciona la ambigüedad del héroe, éste también posee motivos negativos representados por el *error trágico*, el cual desencadena la desgracia por la que caerá de la cúspide de la fama hasta la miseria.³⁵ En ocasiones dicho error no se realiza de modo consciente, sino que una casualidad o un descuido que pareciera insignificante, e incluso el mismo capricho de los dioses, desatan la furia de sus protectores.³⁶ El error puede implicar una ofensa contra los dioses, como el caso de Belerofonte, castigado por Zeus por haber entrado al Olimpo a vuelo de Pegaso; contra la sociedad, como en el caso de Heracles y las tareas que le fueron impuestas por haber asesinado a su familia; e incluso puede no haber ningún ofendido, sino que su misma existencia provoca la ira divina, como el caso del destino trágico de Edipo que fue augurado desde su nacimiento.³⁷ El castigo no sólo provoca su ruina, sino también un arrepentimiento y enajenación permanente.³⁸ En resumen, el error del héroe rompe con aquello que los demás y él mismo consideran aceptable.

Por último está el motivo de la *muerte gloriosa*, el cual puede relacionarse íntimamente con el *cruce del umbral*. Muchas veces el combate final le permite al héroe

³⁰ Campbell, *op. cit.*, pp. 97-109. Cabe mencionar que en este trabajo utilizo el término ideología como el conjunto de ideas y filosofías que determinan el modo en que una persona entiende y razona la realidad.

³¹ *Ibid.*, p. 26.

³² *Ibid.*, p. 7.

³³ *Ibid.*, p. 5.

³⁴ György Lukács, *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2010, p. 37.

³⁵ Campbell, *op. cit.*, p. 30; y Bauzá, *op. cit.*, p. 11.

³⁶ Bauzá, *op. cit.*, p. 11.

³⁷ *Ibid.*, p. 119-120.

³⁸ Campbell, *op. cit.*, p. 114.

vislumbrar las fronteras de la muerte, con lo cual adquiere un conocimiento que sobrepasa la vida; de ahí que su final sea calificado como glorioso.³⁹ En caso de que el héroe muera en el combate final (ya sea que gane o no) representa el punto más elevado, la prueba máxima de su existencia, pues sacrifica su vida en pro de su ideal utópico, el cual buscaba mejorar a la sociedad.⁴⁰

Es importante señalar que en la novela de *El sueño de los héroes* no se pueden encontrar exactamente los rasgos que enumera Campbell. Sin embargo, determinados puntos de la trama y de la caracterización de los personajes pueden ser interpretados bajo estos elementos.

3.2 Análisis de los personajes

Para desarrollar el análisis de los personajes me baso en dos modelos narratológicos de Luz Aurora Pimentel. En primer lugar, establezco los tipos de enunciados que constituyen la descripción de un personaje.⁴¹

Una vez identificados los enunciados descriptivos, es necesario hacer un análisis de las características, tanto internas como externas, que permiten la valoración semántica de un personaje. Para realizar este tipo de análisis me baso en el ensayo “Tematología y transtextualidad”,⁴² en donde se establecen los motivos y los temas-valor que integran los rasgos semánticos de un objeto literario.

3.2.1. Enunciados descriptivos

Los personajes de la novela *El sueño de los héroes* se analizarán a partir de sus retratos, es decir, las descripciones por las cuales se nos presentan determinadas características y rasgos.⁴³ El retrato de un personaje se divide en dos tipos. Un *discurso no figural* o *filiación autoral*, donde el narrador nos habla del personaje en cuestión. Y un *discurso figural* o *filiación figural*, donde es el mismo personaje u otros personajes los que se

³⁹ *Ibid.*, p. 236-237.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 90-92. Vid. Bauzá, *op. cit.*, p. 31.

⁴¹ Este método descriptivo lo retomo de “El mundo narrado III. La dimensión actoral del relato” en *El relato en perspectiva*, *op. cit.*, pp. 59-94.

⁴² Pimentel, en *Constelaciones I*, *op. cit.*, pp. 253-254.

⁴³ Pimentel, *El relato en perspectiva*, *op. cit.*, pp. 59-94.

encargan de las descripciones.⁴⁴ A su vez podemos clasificar las construcciones descriptivas en discursos verbales o no verbales, dependiendo si dichas descripciones están formadas a partir de diálogos o si se originan por acciones propias de la trama. De esta manera, enunciados descriptivos y relatos anecdóticos independientes de la trama estarían en el ámbito de lo verbal, mientras que las acciones que configuran la trama estarían en lo no verbal.⁴⁵

Dentro de los elementos del discurso no figural se encuentra el nombre del personaje, el “ser-hacer” del personaje, los enunciados descriptivos y los enunciados narrativos anecdóticos. El primer nivel de individualización de un personaje viene de su nombre, el cual puede tener diversos grados de referencialidad y alusión a otras obras o personajes, ya sea dentro de la tradición literaria o en el ámbito histórico-social.⁴⁶ Podemos también describir a un personaje a partir de un tipo social establecido, como un mercader, un hermano amable o un villano. Estos tipos suponen características preestablecidas donde unos rasgos están más focalizados que otros.⁴⁷ En el siguiente nivel, menos abstracto, se encuentran en los enunciados descriptivos donde el narrador nos habla de características físicas, internas, morales, y comparaciones referenciales de los personajes.⁴⁸ Por último están los enunciados narrativos tales como las anécdotas donde se focaliza algún rasgo por la manera en que actuó determinado personaje.⁴⁹ Estos niveles se configuran a través de discursos verbales.

Por el contrario, los discursos no verbales se comunican a través de los enunciados que desarrollan la trama y son menos propensos a un análisis textual, salvo cuando se describen actitudes o se valoran situaciones; estas competen más al ámbito del análisis interpretativo.⁵⁰

Dentro de los elementos del discurso figural, o filiación figural, se sitúan las autodescripciones y las interdescripciones; enunciaciones dramáticas tales como el monólogo, soliloquio, diarios y cartas así como diálogos;⁵¹ las anécdotas que enuncia un

⁴⁴ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 69.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 83.

⁵¹ *Ibid.*, p. 85.

personaje con respecto a otro;⁵² y, finalmente, los monólogos a manera de recuerdos.⁵³ Estos últimos también pertenecen a los actos verbales, dado que los actos no verbales, es decir, las acciones enunciadas por los personajes, se reducen al ámbito de las narraciones formadas completamente por diálogos o monólogos.⁵⁴

Por mi parte, resolveré el análisis de los personajes únicamente a partir del discurso no figural, tanto verbal como no verbal, y del discurso figural de tipo verbal. Se ha de tener especial cuidado en el análisis del discurso no figural de tipo no verbal, ya que se presta a un análisis interpretativo demasiado amplio.

3.2.2. Valoración semántica de los personajes

En narratología, la descripción de un personaje se divide en dos partes: una descripción física que muestra indicios de la personalidad y la descripción de la psicología, valores y pensamientos (el mundo interior del personaje).⁵⁵ Para identificar las características heroicas de los personajes en la novela, el análisis se debe de concentrar en sus rasgos internos: valores y motivos. Para analizarlos, me baso en las propuestas de Pimentel expuestas en “Tematología y transtextualidad”.⁵⁶

El *tema* es un asunto o materia del discurso que influye en la selección de incidentes o detalles que permiten el desarrollo de una idea (es decir, influyen en el desarrollo de la trama).⁵⁷ Los temas son elementos semánticos de valor abstracto, como una idea (la rebelión); un segmento de la trama (oposición entre padre e hijo); un espacio o un objeto (el arma, la casa embrujada, el laberinto); una imagen o frase recurrente (semejante a las palabras de *El cuervo* de Poe: “*nevermore*”); o un topos, entendido como la cristalización verbal de una idea (*locus amoenus*, “la vida es sueño”).⁵⁸ Greimas distingue dos tipos: los temas-valor y los temas-personaje.⁵⁹ Los primeros son elementos de significación abstracta, equivalente al concepto amplio del tema en general, los cuales son identificables

⁵² *Ibid.*, pp. 88-89.

⁵³ *Ibid.*, p. 89.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁶ En *Constelaciones I*, *op. cit.*, pp. 253-254.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 254.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 258.

⁵⁹ A. J. Greimas, *Sémiotique. Dictionnaire raisonne de la theorie du langage*. París: Hachette, 1979. *Apud* Pimentel, *Constelaciones I*, p. 255.

en el texto;⁶⁰ los segundos son la síntesis de un conjunto de temas enganchados en el nombre de un personaje.⁶¹ De este modo, tendríamos la siguiente clasificación:

- a) el *tema-valor* de la “seducción” que se conjuga en el tipo del “seductor”, o como diría Greimas, el recorrido temático “pescar” que se resume en un rol actancial “pescador”;
- b) a su vez, los *temas-personajes* con diversos grados de figuración:
 - I) los temas de *héroe*, más libres, en los que se resumen diversos valores o conceptos, tales como el tema de Prometeo;
 - II) los temas de *situación*, que tienen una mayor fijación, individualizan situaciones de base o programas narrativos potenciales, tales como el tema de Antígona;
 - III) los temas de *figuras históricas* que alcanzan un máximo grado de fijación e individualización por estar ligados a una época y a un lugar concretos, tales como el tema de Napoleón o de Thomas à Beckett.⁶²

De esta manera, los temas-valor y los temas-personajes generan una relación alusiva, es decir, al nombrar a uno nos remitimos al otro. Por ejemplo, cuando nombramos la tradición de Don Juan, el tema-valor al que nos remite inmediatamente es *la seducción*; del mismo modo, cuando nos referimos al tema-valor de la seducción, un tema-personaje inmediato es el Don Juan. Pero esta relación binaria no es tan simple, un tema-valor puede evocar a múltiples temas-personaje, como Dafnis y Cloe o Romeo y Julieta; y del mismo modo, un tema-personaje, como el de Don Juan, puede evocar otros temas-valor, como la osadía, la temeridad o la rebeldía. La focalización de un determinado tema-valor dentro de un tema-personaje específico depende del autor y época en que se actualiza la trama (por ejemplo, en el caso de Don Juan, Tirso condena al personaje, mientras que en las obras románticas se salva).⁶³

Por otra parte, los *motivos* son unidades figurativas transfrásticas, es decir, formas narrativas o figurativas autónomas y móviles, las cuales abarcan desde incidentes (cruzar una puerta), situaciones particulares breves (encontrarse con un amigo) o estados psicológicos (sorpresa ante el encuentro). Los motivos son susceptibles a repetirse en una misma obra, a pasar de una obra a otra, a agruparse para formar otros motivos e inclusive perder sus investimentos semánticos e ideológicos al ser actualizados.⁶⁴ Pimentel clasifica los motivos de la siguiente manera:

⁶⁰ Entiéndase además “valor” en el sentido de categoría semántica y no como categoría axiológica. *Ibidem*.

⁶¹ *Ibid.* p. 256.

⁶² *Ibid.*, p. 256.

⁶³ *Ibid.*, p. 257.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 257-258.

- a. idea o concepto abstracto (“la rebelión”). En este sentido la confusión con el mismo concepto como tema-valor es inevitable (problemas de sinonimia que están presentes también en su sentido musical);
- b. una situación base —lo que Levin llamaría “segmento de la trama”, que se presenta como un *programa narrativo* potencial (“la oposición entre el padre y el hijo”);
- c. espacios u objetos que se presentan como programas descriptivos potenciales (“la casa embrujada, “el cisne”, “el laberinto”);
- d. imagen recurrente (palabra o frase) que puede incluso convertirse en *leit-motiv* (cfr. Levin, 1968: 139); la imagen por asociación conlleva un concepto —el “Agenbite of inwit” en *Ulysses*, de Joyce; el “nothing” en el *Rey Lear*, o el “fair ir foul” en *Macbeth*)—;
- e. topos: cristalización verbal de una idea —*locus amoenus*, “mundo como teatro”, “la vida es sueño” (cfr. Levin, 1968; *Dictionary of the History of Ideas*: s.v. “*motif*”).⁶⁵

En términos de Greimas, un tema-valor es un conjunto de motivos, cuya naturaleza es textual. Del mismo modo, un conjunto de motivos narrativizados permiten matizar un tema puramente abstracto; por ejemplo, los motivos del arma y la oposición entre padre e hijo son elementos textuales, *motivos*, que permiten interpretar un significado más abstracto, un *tema-valor*, como puede ser el parricidio. La articulación del tema “parricidio” en una historia, por ejemplo, en conjunción con los motivos propios de la trama de la tragedia de *Edipo rey*, daría origen a un *tema-valor* específico.⁶⁶ Empero, el tema-valor del “parricidio” al articularse en otra obra, como en *Los hermanos Karamazov*, tendría un matiz distinto por los motivos que dieron origen al mismo tema-valor.

La conjugación de distintos motivos, así como su recursividad, focalizan un determinado tema-valor. Sin embargo, la función de un tema-valor específico no es la misma en todos los casos a pesar de presentarse focalizado en un determinado tema-personaje; cada actualización depende de los motivos que originan el tema-valor, de los temas-valor que aparecen enganchados al tema-personaje específico de una obra, del tema-valor que se focaliza y del contexto en el que se actualizan los temas-valor. Por ejemplo, el tema-valor de la valentía focalizado en temas-personajes similares, como en el caso de los gauchos, adquiere distinto significado en el tema-personaje del *Martín Fierro* de José Hernández (valentía como nobleza) frente al *Juan Moreira* de Eduardo

⁶⁵ *Ibid.*, p. 258.

⁶⁶ *Ibidem*.

Gutiérrez (valentía como rebeldía). Motivos, temas-valor y temas-personaje están enlazados íntimamente y permiten la interpretación de una obra.

Un ejemplo concreto dentro de la novela es el tema-valor de la valentía que en el personaje de Sebastián Valerga se manifiesta en hazañas violentas y sanguinarias; mientras que en el personaje de Serafín Taboada domina el estoicismo, la reflexión y el humanitarismo.

Dentro de la novela *El sueño de los héroes*, cabe resaltar que la figura del héroe también será tratada como un tema-personaje. Los rasgos morfológicos sustraídos de la obra de Campbell serán entonces retomados como motivos, la comparación de estos últimos con los de la novela *El sueño de los héroes* permitirá concluir sobre la existencia de héroes.

4. Procedimiento del análisis

Los temas que analizo en los tres capítulos de esta tesis son la valentía, la pertenencia y el amor. En cada capítulo se analizará la influencia que tienen los temas antes mencionados en los enunciados descriptivos de los personajes.

De esta manera, en el primer capítulo de análisis se determinará el funcionamiento de los temas de la valentía y la pertenencia para describir a los personajes Emilio Gauna y Sebastián Valerga: el primero busca adquirir la valentía y sentirse incluido en el grupo; mientras que el segundo, líder y modelo de los muchachos, ya posee el título de valiente y lo afirma no sólo por sus acciones sanguinarias, sino también por sus hazañas violentas.

En el segundo capítulo de análisis expondré el modo en que el tema del “valor” es modificado por el del “amor”, pues éste le permite al protagonista conocer un nuevo tipo de valentía distinta a la expresada por Valerga. La relación amorosa con Clara es el medio por el cual Gauna accederá al nuevo concepto de valentía, por lo tanto será importante analizar esta influencia para la caracterización del protagonista. Del mismo modo, la presencia de un nuevo círculo social en la vida de Emilio conlleva a un funcionamiento distinto del tema de la pertenencia: ya no sólo querrá integrarse al grupo de Valerga, también busca formar una familia.

En el último capítulo del análisis el tema de la valentía es puesto en perspectiva. Los conocimientos adquiridos sobre la valentía estoica harán que Gauna cuestione el sentido

que tiene la búsqueda de sus recuerdos por el carnaval. Por otra parte, el recuerdo de Clara y la angustia por haberla abandonado mostrarán el modo en que se manifiesta el tema del amor. De esta manera, los dos círculos sociales con los que se relaciona el protagonista estarán matizados por los temas de la valentía y del amor; además, el tema de la pertenencia también cuestiona a quién le debe lealtad el personaje.

En cada capítulo se identifican los motivos descriptivos de los tres personajes a analizar. Cada uno se compara con los motivos característicos del héroe clásico establecidos por Joseph Campbell. La relación entre ambos permite definir la heroicidad del personaje.

Capítulo 1

La ascensión del héroe

Según la estructuración propuesta por Juan Villegas, el mito del héroe tiene tres partes: la vida antes de la iniciación, el periodo de iniciación y la vida posterior a la iniciación.⁶⁷ La primera etapa corresponde a la vida normal del personaje de la que pronto será despojado. La segunda etapa comienza con la separación de la vida normal y es cuando realiza viajes y adquiere experiencias que lo convertirán en un ser sobresaliente, un héroe. En la parte final del mito el héroe sufre una caída fatal, muchas veces sin estar consciente del error que desencadena su perdición. Del mismo modo se puede estructurar la vida de Gauna: un periodo cotidiano que transcurre entre el trabajo y las salidas con sus amigos; el momento en el que ocurre el milagro de librarse de la muerte y los logros que alcanza en la nueva vida; finalmente, el retorno al camino mortal.

En este capítulo analizaré la primera etapa de la vida de Emilio Gauna. En ella se presentan los temas-valor introductorios del personaje en su vida cotidiana. En esta parte (capítulos 1 al 5) tiene lugar el viaje por el carnaval de Saavedra en 1927, es decir, origen de la obsesión del protagonista. Rompiendo con el orden morfológico del mito del héroe que propone Villegas, la novela comienza por un viaje de iniciación donde Gauna demostrará su heroicidad frente a su grupo de amigos. El primer análisis se centra en este viaje, en un principio banal, pero que transformará la ideología del protagonista.⁶⁸ El carnaval de 1927 será el punto de quiebre que transportará a Emilio Gauna hacia otras realidades donde su obsesión por la valentía será puesta en duda. Asimismo, se expondrán las descripciones básicas de conducta, aspecto físico y temas-valor de Emilio Gauna y Sebastián “el Doctor” Valerga.

1. Valerga como modelo de la valentía violenta

En la primera parte de la novela se desarrolla el principal conflicto del protagonista, el cual consiste en su autovaloración como cobarde. A la par de este juicio, se nos narra su

⁶⁷ Villegas, *op. cit.*, p. 86.

⁶⁸ En este trabajo utilizo el término ideología como el conjunto de ideas y filosofías que determinan el modo en que una persona entiende y razona la realidad.

deseo por alcanzar la valentía, mismo que se convierte en su principal obsesión. El modelo en el cual Emilio Gauna sostiene su parámetro de valentía es encarnado por el compadrito Sebastián “el Doctor” Valerga. Por ello es necesario analizar las descripciones de este personaje para así establecer el modelo de valentía que obsesiona al protagonista.

El personaje de “el Doctor” Valerga es adjetivado en primer lugar bajo la figura literaria del compadrito argentino. Esta figura es definida por Marco Aguinis como un fanfarrón de vestuario exagerado y caminar femenino; siempre busca pelea a los indefensos para aumentar su prestigio; que no duda en sacar el revólver cuando se ve amenazado; tampoco presta lealtad o arriesga su bienestar para ganar dinero, en cambio prefiere el camino del proxeneta; difícilmente se enamora; y a pesar de su autoelogio, es despreciado por la gente.⁶⁹ Adicional a esta descripción, Guillermo Tedio agrega que el compadrito es un gaucho que perdió su moral a causa de la industrialización y capitalización de la ciudad y el campo, con lo cual fue desplazado a los suburbios; y que para sobrevivir se convirtió en maleante orillero, pandillero y contrabandista.⁷⁰

De esta manera, la primera descripción física de Valerga corresponde con la definición que propone Aguinis:

Abrió la puerta, como siempre, el mismo doctor. Era un hombre corpulento, de rostro amplio, rasurado, cobrizo, notablemente inexpresivo, sin embargo, al reír –hundiendo, la mandíbula, mostrando los dientes superiores y la lengua– tomaba una expresión de blandísima, casi afeminada mansedumbre. Entre los hombros y la cintura, la extensión del cuerpo, un poco prominente a la altura del estómago, era extraordinaria. Se movía con cierta pesadez, cargada de fuerzas, y parecía empujar algo. (1, p. 11)

Los rasgos que integran la complexión de Valerga resultan contradictorios dado que se sitúan entre extremos grotescos y sutiles. Por una parte están los rasgos suaves del “rostro rasurado e inexpresivo” y “la expresión blandísima que le confiere un porte afeminado y de mansedumbre”. Y por otra parte está la complexión robusta, el rostro amplio, la extensión prominente (a la altura del estómago) y la pesadez. La contradicción de rasgos lleva a pensar en un hombre de edad madura que intenta aparentar juventud. El motivo de “la madurez” se interpreta gracias a otros dos rasgos: “la extensión prominente del

⁶⁹ Aguinis, *op. cit.*, pp. 59-60.

⁷⁰ Guillermo Tedio, “Borges y ‘El sur’: Entre gauchos y compadritos”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (Universidad Complutense de Madrid), n. 14, 2000. [en línea] <http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/bor_gauc.html> Consultado el 19 de agosto de 2015.

estómago” y “la pesadez”. Por otro lado, rasgos tales como “el cuerpo corpulento”, “el rostro rasurado” y “la expresión afeminada” se pueden interpretar como signos de juventud.

La oposición de rasgos descriptivos del personaje remite al motivo del tema-personaje del héroe clásico llamado *naturaleza ambigua*. Este motivo no sólo señala la dualidad física entre lo divino y lo mortal propios del héroe clásico, sino que, en el caso de los héroes modernos, se nos habla de carácter, pensamiento y acciones que median desde lo sublime y lo glorioso hasta actos abominables y destructivos.⁷¹ Sin embargo, el resultado de esta mezcla física en el personaje de Valerga denota una figura absurda y repugnante, casi antinatural, por lo cual difícilmente encuadraría como una figura heroica. La figura del monstruo que infringe las leyes de la naturaleza es muy común dentro de la mitología clásica y es propia de los entes malignos a los que se tiene que enfrentar el héroe.

Por otra parte, los motivos que describen las acciones del personaje tienen un carácter violento, iracundo y vengativo. La primera aparición de Sebastián Valerga denota su dominio, no en términos de fuerza física sino verbal, ya que en las conversaciones del grupo es él quien lleva la plática: “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.” (1, p. 8) A pesar de su parquedad de palabras y su afonía, su dominio en la conversación es indiscutible ya que el narrador apunta que sólo cuando “el Doctor” no estaba los muchachos podían hablar de otros temas, como el fútbol. (1, p. 8) Por otra parte, los objetos de su plática se abrevian en tres: las competencias de antaño, la política y el coraje;⁷² mismos que lo ligan obviamente con el tema-valor de la valentía.

Más adelante, aparece el motivo del “macho”, mismo que relaciona al grupo de Valerga con el tema-personaje del compadrito. Este motivo se puede leer en el fragmento: “Algunos domingos, si tenían tiempo, pasaban [Valerga y los muchachos] por la casi marmórea confitería Los Argonautas, con el pretexto de reírse un poco de las muchachas.” (1, p. 8) Los episodios en donde se burlan de la figura femenina son pocos en esta primera

⁷¹ Bauzá, *op. cit.*, p. 37.

⁷² Sobre los temas de política y el *turf* me parecen irrelevantes para el objeto de este estudio.

parte del análisis, por lo tanto el motivo del “macho” quedará pendiente para los análisis posteriores.

Posteriormente, se nos narra la anécdota de Valerga con el gordo Maneglia (1, pp. 13-15). Resalta dentro de la narración el motivo de la envidia: “De ser envidioso no me reputo –declaró mirando agresivamente a cada uno de los circunstantes–, pero siempre lo envidié a Maneglia” (1, p. 13); y también el “disgusto por perder” que siente cuando le ganan en el juego de naipes (1, pp. 14-15). De igual manera, resalta el motivo del “asco por las cosas de muerte.” (1, p. 13) Valerga reacciona de manera sanguinaria ante el engaño y la pérdida en el juego de cartas: le corta el cuello a Maneglia con un abrecartas de nácar que tenía escondido en la manga del saco (1, p. 15). A partir de esta situación es posible interpretar la violencia de Valerga ante el engaño como motivo descriptivo.

Más adelante se repiten los primeros motivos de “parco en palabras” y “propenso a la afonía” dentro de un comentario del narrador: “[...] este fácil narrador de su vida tenía fama de taciturno y de callado”. (2, p. 16) La reiteración matiza el dominio sobre las pláticas, que fue el primer motivo que aparece y que se relaciona el modo taciturno en que el viejo Valerga recuerda los episodios de su vida. Sin embargo, inmediatamente al calificativo de taciturno, se considera su carácter irónico: “[...] le pedimos que recuerde los hombres irónicos que ha conocido”. (2, p. 16) La contradicción entre los motivos “taciturno” e “ironía” remarcan más la naturaleza ambigua que se acerca más a la figura monstruosa.

Por último, el temor que impone Valerga al grupo de muchachos se presenta como motivo cuando Antúnez señala que la presencia de Massantonio, peluquero que hizo ganar el dinero a Gauna, podría enojar al doctor:

- Ahora no podemos volver –dijo Maidana–. Va a pensar que le tenemos miedo.
- Si no le consultan, se enoja. Es mi opinión –insistió Antúnez.
- No importa lo que piense –aventuró Larsen–. Pero imagínate cómo se va a poner si ahora lo molestamos para pedirle permiso. (3, p. 18)

Dentro de esta primera parte de la novela no existen reacciones de violencia física en contra de alguno de los muchachos; tampoco se hace mención de que alguna vez haya actuado de ese modo en contra de ellos. Sin embargo, ellos temen por el modo en que reaccione. La causa de este temor radica, hasta este punto, en las anécdotas que cuenta. Es

así como el motivo de la imposición de temor forma parte de la construcción del personaje de Sebastián Valerga.

Finalmente, en la relación de Gauna con Valerga no existe oposición tajante, ambos forman parte de un mismo concepto de héroe pues el protagonista tiene la necesidad de verse y que sea reconocido con los mismos atributos que Valerga. El enfrentamiento se interpretaría en términos de asimilación en donde uno es tragado por el otro. En el enfrentamiento entre ellos dos, Gauna se integra como parte de la ideal que simboliza el compadrito en carne viva,⁷³ que será el camino último para alcanzar la valentía. Sin embargo, la alienación realizada por Clara y Taboada impide que se lleve a cabo el enfrentamiento. Pese a la escaramuza con la cual la relación entre ambos personajes retoma la dicotomía héroe-enemigo; en el fondo se nos muestra la subordinación, admiración y ejemplo que tiene el protagonista por el líder del grupo.

2. Gauna, contraste entre valentía y cobardía

Mientras que el personaje de Sebastián Valerga tiene un carácter definido, el protagonista tiene una constante duda con respecto a su autoimagen y en la valoración que otros personajes hacen de él. Esta lucha interna nos remite nuevamente al motivo de la *naturaleza ambigua*. Sin embargo, el vaivén entre la cobardía-valentía puede ser interpretado bajo otro nivel de ambigüedad que manifiesta la morfología heroica: la oposición entre la realidad contra el modelo ideal del héroe, es decir, la obsesión del personaje de que el mundo concuerde con su visión.⁷⁴ Este motivo es denominado por Campbell como el *ideal utópico* del tema-personaje del héroe clásico,⁷⁵ pero su adecuación del motivo en la literatura contemporánea muestra al héroe en una búsqueda egoísta cuya meta que es sobresalir entre el vulgo.⁷⁶

En el caso particular que nos concierne, la *búsqueda heroica* de Emilio Gauna es una imagen de sí que corresponda con el tema-valor de la valentía. En esta utopía, la obsesión por la valentía es un motivo repetitivo que tiene como punto de comparación los actos y

⁷³ Campbell, *op. cit.*, p. 103.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 88.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁷⁶ Lukács, *op. cit.*, p. 37.

pensamientos que impone el modelo de “valentía” encarnado por Valerga. Al mismo tiempo, la evaluación interna del protagonista y la opinión pública deben de converger.

La manifestación del tema-valor de la cobardía se sustenta con los recuerdos evocados por Emilio Gauna con respecto a las peleas que tuvo cuando niño. Las anécdotas pugilísticas del protagonista son cuatro: la evasión de pelear, primero con el chico de la planchadora y luego con “el Ranita” Vaisman; la pelea de box cuando tenía siete años; y la burla de “el Negro” Martelli de sus golpes:

Para Gauna la discusión del coraje del doctor tenía alusiones y ecos secretos. Gauna pensaba: «Larsen recuerda la vez que crucé la calle para no pelear con el chico de la planchadora. O la vez que vino a mi casa el ranita Vaisman –realmente parecía una rana– acompañado de Fernandito Fonseca. Yo tendría seis o siete años; hacía poco que había llegado a Villa Urquiza. A Fernandito casi lo admiraba; por Vaisman sentía algún afecto. Vaisman entró solo en la casa. Me dijo que Fernandito le había contado que yo hablaba mal de él, y venía a pelearme. Yo me dejé impresionar mucho por la traición y por las mentiras de Fernandito y no quise pelear. Cuando lo acompañé a Vaisman hasta la puerta, Fernandito me hacía morisquetas desde atrás de los árboles. A los pocos días, Larsen lo encontró en un baldío; hablaron de mí, y al rato los muchachos lo vieron a Fernandito colgado de la mano de una vecina, sangrando por la nariz, llorando y rengueando. Tal vez Larsen recuerde mi séptimo cumpleaños. Yo estaba muy convencido de la importancia de cumplir siete años y acepté boxear con un muchacho más grande. El otro no quería lastimarme y la pelea duró mucho; todo iba muy bien hasta que sentí impaciencia; tal vez me pregunté cómo acabaría eso; lo cierto es que me tiré al suelo y empecé a llorar. Tal vez Larsen recuerde aquel domingo que peleé con el negro Martelli. Era mulato, pecoso y entre las rodillas y la cintura se ensanchaba apreciablemente. Mientras yo le daba muchos golpes cortos en la cintura me preguntó cómo hacía para golpear tan fuerte. Durante unos segundos creí que hablaba en serio, pero después vi que en esos labios, por fuera celestes y por dentro rosados como de carne cruda, había una sonrisa repugnante.» (2, p. 16-17)

Todas estas anécdotas muestran el modo en que los temas-valor valentía/cobardía se manifiestan en las descripciones del protagonista y su anhelo por cambiar. En las confrontaciones podemos identificar los motivos siguientes: “abstenerse a pelear”, “la impaciencia” y “la humillación por las burlas hacia su debilidad”, por lo cual el motivo de la “cobardía ante la pelea” estaría matizado por el motivos del “temor por las burlas”.

Más adelante, Emilio Gauna emite otro juicio sobre sí mismo tratando de explicar sus conductas cobardes en las peleas que tuvo cuando niño:

[...] 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 muchas dudas ni muchos temores; pero sentía una repulsión de golpear con los puños, quizá temía que los golpes fueran débiles y que la gente se riera de él; o quizá, como después le explicaría

al brujo Taboada, cuando sentía una voluntad hostil se impacientaba irrimediamente y quería entregarse. (2, p. 17)

En este breve argumento expuesto por el protagonista, se pueden identificar los siguientes motivos: “la repulsión por los golpes”, “el miedo al oprobio causado por su debilidad” y “la impaciencia ante cualquier voluntad hostil”. De forma pesimista, el mismo Gauna añade su propia valoración hacia los motivos encontrados en la cita anterior: “Pensaba que ésta era una explicación verosímil, pero temía que la verdad fuera otra.” (2, p. 18) En suma, podemos interpretar estos motivos desde el “engaño a sí mismo”, motivo que surge luego de su autocalificación. Ante las pruebas recordadas, la conclusión a la que llega es que él fue cobarde (2, p. 18).

En contraposición, el tema-valor de la valentía adjudicado a Gauna surge de los recuerdos de Larsen, mejor amigo del protagonista, donde Emilio muestra valentía y coraje. El primer recuerdo narra el enfrentamiento que tiene en contra de un perro rabioso; y el segundo, en contra de unos supuestos ladrones:

Larsen recordaba una tarde que apareció un perro rabioso y que Gauna lo mantuvo a raya con un palo, hasta que él y los demás muchachos huyeron. Larsen recordaba también una noche que durmió en casa de Gauna. Estaban solos con la tía de Gauna y poco antes de amanecer entraron ladrones. La tía y él estaban ofuscados por el susto, pero Gauna hizo un ruido con la silla y dijo: «Toma el revólver, tío», como si su tío estuviera ahí; luego se asomó al patio tranquilamente. Larsen vio desde el fondo de la habitación un rayo de linterna alumbrando hacia el cielo, por arriba de la tapia, y vio abajo a Gauna, inerte, ínfimo, huesudo: la imagen del valor. (2, p. 17)

La valoración de Larsen establece que Gauna no es un cobarde: “Larsen creía que su amigo era valeroso”. (2, p. 17) En comparación, a los contrincantes infantiles que Gauna rememora, las amenazas que Larsen recuerda son mayores. En el caso del perro rabioso podemos ver la metáfora clásica del hombre en contra de las fuerzas de la naturaleza.⁷⁷ Por otra parte, el enfrentamiento que Gauna sostiene con los ladrones simboliza la lucha del héroe en contra de fuerzas superiores a las suyas.⁷⁸ Pese a todas estas características heroicas que enaltecen la valentía de Gauna en su infancia, éste desecha las opiniones externas y se autodefine como cobarde. La razón de esta contradicción radica en que Gauna concibe como valentía únicamente a la que surge de la violencia ejercida en actos

⁷⁷ *Ibid.*, p. 338.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 300.

públicos. Este tipo de valentía es característico de los motivos del tema-personaje del héroe clásico.⁷⁹

Por otra parte, la dicotomía entre valentía-cobardía nos remite al sufrimiento constante propio del tema-personaje del héroe clásico, el cual es otro elemento del motivo de la *búsqueda heroica*, mismo que es denominado por Norton Frye como *pathos*:

La idea raíz del *pathos* es la exclusión de un individuo que se encuentra en nuestro propio nivel del grupo social al que trata de integrarse. De ahí que la tradición principal del *pathos* culto sea el estudio de la mente aislada, la historia de cómo alguien [...] se deshace por un conflicto entre la realidad imaginativa y la especie de realidad que establece el consejo social.⁸⁰

Dicho motivo también es retomado por Bauzá describiéndolo como: “el dolor, la duda y una suerte de exilio existencial parecen ser, según se pone de manifiesto en el caso de Eneas, las notas más humanas del héroe clásico”.⁸¹

Asimismo, la *búsqueda heroica* del protagonista se complementa con los motivos de los temas-personaje del guapo, el compadrito, el compadre, el gaucha,⁸² los cuales, al igual que el héroe clásico, consideran a la valentía como rasgo imprescindible para un héroe.⁸³ Asimismo, dentro de la influencia de estas figuras literarias destaca el motivo de la defensa de la honra, el cual provoca que el ofensor y el ofendido ajusten cuentas en una pelea a muerte, muy al estilo gauchesco. Por otra parte, la búsqueda también incluye los motivos negativos del tema-personaje del gaucha: el gusto por el juego, la misoginia y el machismo, el alcoholismo, el pandillerismo y la violencia, los cuales también son recogidos de la tradición literaria argentina integrada por el gaucha, el compadre y el compadrito.⁸⁴ Pese a que los valores de la sociedad han cambiado, el protagonista sublima estos arquetipos del ideal masculino y trata de alcanzarlos. Es por ello que al final del carnaval de Saavedra de 1927 se retoma la pelea con cuchillos como la manera en que las ofensas se resolvían dentro de la poesía gaucha.

⁷⁹ De Grisé, Yolanda, *Le monde de dieux*. París, p. 272. *Apud.* Bauzá, Hugo Francisco, *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. México: FCE, 1959, p. 29.

⁸⁰ Norton Frye, *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991, p. 61.

⁸¹ Bauzá, *op. cit.*, p. 130.

⁸² Jorge Luis Borges, “El gaucha”, en *Prólogo con un prólogo de prólogos*. Madrid: Alianza, 1975, p. 94. Esta misma característica la sustenta Schlickers, “*Que yo también soy poeta*” *La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2007, pp. 54-58.

⁸³ Bauzá, *op. cit.*, p. 29.

⁸⁴ Aguinis, *op. cit.*, pp. 59-60.

El viaje parecía muy banal en un principio pero resulta fantástico y trascendente para el protagonista por la tragedia interrumpida.⁸⁵ Los diversos episodios narrados y vividos por el protagonista vinculan el viaje por el carnaval con el motivo heroico del *viaje del héroe* descrito por Campbell. Ha de considerarse que dentro de la mitología clásica el llamado a la aventura puede comenzar por el empuje de un agente extranjero, ya sea benigno o maligno, o bien, como un mero accidente,⁸⁶ lo cual coincide con el modo azaroso en que Emilio gana el dinero. El viaje mueve al héroe de su zona de confort para enfrentarlo a nuevos aspectos de la vida. Esta serie de conocimientos nuevos son los que forjan el pensamiento y la obsesión del héroe.⁸⁷ De este modo, en una interpretación más general, podría considerarse que el inicio de los viajes en donde su valentía es puesta a prueba. El primer viaje lo emprendió de manera obligada cuando queda huérfano y sus tías deciden llevárselo de Tepalqué (localidad de Buenos Aires, Argentina), de donde es originario, a Villa Urquiza. Posteriormente, gracias a la amistad con Larsen, se muda a Saavedra donde ambos compartirán cuarto y Gauna trabajará en el taller mecánico de Lambruschini. Finalmente, las pruebas a su valentía culminarán en el enfrentamiento con Valerga al final del carnaval.

A partir de esta interpretación del motivo del *viaje del héroe*, los sucesos del carnaval se consideran como una especie de pruebas de iniciación a la categoría heroica. A semejanza de lo descrito por Campbell, las pruebas representan el paso de la vida infantil al mundo de los adultos.⁸⁸ La transición por dichos estados de la vida humana es representada en la novela desde el juego de rayuela que tienen Gauna y los muchachos; hasta llegar al baile, la visita al prostíbulo y la corrida de toros. Las pruebas iniciadoras funcionan exactamente para evaluar la capacidad, ya sea física o mental, de un individuo para afrontar los peligros de la naturaleza y resolver los problemas de la vida en sociedad. Al superar las pruebas iniciatorias, el niño ha adquirido un nuevo conocimiento que le dará una perspectiva nueva del mundo y conformará su persona con un sistema de valores

⁸⁵ Ha de recordarse que Taboada rescata a Gauna a través de la intervención amorosa de Clara (disfrazada con máscara). La intervención de Taboada impedirá la muerte de Gauna a manos de Valerga en la pelea final con cuchillos.

⁸⁶ Campbell, *op. cit.*, pp. 60-61.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁸⁸ *Ibid.*, pp. 97-109.

superior. El *viaje del héroe* no es más que la adquisición de experiencia a partir de la resolución de problemas; de este modo, dentro del viaje el individuo común cruza el umbral que lo transformará en héroe.⁸⁹

Por último, cabe resaltar que el amor que surge entre Emilio y Clara, hija de “el Brujo” Taboada, cuando bailan en el salón Armenonville y que evita el enfrentamiento del protagonista con Valerga. En esta última aventura por el carnaval, el tema-valor del amor funciona como un elemento que salva al protagonista de su final aciago; y que más tarde le permite conocer un nuevo tipo de valentía encarnado por Serafín Taboada.

3. El tema-valor de la pertenencia

Otro de los elementos que describen al protagonista es su constante búsqueda de integración con un grupo determinado. En la primera parte de la novela, este anhelo de pertenencia se enfoca al grupo liderado por Sebastián Valerga.

El origen del tema-valor de la pertenencia se identifica claramente cuando se señala la orfandad del protagonista, por lo cual se infiere, además de su necesidad de sentirse integrado a un grupo social, que éste continúa con la búsqueda de su identidad: “Hacia dos o tres meses que había llegado al barrio. Su familia era de Tapalqué: pueblo del que recordaba unas calles de arena y la luz de las mañanas en que paseaba con un perro llamado Gabriel. Muy chico había quedado huérfano y unos parientes lo llevaron a Villa Urquiza.” (1, p. 8) La narración define a Emilio como un joven que se siente excluido de su grupo de amigos, por lo cual los motivos de su juventud y su origen provinciano resaltan. Sumado a esto, los recuerdos de las calles y de sus paseos con su perro matizan los motivos obtenidos, con lo cual se añade la nostalgia por su infancia y sus orígenes como motivos descriptivos de Emilio Gauna. La orfandad, juventud, nostalgia y su origen provinciano son motivos que estructuran en primera instancia el tema-valor de la pertenencia.

Las descripciones de Gauna inician señalándolo como alguien cohibido que se relega a sí mismo en las pláticas por temor a que los demás se burlen de sus intervenciones. El motivo del temor por las burlas se hace visible cuando los muchachos están reunidos y Gauna se abstiene de participar en la plática: “Gauna, de vez en cuando, hubiera

⁸⁹ *Ibid.*, p. 88.

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.” (1, p. 8) Como puede verse, no es que desconozca los asuntos que tratan o que carezca de argumentos, el ostracismo surge por el temor a que los demás no se interesen por sus comentarios. Este primer motivo queda muy marcado, refleja la exclusión que Gauna siente con sus semejantes.

Posteriormente se presenta una descripción física del personaje: “Gauna acababa de cumplir veintiún años. Tenía el pelo oscuro y crespo, los ojos verdosos; era delgado, estrecho de hombros.” (1, p. 8) En esta breve descripción resaltan los motivos de la edad joven y la complexión física enclenque, que en suma el motivo previo del temor por las burlas, marcan el modo en que el tema-valor de la pertenencia describe al personaje tanto física como psicológicamente.

Otro de los elementos estructuran el tema-valor de la pertenencia es el motivo del prestigio. Como lo señalaba anteriormente, para protagonista lo más importante es la integración con un grupo social, que en este caso es el grupo de compadritos liderados por el Sebastián Valerga. Por lo tanto, Emilio Gauna ensalza la amistad como la mayor dulzura para la vida de un hombre (3, p. 19); el cual tiene su cenit en los episodios alcohólicos del carnaval de 1927.

Las pruebas a la valentía de Gauna determinarán la pertenencia al grupo en donde el prestigio y la fama son lo único que sustenta el mando de Valerga. El equilibrio entre hacer méritos y la obediencia al líder define la pertenencia. De este modo, la ambición de Gauna radica en adquirir la valentía, gloria y heroicidad, pero sin violar su deseo de pertenencia y subordinación. Esta actitud queda de manifiesto cuando Gauna invita a Valerga para que acompañe al grupo en el viaje al carnaval de 1927, donde el protagonista se muestra cauteloso, incluso con miedo, ante las expresiones de Valerga. (1, p. 12)

El miedo que tenían los muchachos hacia Valerga continúa durante el carnaval: “Apenas empañaba la alegría de Gauna el temor de que alguna máscara pretendiera reírse del doctor o de que Massantonio lo enojara con su timidez.” (5, p. 23) El temor a que la presencia del peluquero Massantonio, quien hizo ganar dinero a Gauna, preocupó a los muchachos porque no le informaron de su asistencia a Valerga. La preocupación por no importunar al grupo es un motivo constante que describen al protagonista hasta el final

del carnaval: “sintió un gran arrepentimiento por haber descuidado su instrucción y el deseo de fraternizar con todos los presentes [...]”. (5, p. 25)

El motivo de la subordinación queda manifiesta en casi todas las aventuras del carnaval, pues el protagonista no tiene ningún rol actancial, simplemente se deja llevar por la compañía de muchachos y participa lo mejor que puede. El único evento en el que actúa voluntariamente es cuando se aparta de sus amigos y baila con la chica disfrazada. Este episodio desencadena la tragedia de Gauna por no escuchar las órdenes de Valerga, lo cual desemboca en una pelea con unos muchachos que acompañaban a la mujer disfrazada:

Este último le preguntó «quién es usted para robarnos la máscara», y antes de acabar de hablar se puso en guardia, como boxeador. Gauna palpó su cuchillito, en el cinto. Aquello fue como una pelea de perros: los dos se distrajeron muy pronto. En algún momento Gauna oyó hablar a Valerga, en tono persuasivo y paternal. Después se encontró muy feliz, miró a su alrededor y dijo a su compañera: «Parece que estamos de nuevo solos». Bailaron. En medio del baile perdió a la máscara. Volvió a la mesa: allí estaban Valerga y los muchachos. (5, p. 27)

Resulta interesante el surgimiento del tema-valor del amor a partir de la aparición de Clara que estaba disfrazada, la cual que rompe con el motivo de la subordinación hacia Valerga, con lo cual el tema-valor de la pertenencia toma un nuevo ámbito, pues en capítulos posteriores Emilio buscará la inclusión en el ámbito familiar al casarse con Clara.

La violación del liderazgo de Valerga desencadenará la pelea. Este episodio representa el motivo del tema-personaje del héroe clásico llamada el *error trágico*, en donde los dioses castigan el atrevimiento y soberbia del héroe.⁹⁰ El modo en que Gauna invita a Valerga al carnaval y haber invitado al viaje al peluquero pudieran considerarse como los motivos iniciales que desencadenan la pelea al final del carnaval. Si en la mitología clásica los héroes de cometen errores de manera inconsciente, mismos que desencadenarán la ira de los dioses, Gauna comete pequeñas fallas que detonarán la represión fatal por mano de Valerga.⁹¹ Considero estos atrevimientos como el inicio del *error trágico* que Bauzá establece como elemento constitutivo de la morfología heroica:

⁹⁰ Bauzá, *op. cit.*, p. 30.

⁹¹ *Ibidem.*

“Estos seres singulares, obnubilados por su propósito de querer cambiar el mundo, muchas veces no alcanzan a medir las consecuencias –en ocasiones trágicas– de sus empresas.”⁹²

Por otra parte, podemos interpretar que el aprendizaje de Gauna de los preceptos de Valerga es una manera de imitación cuyo objetivo es la suplantación. Desde el primer capítulo el protagonista expresa su veneración hacia Valerga: “El doctor encarnaba uno de los posibles porvenires, ideales y no creídos, a que siempre había jugado su imaginación.” (1, p. 9) El deseo sobre un mismo objeto –en este caso, el liderazgo del grupo– da lugar al enfrentamiento entre maestro y discípulo.⁹³ Valerga, que ocupa el lugar regente, al observar que Gauna lo emula, no tiene otro camino que enfrentarlo para no ser desplazado. En palabras de Girard, cuando el discípulo imita al modelo, éste último reacciona con violencia: “Incluso en el caso de que haya favorecido la imitación, el modelo está sorprendido de la concurrencia de que es objeto. Piensa que el discípulo le ha traicionado, «le pisa el terreno». El discípulo, a su vez, se cree condenado y humillado.”⁹⁴ De esta manera, Gauna quiere ser igual que Valerga para así poder cumplir con su *búsqueda heroica* de alcanzar la valentía. El rompimiento de este deseo provocará la obsesión con el mundo del compadrito y desembocará en la pelea mortal.

4. Consideraciones

Los motivos encontrados en este primer análisis no son suficientes para determinar que un personaje de la novela concuerda con la definición de héroe. No obstante, la aparición de estos motivos estructura diversos aspectos descriptivos de los personajes, como la *naturaleza ambigua*, que se manifiesta tanto en Gauna como en Valerga y que explica la aparición de motivos y temas-valor contradictorios, como la oposición entre juventud y la madurez o el vaivén entre los temas valentía y cobardía.

El motivo más evidente es el *viaje del héroe*, el cual está representado en la novela por el viaje que Gauna, Valerga y el grupo de muchachos realizan a través del carnaval. Las aventuras ocurridas dentro de este viaje simbolizan las pruebas iniciáticas que el protagonista enfrenta para integrarse al grupo de compadritos y, con ello, alcanzar la

⁹² *Ibid.*, p. 5.

⁹³ René Girard, “Del deseo mimético al doble monstruoso”, en *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Argumentos, 2012, p. 152.

⁹⁴ *Ibidem*.

valentía anhelada. El deseo de integración y valentía forman parte de otro de los motivos heroicos: la *búsqueda heroica*, la cual alude al conjunto de ideas y filosofías que determinan el modo en que el personaje entiende y razona la realidad.

Por otra parte, el fracaso en los lances del carnaval hace referencia al motivo del *error trágico* que en los héroes clásicos desencadenaba su perdición. En el viaje analizado, el error simplemente impide que la búsqueda del protagonista se cumpla y desata la furia del líder Valerga.

Finalmente, la intervención amorosa de Clara evitará que Emilio se enfrente con Valerga y simbolizará el motivo del *cruce del umbral* mediante el cual el protagonista conocerá posteriormente un concepto distinto de valentía.

La aparición de estos dos últimos motivos en las descripciones de Emilio Gauna acerca a éste personaje con la categoría heroica descrita por Campbell.

Capítulo 2

La adquisición de experiencias

En este capítulo se analizará la etapa bajo la cual Emilio Gauna adquiere experiencias en un mundo completamente nuevo para él. Gracias al amor de Clara, el protagonista accede al universo de “el Brujo” Taboada, quien tratará de cambiar sus conceptos de valor y heroísmo a partir de una visión más humanista. La adquisición de nuevas experiencias pondrá en duda la *búsqueda heroica* de Emilio Gauna, quien tomará distancia del grupo de Sebastián Valerga para entregarse por completo a esta nueva vida.

Sin embargo, pese al gran amor que siente por Clara, para Gauna el carnaval de 1927 continúa siendo el momento cúlpe de su vida: fue la única ocasión cuando se sintió valeroso e incluido dentro de un grupo de amigos. La obsesión por descubrir a detalle los sucesos del carnaval irá en aumento, al punto de que Gauna irá a investigar en los lugares visitados en aquella ocasión. Finalmente, la muerte de “el Brujo” Taboada, padre de Clara, romperá los diques que contenían la obsesión del protagonista.

1. La ambigüedad del amor

Luego del encuentro con Clara, que estaba disfrazada durante el carnaval de 1927, Gauna reflexiona sobre el impacto sentimental que le causó el suceso. El protagonista se obsesiona por develar la identidad de la mujer, la cual está magnificada por un aura de misterio, de fantasía y atrevimiento: “Por lo demás, él mismo confesó que nunca vio la cara de la muchacha o que si alguna vez la vio estaba demasiado bebido para que el recuerdo no fuera fantástico y poco digno de crédito. Es bastante curioso que esa muchacha ignorada le hubiera causado una impresión tan fuerte. (6, p. 31)”.

Sin embargo, su atracción se verá contrapuesta por la misoginia, la cual es un motivo propio del tema-personaje del compadrito. En el análisis pasado, este motivo se expresó mediante las burlas hacia las mujeres que el grupo de compadritos hacen cuando van a la confitería. (1, p. 8) En esta ocasión el motivo se manifiesta cuando el protagonista rechaza el amor como un sentimiento impropio de un hombre. En palabras de Aguinis, el compadrito considera que el hombre “conquista y somete a dos, tres o más mujeres que trabajan para él [como prostitutas]. A veces se enamora de una, eventualidad que

difícilmente le ocurre al monástico compadre.”⁹⁵ Por lo tanto, el tema-valor del amor se desarrollará entre los motivos de la atracción y del repudio, lo cual, a su vez, remitirá al motivo de la *naturaleza ambigua* del tema-personaje del héroe clásico.⁹⁶

Así como sucedió con la figura de la mujer disfrazada, la contraposición de motivos con respecto al tema del amor también se manifestará en la relación de Gauna y Clara. Si al principio Emilio considera fea a Clara, (13, p. 40) éste se esfuerza en salir con ella para enamorarla. Pero la ilusión amorosa se romperá paulatinamente luego de saber que Clara tiene otro pretendiente de nombre Baumgarten, quien era compañero en una obra de teatro. El agrado vanidoso y marital que había sentido cuando salía con ella (15, p. 56) se transformará en discursos misóginos que tendrán su clímax cuando ella le revela que ha salido con Baumgarten.⁹⁷

En este punto el motivo del rompimiento de la honra aparece pues pareciera que la traición contra Gauna no lastima sus sentimientos, sino que humilla su imagen y promueve las burlas que posiblemente le acarrearán: “La desilusión del primer momento aún resonaba en él, como un eco débil y prolongado. Había sido como una humillación ante sí mismo.” (15, p. 56). Este motivo también forma parte del tema-personaje del compadrito,⁹⁸ el cual, como se recordará, es uno de los modelos que configura la *búsqueda heroica* del protagonista. Ante su humillación, Emilio tomará dos vías para reparar su honra:

Para cambiar todo eso, habría que intentar una locura; no una simple locura, que sólo sirviera para agrandar el oprobio; una locura ingeniosa, que alterara todo, que dejara a la gente confundida, mirando a otro lado, sin recuerdos ya de ese espectáculo francamente desolador. Pero le iba a fallar el ingenio y se sentía muy capaz de cometer una estupidez que lo cubriera de ridículo. O tal vez no. Tal vez le faltara el empuje necesario. Le quedaban todavía dos caminos. Volver, acallando todo lo que sentía, contrariando su rencor, que era lo que más le importaba, disimulando, para vivir una íntima soledad, para lograr una remota venganza; o el segundo camino, buscar una pelea. Ésta era la solución. (23, p. 89)

⁹⁵ Aguinis, *op. cit.*, p. 60.

⁹⁶ Es importante recordar que el motivo de la naturaleza ambigua del tema-personaje del héroe clásico, además de describir la mezcla humana y divina de los héroes o semidioses, nos remite al carácter, pensamiento y acciones que median desde lo sublime y lo glorioso hasta actos abominables y destructivos. Bauzá, *op. cit.*, p. 37.

⁹⁷ El primer discurso misógino lo pronuncia en el capítulo 17 y cobra relevancia en el capítulo 18. Finalmente la ruptura se da en el capítulo 19. Bioy Casares, *op. cit.*, pp. 66-73.

⁹⁸ Aguinis, *op. cit.*, p. 60.

A pesar de su resolución, la decisión del protagonista por continuar con su vida familiar se efectúa evidentemente. Además de la *naturaleza ambigua*, la bifurcación de soluciones representa el conflicto determinante del protagonista causado por su indeterminación. La incapacidad de decisión acumulará diversos errores por los cuales se efectuará la tragedia final: morir por manos de Valerga.

No obstante, luego de la drástica ruptura, Gauna y Clara optan por la reconciliación, la cual ocurre en un viaje junto con otros amigos. El amor de ambos se desarrollará hasta llegar al matrimonio. (29, p. 121) Como puede verse, el motivo de la *naturaleza ambigua* continúa en los sentimientos del protagonista, los cuales, a pesar de los lazos matrimoniales, pasan del desagrado y odio hasta el más profundo cariño hacia Clara; por ejemplo, cuando está con algún miembro del grupo de Valerga piensa que Clara lo mantiene prisionero y es ella quien lo aleja de sus amigos (29, p. 122); pero en soledad sus monólogos concluyen que la ama y se avergüenza por haberla despreciado. (30, p. 126)

Otro de los motivos que surgen dentro de la ambigüedad con respecto al tema del amor es el tema de los celos. En un principio éste sentimiento se encausaba a la relación que mantenían Clara y Baumgarten cuando participaban en el teatro, la cual hacía que Gauna se sintiera inferior por sus nulos conocimientos sobre dramaturgia: “Gauna pensó que él era el más tonto; sólo él no tenía nada que decir. Clara, resplandeciente de juventud, de hermosura y de una superioridad nueva bajó de la tarima y fue hacia él, mirándolo de una manera que parecía eliminar a las demás personas, dejándolo sólo, para recibir el homenaje de su cariño ingenuo y absoluto.” (15, pp. 56-57) Posteriormente, su desconfianza se magnifica al dudar incluso de su mejor amigo Larsen: “Gauna pensó que tal vez encontraría a Larsen en casa de Taboada. ¿Cómo podría averiguar si habían salido a la tarde? Si descubría algo, lo que es a él no volverían a verlo. «Dios mío», murmuró, «¿cómo puedo imaginar estos disparates?». Con una mano se cubrió los ojos.” (33, p. 138) Los celos serán otros de los motivos que integran el polo negativo en la ambigüedad del protagonista y que materializan al tema del amor en sentido adverso.

En otro contexto, la misma ambigüedad de opiniones con respecto al amor no sólo se origina en Gauna, también se manifiesta en la opinión que tiene la sociedad con respecto a la relación de los jóvenes pues, en un principio, la conquista amorosa del protagonista

durante el carnaval le traerá fama (6, p. 32); no obstante, el posterior empeño por enamorar a Clara provoca el rechazo general de los que lo tratan: “A través de una larga paciencia, de mucha humillación y habilidad, se dedicó a enamorar a Clara y a volverse odioso para casi todas las personas que debían tratarlo.” (26, p. 107)

Pero el motivo de la *naturaleza ambigua* del héroe no es el único que se articula a partir del tema-valor del amor. Como apuntaba al cierre del capítulo primero, el tema del amor también representa el *cruce del umbral*⁹⁹ que le permite a Emilio Gauna conocer un modelo distinto de valentía, el cual es encarnado por Serafín Taboada, y una familia afectuosa que dista mucho de las relaciones dentro del grupo de compadritos. La relación con Clara también puede relacionarse con la influencia que ejerce la figura femenina hacia el héroe, ya que el amor de ambos simboliza la unión por la cual el héroe conoce y domina una parte de la sabiduría de un mundo sensorial que, de no estar ella, le sería vedado,¹⁰⁰ con lo cual el héroe aumenta su conocimiento sobre la vida y la muerte en su totalidad.¹⁰¹

Dentro de la novela, la intervención anónima de Clara extrae al protagonista de su destino durante el primer carnaval; y, posteriormente, ambos contraerán matrimonio. Sin embargo, el amor de Clara no es lo bastante fuerte como para alejar de Emilio las dudas obsesivas sobre el carnaval de 1927. Del mismo modo, la atracción por la valentía estoica de Gauna no tiene la fuerza necesaria como para mantenerse luego de la muerte de “el Brujo”, por lo cual el protagonista continúa con su obsesión con el modelo de valentía que rige al grupo de Valerga, pues con ellos, por un instante, se sintió en completa fraternidad.

2. El prestigio y la lealtad del compadrito

Muchas de las situaciones dentro de la novela pueden analizarse a partir de distintos temas. El amor no será el único que determine las acciones del protagonista, sino también el de la pertenencia remite al motivo de la *naturaleza ambigua*. De este modo, el conflicto sentimental con el encuentro amoroso durante el carnaval también implica el deseo de pertenencia que tiene Gauna. El caso del enamoramiento de Gauna con la mujer disfrazada dentro del carnaval de 1927 le avergüenza por no ser apropiado para un hombre valiente

⁹⁹ El motivo del paso por el umbral dentro del tema-personaje del héroe clásico permite al protagonista desarrollarse y mostrar sus capacidades dentro del viaje. Campbell, *op. cit.*, p. 88.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 110.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 114.

en términos del compadrito,¹⁰² lo cual atrae las burlas del grupo de Valerga. (8, p. 34) Por otra parte, el mismo suceso le dará prestigio entre los muchachos. (6, p. 32) Esta misma condición ambigua hará que la relación le brinde el respeto de Valerga (29, p. 122); pero cuando ocurre la traición de Clara por salir con Baumgarten Gauna ve en dicho acto, más allá del dolor, un oprobio posterior (23, p. 89); y a pesar de su desolación y furia, el deseo de pertenencia hace que Gauna contraiga matrimonio con ella. (29, p. 121)

El equilibrio entre los motivos ambiguos de repulsión e inclusión son determinantes pues el cumplimiento de los estándares de conducta del compadrito le permitirá integrarse al grupo de Valerga. De este modo, el empeño de Gauna por enamorar a Clara acarreará el rechazo del grupo de compadritos. (26, p. 107) Ante este rechazo, Emilio se aleja por las burlas que le hacen a su condición de esposo amoroso y por los reclamos por no haberlos invitado a la boda. (29, p. 122) Pese al apoyo del líder en ésta última situación, es inevitable el desdén que siente Gauna hacia el grupo. (29, p. 122) De este modo, los motivos del rechazo y alejamiento mediarán la relación entre Gauna y el grupo de compadritos, a pesar de que éste desee con tanto ahínco convertirse en uno de ellos. Recordemos que la importancia del tema de la pertenencia radica en que éste forma parte de la *búsqueda heroica* del protagonista, en donde se siente incluido dentro de una comunidad.¹⁰³

Sin embargo, el sentimiento de aislamiento también surge desde la psique del protagonista pues en ocasiones es él mismo quien, a pesar de estar inmerso en una reunión, se siente alienado, como ocurre con el grupo de Valerga (11, p. 38) y con su misma familia: “A la salida del taller, algunas tardes Gauna iba a casa del Brujo. Allí lo esperaba Clara; también solía estar Larsen. A veces, cuando los veía reunidos, Gauna pensaba que esos tres formaban una familia y que él era un extraño. En seguida se avergonzaba del pensamiento.” (30, p. 124)

La soledad también se considera como otro de los motivos que conforman el tema-personaje del héroe clásico, el cual Bauzá define como “un aspecto sugestivo de la condición heroica es que estos seres están condenados a la soledad y que ésta se acrecienta en el momento de la toma de grandes decisiones [...]”.¹⁰⁴ No obstante, la soledad no es

¹⁰² Aguinis, *op. cit.*, p. 60.

¹⁰³ Campbell, *op. cit.*, 26 y 97-109.

¹⁰⁴ Bauzá, *op. cit.*, p. 118.

un motivo exclusivo del héroe clásico, ya que está presente en diversos temas-personajes como el gaucho, el compadrito y el héroe romántico. De este modo, podemos considerar dolor por la soledad es uno de los conflictos que necesita resolver para cumplir con su *búsqueda heroica*.

En el polo contrario a los motivos del rechazo y la soledad, Emilio Gauna establecerá lazos más fuertes con Sebastián Valerga a pesar del alejamiento hacia el grupo de compadritos. La amistad entre ambos queda arraigada cuando Valerga le muestra a Gauna un cofre con diversos artículos, a los cuales “el Doctor” considera como tesoros: “Ahora le haré ver, sin que usted chiste, unas cuantas pertenencias que yo muestro solamente a los amigos.” (16, p. 61) En dicha ocasión Valerga le muestra diversas fotografías y otros objetos a Gauna. Pero ocurre algo singular: “El doctor se volvió hacia Gauna y poniéndole la mano en el hombro –lo que era un acto insólito, porque Valerga parecía tener una instintiva repugnancia de tocar a la gente– [...]”. (16, pp. 60-61) La fraternidad expresada por Valerga hace que Gauna lo vea como una figura paternal al cual aspirar:

Gauna estaba muy emocionado. No comprendía por qué Valerga le mostraba todo eso; comprendía, con aturdida gratitud, que su maestro y modelo estaba honrándolo con una solemne prueba de aprecio y tal vez, aun de amistad. Su espontáneo reconocimiento siempre hubiera sido conmovido y extremo, pero le parecía que esa noche alcanzaba una particular vehemencia, porque se imaginaba que él no era el de antes, no era el que Valerga creía conocer, no era un hombre con una sola lealtad. O tal vez lo fuera. Sí, estaba seguro de que no había cambiado [...] (16, pp. 61-62)

Sobre la amistad que tiene Gauna con Valerga, Taboada emite juicios que harán dudar a Gauna sobre la lealtad hacia Valerga: “No siempre uno puede ser leal. Nuestro pasado, por lo común, es una vergüenza, y no puede ser uno 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.” (28, p. 119) Exhortando a la actitud crítica de Emilio, Taboada logra concederle consciencia sobre sus necesidades individuales. En respuesta, Gauna se aferra a su propio concepto de lealtad:

Gauna no contestó. Pensó que había alguna verdad en las palabras de Taboada y, sobre todo, que a éste no le faltarían argumentos para abochornarlo si él intentaba discutir. 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. (28, pp. 119-120)

Para Gauna, el conflicto radica en decidir en cuál grupo debe buscar su inclusión, si con su familia o con los compadritos. Ante la instigación de Taboada hacia Gauna para que deje cualquier vasallaje y sea fiel a sí mismo, el protagonista continúa siendo fiel al grupo de Valerga, pues la traición de Clara lo ha comenzado a alejar. Dicha fidelidad no se expresa textualmente, pero la búsqueda constante de la compañía del grupo y el abandono hacia Clara, cuando Taboada muere, hacen evidente su elección.

Taboada demostrará su desprecio criticando incluso el seudónimo de Valerga, al cual considera paradójico: “¿Doctor en qué?, ¡haceme el favor...! En asustar a los chicos y a los faltos.” (28, p. 119) Posteriormente, Gauna también despreciará a Valerga cuando éste le cuenta sus recuerdos: “Gauna lo miró [a Valerga] con afecto casi piadoso, recordando el invariable desdén con que Taboada hablaba de él. Al mismo tiempo, con un principio de alarma, creyó comprender, que ese desdén era justo.” (29, p. 122) Finalmente, el rechazo contundente hacia el modelo de valentía encarnado por Valerga se efectuará cuando el grupo de compadritos se burle de Gauna con respecto a su boda con Clara. (29, p. 122)

Pese al desprecio que siente Gauna por Valerga, su obsesión hacia este modelo de valentía continúa. La muestra más contundente es que mientras Taboada agoniza, Gauna visita un cabaret llamado Signor, en el cual pararon durante el viaje por el carnaval, con la intención de esclarecer los sucesos que se desarrollaron aquella noche. El cabaret ostenta un mural en donde la imagen de llamas y diablos torturando personas, (33, p. 134) lo cual inevitablemente nos remite a la metáfora del *viaje a los infiernos* y simboliza el restablecimiento posterior del destino de Emilio Gauna. Ya en el cabaret, el protagonista se entrevista con una mujer apodada “la Baby”, y a pesar de la fama obtenida por conquistar a Clara, el personaje se vuelve nervioso y atónito. Se da cuenta, entonces, que no posee valor ante las mujeres y la vergüenza le domina, ya no por el posible oprobio sino por su actitud. La vergüenza surgirá de nuevo al imaginar qué pensarían de él por no ir a ver a Taboada en su agonía. (33, p. 137) La indecisión del protagonista es latente al no saber hacia qué grupo encausar su deseo de pertenencia, lo cual, a su vez, acentúa su ambigüedad.

3. La valentía estoica y la violencia

A causa del exceso de alcohol, Gauna no puede recordar claramente los sucesos del carnaval de 1927. Las visiones fragmentadas se mezclan con la imaginación del protagonista, haciendo que éstas se magnifiquen. El Brujo compara el viaje que tuvo el protagonista con las travesías de los héroes clásicos: “Hizo una especie de viaje. Ahora está añorando, como Ulises de vuelta en Ítaca, o como Jasón recordando las manzanas de oro.” (13, p. 43) La búsqueda está motivada por los sentimientos de fraternidad y grandeza que tuvo el protagonista por breves instantes: “Gauna se sintió muy resuelto a ver lo que había entrevisto esa noche, a recuperar lo que había perdido. Se sintió más adulto que los muchachos y quizá también que el mismo Valerga [...]”. (11, p. 37) La obsesión estará motivada por los elementos de la *búsqueda heroica*: valentía y pertenencia, mismos que trastornan el pensamiento de Gauna.

En palabras de Northop Frye, es la obsesión uno de los motivos primordiales que acompaña a los héroes, pues lleva a quien la padece más allá de los límites de lo humano hasta llegar al terreno de lo divino.¹⁰⁵ De igual manera, en el fragmento anterior podemos identificar otro de los motivos que aumenta la obsesión de Emilio: la conquista de la mujer disfrazada, el cual también he analizado bajo el tema del amor y de la pertenencia, sólo que en este caso también se incluye bajo el tema de la valentía pues su triunfo le hará sentir más grande que los demás muchachos, incluso que Valerga. Esta situación remite nuevamente al motivo de la *búsqueda heroica*, pues una de sus metas alcanzar la misma valentía que figura en Valerga.

Más tarde, ante el engaño de Clara, el protagonista planea recorrer los sitios del carnaval para cometer la locura que desviará las injurias de la gente, pero también le avergüenza el haber escapado de la pelea con Valerga durante el carnaval pasado:

Él sabía que una fortuita trampa de circunstancias había postergado y, finalmente, impedido la pelea; pero sabía también que la gente, si hubiera estado informada de lo esencial del asunto, habría pensado que él era cobarde. No estaba seguro de que ese juicio fuera erróneo. (29, p. 123)

De inmediato surge la autovaloración de Emilio: los demás lo ven como un cobarde y él también piensa igual. Nace de este modo una de las metas de su *búsqueda heroica*:

¹⁰⁵ Frye, *op. cit.*, p. 62.

volverse valeroso. Si la intervención de Clara lo extrae de su destino y Taboada lo mantiene alejado de los compadritos, la muerte de este último le permite al protagonista retomar su camino violento. Cuando Clara cancela el plan de salir con Gauna por la agonía de Taboada, Gauna aprovecha la oportunidad para indagar sobre el viaje que recorrió. El protagonista critica su “voluntad débil” al señalar que, de no existir esa casualidad, no se hubiese resuelto a salir solo. A pesar de ello se anima por su determinación para resolver el misterio. (31, p. 127-128) Esta duda perpetua guía el análisis hacia el motivo de la *naturaleza ambigua*, la cual es causa de vergüenza para el propio protagonista por denotar su cobardía.

No obstante su autocrítica y los juicios que otros personajes hacen de Emilio Gauna, al igual que en el primer capítulo de análisis, ambos remarcan su gran valentía, aunque dicha valoración es paulatina. En su primer encuentro, Taboada califica a Gauna como “un joven enojado y asustadizo”. (13, p. 42) Posteriormente, este juicio cambia cuando en una plática, donde participa Taboada, Larsen y Clara, describen a Emilio como un hombre valiente:

Una tarde conversaron sobre el coraje. Gauna oyó con asombro —y no sin protestar— que él, según Taboada, era más valiente que Larsen. Este último parecía admitir esa afirmación, como algo indiscutible. Gauna dijo que su amigo siempre estaba listo a enfrentarse a cualquier pelea y que él, y que él... iba a añadir algo, con veracidad y con candor, pero no lo escucharon. (30, p. 124)

De este fragmento destaca que, a pesar de la valentía que le atribuyen a Emilio, el grupo no le cede la palabra, con lo cual pareciera que su familia lo considera como a un niño. El conflicto entre la autovaloración de Gauna y la valoración de los demás radica en que el concepto de valentía es diferente. En el primer encuentro, Emilio expresa su duda sobre si es valiente a lo que el Brujo responde sencillamente: “Por valiente que sea un hombre, no es valiente en todas ocasiones.” (13, p. 44) Más adelante, en otra plática, Taboada critica el tipo de valentía que encarna Valerga: “—Ese valor, de que habla Gauna, carece de importancia. Lo que un hombre debe tener es una suerte de *generosidad* filosófica, un cierto *fatalismo*, que le permita estar siempre *dispuesto*, como un caballero, a *perder* todo en cualquier momento.” (30, p. 125 —las itálicas son mías—) Generosidad, fatalismo, disposición a perderlo todo; la definición de la valentía que representa Serafín Taboada cautivará la mente de Emilio y, al mismo tiempo, dividirá su concepto de valentía.

A partir de las reflexiones sobre la valentía y la lealtad, además del desdén de Taboada hacia Valerga, (28, p. 119) Gauna comparará los puntos de coincidencia de ambas figuras. (16, p. 65) El primer encuentro con Taboada se describe el temor que inspira por su fama de brujo: “Nadie creía mucho en el Brujo, pero temían que les dijera algo desagradable y que luego eso aconteciera.” (13, p. 39) Del mismo modo, el motivo de infundir temor es compartido por Valerga, lo cual queda en evidencia cuando éste último le pide a Antúnez que cante durante una reunión:

Antúnez estaba muy nervioso, muy halagado, muy asustado. No quería cantar. Prefería no darse el gusto de cantar a exponerse ante el doctor. Éste insistía tesoneramente. Cuando por fin, después de muchas persuasiones y disculpas, trémulo de vergüenza y de esperanza, Antúnez empezó a aclarar la garganta, Valerga dijo:

—Voy a contarles lo que me pasó una vez con un cantor.

La historia fue larga, interesó a casi todos los presentes y Antúnez quedó olvidado. Gauna pensó que si las cosas no se producían naturalmente, no debía consultar su asunto con el doctor. (10, p. 37)

El desprecio y la burla del Valerga hacia Antúnez demuestran su carácter cruel y violento con el cual busca el respeto y el dominio.

En cambio, la actitud de Serafín Taboada inspira tranquilidad, pulcritud, admiración y respeto. Estos motivos tienen sustento en los rasgos físicos que lo describen: “Serafín Taboada le ofreció una mano muy limpia y muy seca. Era un hombre delgado, bajo, de profusa cabellera, de frente alta, huesuda, de ojos hundidos, de prominente nariz rojiza.” (13, p. 41) La descripción de su frente denota inevitablemente carácter intelectual de Taboada. Además, se describen sus dedos lisos y muy secos, cuyos movimientos tranquilos denotan abstracción y concentración. (13, p. 42) Capítulos más adelante se complementan sus rasgos físicos al agregar la descripción de su pecho amplio que lo hace parecer más menudo y flaco; también su frente amplia y despejada coronada de largos cabellos grises; y, finalmente, se resalta la blancura de sus sábanas. (28, p. 117) Sus rasgos físicos producen en Gauna admiración, aunque también incredulidad. (30, p. 125) Incluso Valerga lo califica en determinado momento como un hombre de valía. (30, p. 122) Además, el día de su muerte, un tal señor Gómez, personaje incidental, lo califica de “gran hombre” y resalta el modo estoico en que murió: “sin prestar batalla inútil, con presurosa y alegre resolución.” (34, p. 143) En comparación con la *figura monstruosa* que posee

Valerga,¹⁰⁶ los rasgos que describen a Taboada son unívocos y se dirigen hacia el polo positivo.

La conclusión a la que llega el protagonista luego de las comparaciones entre Taboada y Valerga es la siguiente: “En las palabras del Brujo entreveía un mundo desconocido, quizá más cautivante que el valeroso y nostálgico del doctor.” (13, p. 43) Esta resolución se crea por los valores que cada uno representa: mientras que la valentía de Valerga sólo vive en sus anécdotas pasadas, Taboada practica en el presente su estoicismo y comparte sus conocimientos. Prueba de esto es la educación y sabiduría que Taboada comparte con Gauna, con lo cual se hace inmediatamente partícipe de su persona (30, p. 125); en contraposición con Valerga, cuya posición no comparte, pero que defiende a muerte.

La última enseñanza de Taboada, que cautiva al protagonista, se da durante su muerte. La decisión de Taboada por quedarse en Villa Urquiza, lugar donde habitó toda su vida, sabiendo a que esto menguará su salud, se puede interpretar como una necesidad por la que terminará su vida; como bien juzga el mencionado señor Gómez quien califica el acto como un suicidio. (34, p. 143) Sin embargo, al ser suya la elección no puede considerarse plenamente como un error. Su valentía con la que afronta su final inevitable dará pie a que su muerte se envuelva de magnificencia, ya que Taboada toma a la muerte como un evento infranqueable por lo cual permanece tranquilo para asombro de sus allegados. Su gloria sólo radica en la falta de temor ante la muerte.¹⁰⁷

La muerte de Taboada marca el final de las enseñanzas de la valentía estoica. Emilio Gauna, quien equiparaba el amor de Clara como otra limitante a su valentía (28, p. 120; y 29, p. 121), retornará al camino para transformarse en compadrito. Sin embargo, los conocimientos adquiridos harán que cambie su ánimo y valoración del mundo violento que alguna vez lo cautivó.

¹⁰⁶ La figura monstruosa fue un rasgo obtenido en el capítulo anterior gracias a los rasgos físicos contrastantes (jovialidad y senectud; amaneramiento y machismo) y a la actitud áspera (violencia y caballerosidad) que posee Sebastián Valerga.

¹⁰⁷ Al respecto de la aceptación de la muerte, Campbell apunta “El último acto de la biografía del héroe es el de su muerte o partida. Aquí se sintetiza todo el sentido de la vida. No es necesario decir que el héroe no sería héroe si la muerte lo aterrorizara; la primer condición es la reconciliación con la tumba”, Campbell, *op. cit.*, p. 316.

4. Consideraciones

La intervención de Clara simboliza el *umbral* por medio del cual el protagonista pudo conocer un nuevo mundo donde su concepto de valentía y pertenencia fueron puestos en duda. La relación que establece con ella repercute en primera instancia en su imagen como compadrito, pues su conquista crea opiniones contrapuestas que van desde la admiración, el prestigio y el respeto hasta la burla y el desprecio.

Por otra parte el deseo de pertenencia conforma la *búsqueda heroica* de Gauna, así, recaerá en la familia conformada por Clara, Taboada y Larsen; por lo que las relaciones con el grupo de Valerga se verán mermadas. No obstante, el protagonista nunca logra sentirse totalmente incluido, por lo que buscará alternadamente su inclusión en ambos grupos.

De igual manera, el concepto de valentía de Gauna será cuestionado por las enseñanzas de Taboada. La generosidad, fatalismo y el sacrificio de Taboada se contrapondrán a la violencia, venganza y salvajismo de las acciones de Valerga. No obstante, la atracción hacia este mundo más civilizado no es suficiente para derrumbar la obsesión por los hechos del carnaval de 1927. Así su *búsqueda heroica* permanece en tanto a objetivos, pero su concepto es completamente distinto.

Capítulo 3

Muerte y apoteosis del héroe

En análisis previos habíamos observado cómo el deseo por convertirse en un hombre valiente era una constante en la vida del protagonista. La intervención del Brujo lo había apartado de la influencia de Sebastián Valerga, para después integrarlo al mundo ordenado y sentimental del matrimonio con Clara. Pero la obsesión por develar los hechos del carnaval de 1927 y una serie de traiciones por parte de Clara hace que Gauna, una vez muerto su mentor, vuelva a la vía de la violencia en compañía de Valerga. De esta manera, la muerte de Taboada significa la liberación de Gauna hacia sus deseos primitivos. Nuevamente, Emilio saldrá al carnaval en compañía del grupo de Valerga, esta vez con pleno conocimiento de los hechos y una meta clara: alcanzar la condición heroica.

El presente análisis abarca del capítulo 35 al 55, periodo posterior a la muerte de Taboada que finaliza con la muerte del protagonista. El esfuerzo por recrear los sucesos carnaval de 1927 a través del viaje por el carnaval de 1930 evoca sentimientos, recuerdos y deseos que transforman o reafirman las características del personaje principal.

1. El amor como umbral de retorno

En el capítulo anterior se vio cómo la intervención de Clara funcionaba como una especie de umbral mediante el cual Emilio Gauna se salvaba de su destino y podía conocer el tipo de valentía que encarnaba Serafín Taboada. Sin embargo, después de la muerte de “el Brujo”, los lazos afectivos se romperán por diversas causas. El primer motivo que se presenta son los celos que mutuamente afligen a la pareja. Por una parte, Gauna escucha las habladurías de la gente quienes señalan una supuesta relación entre Clara y Larsen. (35, pp. 143-144) Al mismo tiempo, Clara dudará de la fidelidad de Gauna, y a pesar de que lo niega frente a Larsen, la duda permanece. Ante su inseguridad, Clara cuestiona a Gauna, pero éste niega rotundamente dicha suposición. (35, p. 145) Del mismo modo, la infertilidad del matrimonio alejará a Gauna del hogar (35, p. 144), pues la frustración de éste mismo impide que se sienta completamente unido con Clara.

Pero el principal motivo que tornará negativamente al tema del amor será el silencio que guarda Clara con respecto a la identidad de la mujer con la que se encuentra Gauna

en el carnaval. El secreto es guardado por Clara a pesar de que Gauna le manifiesta su gran fijación por revelar la identidad de aquella mujer. (35, p. 144) Esto aumentará la obsesión que tiene el protagonista por recordar los aquellos sucesos, gastando el poco dinero sobrante o platicando con insistencia del tema tanto con su familia como con sus amigos. (35, p. 144) Incluso la revelación de su identidad hubiese evitado el enfrentamiento en el que muere Gauna, pues éste le cuenta anticipadamente el suceso trágico. (35, p. 147) Por lo tanto, el *umbral heroico*, que alguna vez permitió a Gauna salvarse de la muerte, se transformará en una puerta de regreso al camino del compadrito.

Luego de haber ganado en las carreras de caballos el protagonista resolverá volver al carnaval. Su intención es recrear el carnaval de 1927, y para ello invita nuevamente al grupo de Valerga. Este hecho marca el punto de ruptura de la novela. Representa además una de las pocas ocasiones en las que el protagonista se muestra decidido. Sin embargo, la ruptura con el motivo de la *naturaleza ambigua*¹⁰⁸, mismo que lo ha caracterizado desde el principio.

De igual modo, el regreso al carnaval puede interpretarse como el motivo del *error trágico* del héroe. Recordemos que el *error trágico* es el causante de la muerte o desgracia del héroe, por la cual caerán de la cúspide de la fama hasta la miseria.¹⁰⁹ En ocasiones dicho error no se realiza de modo consciente, sino que la casualidad, un descuido que pareciera insignificante o el mismo capricho de los dioses son los que provocan el acto que desatará la furia de sus protectores.¹¹⁰ Considero este punto de ruptura como un tipo de *error trágico* ya que el protagonista sufre un cambio negativo al perder su hogar, esposa y su amigo Larsen.

No obstante, la acción de Emilio Gauna dista mucho del considerado *error trágico* de la época clásica, pues la percepción negativa debe ser compartida tanto por el héroe, la sociedad y el narrador. En el caso de *El sueño de los héroes* existen tres percepciones. Por un lado la ideología del compadrito, la cual es vista por Gauna como el único medio para alcanzar la valentía. En el lado contrario está la percepción de la sociedad quien ve de manera negativa al compadrito, en especial a Sebastián Valerga. Finalmente, el narrador ejerce un juicio neutral a la manera de “ocurrió lo que debía de ocurrir” (35, p. 143). No

¹⁰⁸ Bauzá, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰⁹ Campbell, *op. cit.*, p. 30; y Bauzá, *op. cit.*, p. 11.

¹¹⁰ Bauzá, *op. cit.*, p. 11.

es el propósito de esta investigación analizar la ambigüedad de voces narrativas, pero es necesario mencionar los juicios que están separados porque, para lo que unos es necesidad, el protagonista lo considera como un acto necesario para continuar por el camino elegido. Por lo tanto, el regreso al carnaval no puede considerarse como un *error trágico* tal como se considera el héroe clásico, sino un error trágico producto de la decisión individual del héroe.

Otra muestra de la *naturaleza ambigua* del protagonista, con respecto al tema del amor, será el constante deseo de volver al lado de Clara, incluso desde el primer momento en que decide ir al carnaval. (37, p. 152) La angustia cobrará mayor fuerza luego de que el protagonista se decepciona al descubrir la verdad tras los sucesos del primer carnaval: “¿Por qué había tardado tanto en comprenderlo? Para andar con este grupo de imbéciles se había ido de la casa, sin avisar a su mujer. ¿Clara seguiría queriéndolo? Sin ella y sin Larsen estaría solo en el mundo”. (40, p. 163) Sin embargo, su desasosiego no bastará para que Emilio renuncie al viaje por el carnaval. Esta postura itinerante remite nuevamente al motivo de la *naturaleza ambigua*, el cual también matiza al tema del amor en su función de atracción y alejamiento.

Del mismo modo, el reencuentro amoroso con Clara en el carnaval de 1930 también será motivo de duda, ya que el disfraz le hará dudar si es la misma que la del primer carnaval. (49, p. 203) El anhelo por repetir el encuentro hará que el protagonista se cuestione si en realidad el viaje fue hecho para volverse valiente o reencontrarse con el amor fantástico evocado por dicha mujer: “¿El sentido de esa confusa peregrinación era conmemorar su ulterior encuentro con la máscara del Armenonville? ¿O repetía la peregrinación con la esperanza mágica de que se repitiera el encuentro?” (41, p. 167) De ahí que los elementos de la *búsqueda del héroe* queden matizados bajo la misma ambigüedad que caracteriza al personaje.

De igual manera, el encuentro permite una doble interpretación del amor de Gauna por la mujer disfrazada, pues afirma: “-Tal vez yo imaginé dos amores. Ahora veo que hubo uno solo en mi vida”. (52, p. 211) La confesión puede interpretarse como el reconocimiento de Clara detrás del disfraz de máscara, aunque también puede interpretarse en un sentido contrario: desconoce el amor por Clara y reconoce que la única amada fue a la mujer bajo el disfraz. Sin embargo, al igual que con Clara, los vínculos

amorosos serán rotos luego de que Gauna vea a esta mujer acompañada de “el Rubio”, un viejo amigo de Clara. (53, p. 215) De este modo, cualquier medio de salvación a partir del amor se verá mermado, con lo cual el destino funesto tendrá el camino libre para cumplirse.

Finalmente, el narrador señala que Gauna no tuvo un pensamiento hacia Clara antes de morir (55, p. 222); lo cual es contrario a los repetidos deseos de Gauna de volver al hogar. Adicionalmente se señala la amargura que le causa al protagonista el recuerdo de Clara. (44, 183) Dicho juicio resulta enigmático al no especificar si es Clara quien arruina el ánimo por el carnaval o si la aflicción parte de la culpa por no estar al lado de su esposa. En todos los casos el amor que siente Emilio está dividido al igual que su persona, lo cual marca, nuevamente, la presencia del motivo de la *naturaleza ambigua*.

2. La reconfiguración de la búsqueda de pertenencia

A pesar de que Gauna cumple su deseo por volver al carnaval, su ánimo decae. La angustia deriva de que el viaje no se recree puntualmente como el anterior, ya sea porque los compañeros no sean los mismos (39, pp. 158-159) o la falta de alegría. (40, p. 161) Pero el sentimiento de estar aislado del grupo es su principal motivo de congoja, pues ocasiona que se perciba a sí mismo como un espectador y no un participante. (41, p. 165). Esto denota cómo la *naturaleza ambigua* también matiza el tema de la pertenencia, el cual, como se ha visto en análisis anteriores, es uno de los dos elementos de la *búsqueda del héroe*.

Asimismo, el rechazo hacia Gauna también partirá del grupo de Valerga pues el misterio que envuelve los planes de Gauna causa molestia. Ante el cuestionamiento de los muchachos, Valerga defiende al anfitrión, sin embargo, también comparte este enojo. (47, p. 195) El rechazo interviene en la gratitud que sienten por haberlos invitado al viaje, lo cual refiere nuevamente a la *naturaleza ambigua* que define a los personajes del grupo.

Recordemos que el trayecto por el carnaval simboliza el *viaje heroico* en el cual el protagonista se enfrenta a diversas pruebas en donde medirá sus capacidades físicas y mentales.¹¹¹ Bajo esta interpretación, la falta de confianza que tiene Gauna hacia los

¹¹¹ Campbell, *op. cit.*, pp. 97-109.

demás miembros del grupo, en especial el líder, marca un fracaso que lo alejará de cumplir los objetivos de su búsqueda.

Existen diversas pruebas durante el viaje por el carnaval de 1930 que también exigirán al protagonista que demuestre su valentía, pero en todas ellas Emilio se mostrará mesurado y escrupuloso. Tal es el caso de la ofensa que le hace un camarero a Valerga, al llamarlo viejo embustero que cuenta anécdotas falsas. (40, p. 163) La ofensa a Valerga también ocurre en el episodio donde dos sujetos desacreditan la valía de los ídolos populares argentinos (46, pp. 190-194) y cuando una mujer disfrazada golpea a Valerga en el ojo con un pomo de perfume. (41, p. 168) En todos los casos Gauna prefiere evitar un conflicto que terminará en el encarcelamiento del grupo, lo cual será visto por el grupo como una equivocación que va en contra de la figura del compadrito.

Las anteriores pruebas tienen su equivalente en el viaje por el carnaval de 1927. En las anécdotas que recuerda el protagonista se revela el carácter cruel, sanguinario y maligno que representa Sebastián Valerga. En el primer recuerdo, Valerga mata a un caballo cansado bajo el argumento de que el animal se burla de él (43, p. 181); en el segundo, Valerga se desespera por el llanto de un niño que estaba perdido, así que lo envía en un tren para que se pierda aún más (42, p. 171); finalmente, el líder se enfrenta con una mujer porque ésta le había robado unas monedas, y en medio del barullo “el Doctor” hiere en la cabeza a un ciego que tocaba el violín. (42, pp. 173-174) A diferencia de los sucesos del carnaval de 1930, Gauna no participa de manera activa ni detiene la furia de Valerga. Puede interpretarse entonces que, al dejarse llevar por el ánimo colectivo, cumplió con las pruebas a las que fue sometido.

Sin embargo, el conocimiento de las anécdotas que había olvidado marca otro punto de inflexión con respecto a la *naturaleza ambigua* del protagonista. A pesar del deseo de pertenencia, el cual es parte del motivo de la *búsqueda del héroe*, se enfoca al grupo de compadritos, Gauna se horroriza de los actos monstruosos que realizó Valerga. (44, p. 182) Sin tomar en cuenta la necesidad de volver al lado de Clara, toma la decisión de continuar con el viaje con la intención de vengarse de los compadritos, aunque también desistirá de esta resolución y preferirá observar el desarrollo de los sucesos en el carnaval como un observador indiferente. (44, p. 183) El rompimiento del protagonista con su ambigüedad conlleva, inevitablemente, a que el final augurado se cumpla. Aunque, en un

sentido distinto, la determinación que toma puede ser interpretada como uno de los mayores triunfos de Emilio Gauna pues es producto de la toma de consciencia.

Justamente, esta indeterminación es uno de los elementos que Bajtín resalta en la concepción del héroe moderno: mientras que en la epopeya los motivos de los héroes son estáticos desde el inicio hasta su muerte, el héroe en la novela es un ser inconcluso que está en una constante formación, la cual nunca llega a definirse totalmente.¹¹² La indeterminación del héroe hace al héroe susceptible de influencias exteriores a su pensamiento, de ahí que su pensamiento se vea determinado por las opiniones que la sociedad tiene de él.¹¹³

La crisis existencial que coloca al personaje en el umbral de la determinación es idéntica a la sufrida por Emilio Gauna, lo cual es un rasgo propio de la novela moderna; sin embargo, también acerca al protagonista al motivo de la *naturaleza ambigua* del héroe clásico. Por lo tanto, no existe un error en la capacidad de determinar su destino, ya que esto simboliza una liberación triunfante ante las conductas preestablecidas que le son impuestas. Podría concluirse que la libertad de elegir los elementos de la búsqueda es un motivo primordial en el héroe moderno, el cual impera sobre el deseo de integrarse con la sociedad.

3. Muerte gloriosa de Emilio Gauna

Después de la decisión de Gauna por continuar el viaje por el carnaval hasta sus últimas consecuencias, surgirán en él las reflexiones en torno al tema de la valentía. Sobre todo, recordará los juicios que emitió Serafín Taboada: “–Ese valor, de que habla Gauna, carece de importancia. Lo que un hombre debe tener es una suerte de *generosidad* filosófica, un cierto *fatalismo*, que le permita estar siempre *dispuesto*, como un caballero, a *perder* todo en cualquier momento.” (30, p. 125 –las itálicas son mías–) Por lo anterior, el protagonista también emitirá sus propios juicios en donde concluye que la cobardía es lo peor:

[...]Don Serafín Taboada le había dicho una vez que el coraje no era todo; don Serafín Taboada sabía mucho y él poco, pero él 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. No importaban por qué estaban

¹¹² Mijail M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: FCE, 2003, pp. 90-91.

¹¹³ *Ibid.* p. 65.

peleando. ¿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*. (55, p. 222)

Del anterior fragmento resalta la aceptación y conformidad con el destino que se le ha impuesto. Es probable que en este punto Gauna sepa que al final del viaje le espera la muerte, por lo que su valentía consistirá en no resistirse a ella. Esto sin duda refleja la asimilación de las enseñanzas de Taboada, en especial, el modo en que éste muere. Campbell señala que esta conformidad con el destino es uno de los motivos que conforman el tema-personaje del héroe clásico,¹¹⁴ ya que sería ilógico denominar héroe al individuo que se aterroriza con la idea de morir.¹¹⁵ De igual modo, Yolanda de Grisé resalta el coraje que tiene el individuo al frente a la fatalidad como uno de los rasgos principales del heroísmo clásico.¹¹⁶

La pelea con Valerga será el punto cúspide en donde convergen todos los temas analizados: “En un abra del bosque, rodeado por los muchachos, como por un cerco de perros hostiles, enfrentado por el cuchillo de Valerga, era *feliz*. Nunca se había figurado que su alma fuera tan *grande* ni que en el mundo hubiera tanto *coraje*.” (55, pp. 221-222, las cursivas son mías). La muerte del protagonista remite, obviamente, al motivo de la *muerte gloriosa*, el cual es identificado por Campbell como el misterio en donde ocurre la desintegración y el desmembramiento de la forma que había asumido el héroe durante su vida.¹¹⁷

La *muerte gloriosa* del héroe representa el punto cúspide donde el héroe arriesgará su vida en el combate en pro del bien común; y por ese hecho, el combate se convierte en la prueba esencial de su existencia.¹¹⁸ La lucha final se vuelve, entonces, una lucha contra el destino aciago, mismo que es imposible romper.¹¹⁹ Remarca aún más el aspecto trágico el hecho de que el héroe muera en la flor de la vida o en la cúspide de sus fuerzas, con lo cual pierde todo su mundo por cumplir su propio ideal.¹²⁰

¹¹⁴ Campbell, *op. cit.*, p. 62.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 316.

¹¹⁶ Yolanda de Grisé, *Le monde de dieux*, Ottawa, Hurtubise, 1985, p. 272. *Apud.*, Bauzá, *op. cit.*, p. 29.

¹¹⁷ Campbell, *op. cit.*, p. 31.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 36.

¹¹⁹ Bauzá, *op. cit.*, pp. 29 y 62.

¹²⁰ *Ibid.*, pp. 7 y 171.

Sacrificar su vida y su hogar por la *búsqueda heroica* remite al motivo de la muerte gloriosa. Sin embargo, la muerte de Emilio Gauna no representa un sacrificio en la búsqueda del bien común, pues su búsqueda sólo tiene como objetivo su satisfacción con respecto a su imagen. La ruptura entre la búsqueda del personaje para beneficio de la sociedad cuestiona la imagen del héroe. Tal como lo establece González Escribano, esta disyuntiva es propia de la novela moderna, pues los valores que representa el héroe no concuerdan ni con los del autor ni con los del lector.¹²¹ En cierta forma, los personajes en la novela de Bioy Casares se narran a sí mismos y entre ellos, por lo cual el héroe está en constante formación y confrontación consigo mismo y con su medio.¹²² En consecuencia, en el protagonista existirá un grado de independencia con respecto a su búsqueda individual, pero sus metas estarán matizadas por el grupo en el que se desenvuelva. En otras palabras, Emilio Gauna no busca el bienestar social pues los grupos sociales nunca lo exigieron; sino que es él mismo quien elige su bienestar a partir del medio en el que se encuentra, que en este caso es el enfrentamiento al estar acoplado en el grupo de compadritos.

Cuando Emilio Gauna retoma la pelea y sufrir la muerte por Valerga se presenta el momento cumbre en donde la novela adquiere su carácter fantástico. Del mismo modo, la tradición clásica se engrandece al héroe después de que muere, justo por el sacrificio máximo que realiza.¹²³ Sin embargo, esto contrasta en cierto modo con la novela de Bioy Casares, pues la muerte del protagonista es dibujada como algo bastante ordinario. Es más, su muerte está matizada por el absurdo al carecer de una razón suficientemente válida, desde el punto de vista social, para arriesgar su vida. Las causas de la pelea se atribuyen a la codicia, por ejemplo: “¿Creyeron que él había ganado más plata en el hipódromo y querían saquearlo? El motivo era un pretexto: no tenía importancia”. (55, p. 222) Además, su muerte también sufre una especie de humillación al ser encontrado por “el Mudo” (alguien que no podía comunicar inmediatamente el hallazgo) y ser definiendo sólo como un “cuerpo” (55, p. 222).

¹²¹ José Luis González Escribano, “Sobre los conceptos de *héroe* y *antihéroe* en la Teoría de la Literatura”, *Archivum-Universidad de Oviedo*, n. 31-32, 1981, pp. 368-408.

¹²² Bajtin, *op. cit.*, p. 54.

¹²³ *Ibid.*, p. 31.

Al respecto, Girard apunta que en la lucha por el trono de la violencia no importa realmente un motivo válido, sino que la pelea en sí misma es la meta.¹²⁴ Además, el hecho que Gauna supiera que la lucha ya estaba perdida y, sin embargo, acepta estoicamente el destino funesto, es donde radica realmente su carácter heroico.¹²⁵ En palabras de Bauzá: “El mundo de la epopeya y de los trágicos más que detenerse en el fin –terrible en casi todos los casos– de sus héroes, destaca el esfuerzo de estos por superar lo aciago que el destino inexorable impone a la naturaleza humana”.¹²⁶ De este modo, el carácter fantástico de la novela y el verdadero coraje heroico de Emilio Gauna radica en la decisión de continuar la pelea pese a saberla perdida.

Desde la perspectiva teórica de Lukács, la muerte del héroe cobra mayor gloria al ser producto de una resolución libre y con plena consciencia de sí mismo, ya que, al elegir el modo en que se lleva a cabo su destino irrevocable, el héroe tiene control sobre sí mismo y sobre las circunstancias que le ocasionan su fin. De este modo, se considera la muerte del héroe como:

“[...] una realidad se le revela al hombre en la que de repente contempla y logra asir la esencia que lo domina y actúa en su interior, el sentido de su vida. Toda su vida anterior se desvanece de cara a esta experiencia; todos sus conflictos, sus sufrimientos, tormentos y las confusiones causadas por ellos se vuelven superfluos e insignificantes. El sentido ha hecho su aparición y el alma tiene las puertas abiertas a la experiencia empírica.”¹²⁷

No es de extrañar que, sin importar que las causas y fines por los que el protagonista pierde la vida sean bastante comunes, en el último momento Gauna expresa que, al estar rodeado de los compadritos, “jamás se había sentido tan grande y tan libre” (55, p. 222).

Con respecto a la integración que experimenta Gauna durante el combate, Bauzá apunta que, en la culminación de la vida del héroe, éste se vincula con el universo entero, incluso con la muerte, en una reconciliación que engrandece su espíritu.¹²⁸ Del mismo modo, la pelea y la muerte le permiten alcanzar la categoría de “compadrito”, misma que está imbricada con el coraje, valor y heroísmo que tanto anhelaba. El enfrentamiento mismo le permite integrarse en un ritual de valor al que sólo podían acceder los

¹²⁴ Girard, *op. cit.*, p. 151.

¹²⁵ Campbell, *op. cit.*, p. 62.

¹²⁶ Bauzá, *op. cit.*, p. 29.

¹²⁷ György Lukács, *op. cit.*, pp. 150-151.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 81.

compadritos, por lo tanto él se vuelve uno de ellos, con todos los valores que conlleva el término, con lo cual cumple con el deseo de pertenencia que integra la *búsqueda heroica* de Emilio Gauna.

A partir de las interpretaciones de Bauzá, Girard y Lukács concluyo que la mayor gloria en la muerte del protagonista no radica en el bienestar social que logra, como lo marcaba más arriba, sino que en la libertad de elección con respecto a la búsqueda por la cual sacrifica su vida. Esto representa una reconfiguración del tema-personaje del héroe clásico, ya que en la epopeya impera el *deber ser* de una manera estática con el fin de que los valores que representa se perpetúen; mientras que en la novela moderna, la libertad de elección con respecto a los elementos de búsqueda e ideología implican un acercamiento con la vida cambiante e indefinida de impera la naturaleza del hombre.¹²⁹

De este modo, la muerte de Emilio logra ser gloriosa al haberse sacrificado por los elementos de su búsqueda: al morir por manos de un compadrito le permite formar parte de la figura que tanto deseaba, ya que, por medio de una asimilación, pasa a fusionarse con Valerga. Al respecto, Girard explica que cuando dos individuos se enfrentan para conseguir la corona de la violencia, uno de ellos termina integrándose al otro: en el enfrentamiento dejan de ser dos individuos para asimilarse.¹³⁰ De este modo, la muerte de Gauna hace que su figura pase a integrarse con los recuerdos, figura y mito de Valerga, así como ocurrió con el “Gordo Maneglia”, quien sucumbió en manos del doctor y se volvió una anécdota que enaltece la valentía del personaje. Por lo tanto, su muerte le permite alcanzar la pertenencia que tanto anhelaba. De igual manera, Emilio alcanza la valentía por medio de la asimilación, ya que el calificativo que emite el protagonista sobre Sebastián Valerga mientras ambos pelean también lo incluirá: “Sabía también que nunca se había equivocado sobre Valerga: era valiente en la pelea.” (55, p. 222)

Desde otro punto de vista, al decidir los elementos de su búsqueda, haciendo caso omiso a lo que otros esperaban de él, y aceptar las consecuencias, incluida su muerte, representa la mayor valentía de Gauna. En suma, a diferencia de los demás compadritos, el protagonista supera su miedo, cuestiona las actitudes de Valerga y lo confronta. Estas determinaciones hacen que la muerte de Emilio Gauna cobre mayor énfasis, no tanto por

¹²⁹ *Ibid.*, p. 43.

¹³⁰ Campbell, *op. cit.*, p. 103.

el acto en sí o el modo en el que finaliza, sino por todo lo que conlleva la decisión: elegir libremente su búsqueda, romper con las expectativas que impone la sociedad y cuestionar el modelo de autoridad al cual sigue.

De este modo se obtiene que la muerte gloriosa del héroe sobrepasa los límites que impone el motivo propuesto por Campbell, el cual incluye el sacrificio por bien común y el valor estoico ante la muerte; por lo cual se adicionan los motivos de la capacidad de elección, el cuestionamiento a las formas establecidas y la confrontación como estandartes más gloriosos en la muerte del héroe.

4. Consideraciones

De la misma manera en que el amor funcionó como un portal por el cual Emilio Gauna escapa de su destino, la ruptura de los lazos amorosos transformará al amor en un umbral de regreso. A partir de este resquebrajamiento, el tema del amor estará en constante ambigüedad. Por una parte, el personaje busca constantemente regresar con su amada ante las decepciones por el viaje. Contrariamente, existe un resentimiento no definido por Clara, ya sea porque su recuerdo le impide disfrutar del carnaval o por los motivos que lo alejaron del hogar: celos, infertilidad y traición. Finalmente, el tema del amor estará ausente en el enfrentamiento y muerte de Emilio Gauna, razón por la cual el narrador resalta la ingratitud del protagonista con Clara.

Por otra parte, la ambigüedad marcará al tema de la pertenencia, pues, en un principio, el protagonista es incapaz de decidir hacia qué grupo busca su integración, si con su familia o con los compadritos. Sin embargo, la ruptura de su *naturaleza ambigua* tendrá lugar cuando, por causas azarosas, Gauna gana en las carreras de caballos y decida volver al carnaval. A pesar de que su determinación tiene algunos retrocesos pues en diversas ocasiones durante el viaje el protagonista deseará regresar al hogar. No obstante, ningún deseo o decepción impedirá que el protagonista continúe el viaje que, inevitablemente, le causará la muerte. La determinación del héroe por concluir el viaje, con lo cual rompe con su ambigüedad, representa el mayor triunfo, ya que, por primera vez, es él quien decide y construye su destino. Asimismo, la pelea que protagonizan Valerga y Gauna permitirá que este último se integre al grupo de compadritos, con lo cual cumple con uno de los elementos de su búsqueda heroica.

Por último, el tema de la valentía será una constante en los actos del viaje. En tres ocasiones, diversos personajes incidentales, hicieron enfurecer a Sebastián Valerga, pero Emilio Gauna contuvo la venganza de “el Doctor”. La deuda que tiene el invitado hacia el anfitrión es la causa más evidente por la cual Valerga obedece a Gauna, pero eso no impide que surja el rencor entre ambos. Simbólicamente, estos actos representan una serie de pruebas con las cuales se determina si el protagonista merece la categoría heroica. La medida y el juez de dichas pruebas es indudablemente Sebastián Valerga, pues es él quien guía y lidera al grupo. La actuación mediocre de Gauna, a juicio de “el Doctor”, hará que Emilio sea rechazado. Sin embargo, el enfrentamiento que ocurre al final representa la mayor prueba. Al no renunciar a la pelea, el protagonista obtiene la categoría de “compadrito”, con lo cual se confirma su pertenencia. Del mismo, la muerte de Gauna por manos de Valerga, entendida como un acto de asimilación, le permitirá al protagonista investirse con la valentía propia de Valerga.

No obstante, otra perspectiva permite comprender la muerte del protagonista como la culminación de un proceso en el cual la libertad de elección es constante: la elección inicial de los elementos de búsqueda sin importar las opiniones de los demás personajes; la reflexión acerca de la valentía; el cuestionamiento los actos sanguinarios de Valerga; el haber contenido la ira de Valerga sin importar las consecuencias posteriores; y, finalmente, la determinación estoica de continuar con el viaje para cumplir con la búsqueda que él mismo se había impuesto. El heroísmo de Gauna rompe con los estándares clásicos, no obstante, su gloria se relaciona de manera más íntima con un elemento que se valora por encima del bien común: la libertad del hombre.

Conclusiones

El análisis presente tuvo como objetivo asociar los personajes de la novela *El sueño de los héroes* con el tema-personaje del héroe clásico a partir de los motivos que la integran. Estos motivos fueron la *búsqueda del héroe*, el *viaje heroico*, la *naturaleza ambigua*, el *cruce del umbral* y la *muerte gloriosa*, los cuales pertenecen al tema-personaje del héroe clásico y se interpretaron bajo los tres ejes temáticos que imperan en la novela: la valentía, la pertenencia y el amor.

El primero de los motivos que se nos presenta en la novela es la *búsqueda del héroe*, el cual, como se mencionó en la introducción, es la evolución del *ideal utópico* que definía los valores y acciones que el héroe consideraba necesarios para mejorar a la sociedad. En el caso del protagonista, dicho ideal no tiene un fin social, pues sólo busca complacer sus propios intereses, lo cual relaciona al personaje la figura de los héroes modernos tal como lo establecen Lukács y Bajtín. Por lo anterior, decidí denominar como *búsqueda del héroe* al conjunto de ideas y metas individuales que integran la psique del protagonista. Para Emilio Gauna, la valentía y la pertenencia son los temas de su búsqueda. Todas las acciones y reflexiones giran en torno a estos elementos, incluso el amor de Clara, pues éste representa un medio por el cual acceder a un nuevo concepto de valentía que abre la posibilidad de integrarse a una familia.

El motivo del *viaje heroico* se identifica en los viajes que realiza Gauna con los compadritos por ambos carnavales. Sin embargo, existen otros viajes en los cuales interviene el protagonista. El primero de ellos lo realiza en solitario cuando Clara cancela la cita con pretexto de que una tía estaba enferma. Posteriormente, cuando Gauna se entera de que Clara no ha salido con él por salir con Baumgarten, el protagonista deambulará sin rumbo. En este viaje Emilio emitirá diversas reflexiones con respecto al tema del amor, todas ellas bajo los términos del machismo y la misoginia. También está el viaje en el que Gauna y Clara se reconcilian, el cual lo realizan en compañía de los patrones de Emilio. Finalmente, el viaje que realiza Gauna a manera de investigación al cabaret Signor, mismo que simboliza la entrada al infierno, también es realizado sin acompañamiento.

Estos viajes menores no fueron analizados bajo el motivo del *viaje del héroe*, justamente por carecer de pruebas que exigieran al protagonista la demostración de su

valentía, ya que dichos recorridos sólo reflejan el modo en que el amor transforma al personaje. Como lo señalé en el capítulo 2, el tema del amor representa el medio por el cual Emilio Gauna accede al mundo de Taboada y le permite experimentar la pertenencia al conformar una familia. No obstante, dichos viajes carecen de seguimiento en cuanto terminan, lo único que permanece de ellos es el amor que siente el protagonista por Clara, el cual sí es reiterado posteriormente durante el viaje por el carnaval. Por tal motivo, los viajes por el carnaval son los únicos que reflejaron la cercanía del protagonista con el *viaje heroico* por sopesar los elementos de su búsqueda con el amor por Clara y la pérdida de éste.

El motivo de la *naturaleza ambigua* se presenta en el protagonista por medio de una ambigüedad de tipo psicológico, la cual es atribuida a la indeterminación de su persona. Su ambigüedad estará marcada por diversos motivos como son la valentía y la cobardía, la familia y el grupo de compadritos, la lealtad a Taboada o a Valerga, y el amor a Clara frente a la fraternidad con el grupo; todos ellos competentes al tema del amor y la pertenencia. Pareciera que Emilio vive en una especie de formación inacabada, en donde cualquier intento por elegir se ve mermado, no tanto por los otros, sino por él mismo. Esta indeterminación es analizada en términos bajtinianos como una característica de la novela moderna, pues a diferencia de la epopeya, el héroe no es un producto terminado y definido totalmente, sino que es un ente en constante formación y confrontación consigo mismo y con el mundo que lo rodea.¹³¹ De igual modo, el héroe moderno no definido es susceptible de influencias exteriores que le harán cambiar sus decisiones o cuestionarse por aquello que tenía por cierto.¹³² De ahí que las opiniones de Taboada, Clara, Larsen y Valerga hagan que Emilio Gauna titubee al momento de tomar una decisión o reflexione sobre la legitimidad de su búsqueda. Por lo anterior, Emilio Gauna rompe con su ambigüedad en el momento en que elige continuar con el viaje, pese la insatisfacción que siente y las consecuencias que inevitablemente lo acechan, representa un triunfo al poder liberarse de las imposiciones externas para elegir, individualmente y con plena consciencia, el modo en que afrontará lo irrevocable.

¹³¹ Bajtín, *op. cit.*, pp.90-91.

¹³² *Ibid.*, p. 65.

En cuanto a los rasgos físicos del héroe, la ambigüedad está encarnada principalmente por Sebastián Valerga, el cual es constantemente descrito como un hombre corpulento y de edad madura, en contraste con su arreglo excesivo que raya en la feminidad. Pese a estas características suaves y refinadas, sus acciones son sanguinarias y brutales. Por lo tanto, su ambigüedad es definida en términos de lo *monstruoso*, el cual es un motivo que acompaña especialmente a los adversarios del héroe clásico.

Por su parte, el motivo del *cruce del umbral* está representado por la participación de Clara en la vida del protagonista. La primera intervención que ella tiene ocurre cuando evita que Emilio Gauna se enfrente con Sebastián Valerga. Su intervención, además, le permitirá al protagonista adquirir nuevos conocimientos y perspectivas con respecto a sus intereses: la valentía y la pertenencia expuestas en el ambiente familiar. Sin embargo, el mundo al cual accede también le resulta insatisfactorio, además de los problemas maritales por los que Emilio se aleja del hogar; por lo tanto, el umbral que una vez funcionó como escape le permitirá retornar a su destino.

El motivo más importante que aparece en la novela es la *muerte gloriosa*. Si bien en la novela también se narra la muerte de Taboada, ésta carece de los motivos suficientes para definirla como una muerte gloriosa. En cambio, la muerte de Gauna reúne los motivos necesarios: sacrifica su vida y familia en pro de su *búsqueda heroica*; el personaje es joven cuando muere, por lo cual se acentúa más el aspecto trágico; y, a pesar de conocer su destino funesto, continúa el viaje con estoicismo. Se ponía en duda la validez de este motivo ya que en el héroe clásico el sacrificio se hacía en beneficio de la sociedad, lo cual no ocurre en la novela, pues Gauna muere como consecuencia de su búsqueda personal. Sin embargo, desde la perspectiva de Lukács, lo glorioso de su muerte radica en el control que el héroe tiene sobre la manera en que su destino se desarrollará, con lo cual, además del poder, el personaje experimenta la liberación de sus conflictos y la comunión con la vida misma.¹³³ Por lo tanto, su muerte representa el cumplimiento de los elementos de su búsqueda heroica por encima del *deber ser* que impone la sociedad y en ello radica su gloria.

He de insistir en la falta de concreción con respecto al motivo del *error trágico*, lo cual es causado por la multiplicidad de opiniones contenidas en la novela, tal como lo

¹³³ György Lukács, *op. cit.*, pp. 150-151.

señala Bajtín.¹³⁴ Para el protagonista o el grupo de compadritos la honra y la valentía son los estandartes principales que definen su ideal. La ofensa hacia alguno de estos obliga a un enfrentamiento a muerte mediante el cual podrá ser reparado el oprobio. Por el contrario, la sociedad ve esta búsqueda de la valentía como un empecinamiento ridículo. Del mismo modo, el error trágico comúnmente es realizado en un estado de enajenación o inconsciencia, caso contrario a la elección de Gauna, la cual fue tomada con plena consciencia respecto a lo que perdía y al final aciago. No existe por lo tanto el motivo del error trágico tal como lo establece el héroe clásico pues el héroe de la novela tiene plena consciencia de sus actos, de las consecuencias de éstos y de los sacrificios que hace. Incluso cuando Gauna “falla” las pruebas impuestas por Valerga o rompe con el hogar, en realidad elige libremente su propia formación con todo lo que ello representa.

No obstante, el objetivo de la investigación desvió el análisis de la figura del héroe frente a otros aspectos, especialmente, las relaciones del protagonista con su amada, por estar en segundo término con respecto a la valentía, misma que fue definida como tema directriz. No obstante, resulta interesante el modo en que se configuran las relaciones amorosas del personaje, las cuales se polarizan entre la misoginia, el romanticismo, la ternura y el odio.

Tampoco se estudió a fondo la relación del héroe con su opuesto, definida especialmente por la *figura monstruosa*, la cual encarna Sebastián Valerga. Este motivo implica aspectos más amplios que los señalados en el motivo de la *naturaleza ambigua*, la cual establecía brevemente la monstruosidad en términos físicos y psicológicos. Es labor de investigaciones otros elementos más profundos de “el monstruo” que integran a los personajes en términos de “adversario del héroe” o “complemento del héroe”.¹³⁵

Por otra parte, la presente investigación se centró en la figura del héroe, con lo cual se dejaron de lado otros esquemas de configuración, especialmente la figura del antihéroe. Según el estudio de González Escribano, esta figura se define por la discordancia entre la ideología del personaje con el sistema de valores que la sociedad enaltece. De manera que lo que para el héroe es un fin primordial, para la sociedad puede ser una actitud

¹³⁴ Bajtín, “La novela polifónica de Dostoievski y su presentación en la crítica”, en *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE, 2003.

¹³⁵ Vid. Diana Rodríguez Pérez, *Serpientes, dioses y héroes: el combate contra el monstruo en el arte y la literatura griega antigua*. León: Universidad de León, 2008.

incorrecta.¹³⁶ Esto puede remitir inevitablemente a pensar en Emilio Gauna como un antihéroe por tener un pensamiento distinto al que beneficia a la sociedad. Pero en su estudio, González Escribano establece que el antihéroe se desarrolla en novelas en las que la opinión del autor y del personaje son unívocas pero contradictorias a lo esperado por el lector. En cambio, en la estructura presentada en *El sueño de los héroes* los sistemas de valores del narrador, el personaje y la sociedad son distintas, lo cual indica que su estructura compete a la novela moderna. De esta manera, un estudio profundo sobre la existencia de la figura del antihéroe contribuiría al entendimiento de la articulación de la figura heroica y su relación con la tradición clásica con la literatura contemporánea.

Esta investigación esclarece la problemática del heroísmo dentro de la novela. Al respecto, la postura de Díaz establece que la transformación del modelo de heroicidad de la novela presenta al mito del héroe como un modelo obsoleto de una época ya extinta.¹³⁷ Sin embargo, la presente investigación distingue que dicha transformación mantiene como basamento la postura estoica frente al destino inevitable, mismo que apoya Navascués.¹³⁸ Por otra parte, Pezzoni afirma que el coraje que presentan los personajes, especialmente Sebastián Valerga, trata de agigantar el mito criollo, el cual ya está demasiado alejado de aquella bonanza pretérita.¹³⁹ Pero esta manifestación del coraje no sólo compete al mito criollo, sino que tiene un carácter universal que remite al tema-personaje del héroe clásico. Por otra parte, Alfredo Grieco y Bravio en colaboración con Miguel Vedda señalan la supuesta degradación de lo heroico, la cual convierte lo glorioso en algo miserable e ilusorio.¹⁴⁰ Sin embargo, la novela presenta diversos modelos de valentía, cada una válida en determinados contextos. De este modo, concuerdo con la opinión de Borges, el cual señala que la novela salva al héroe al presentar una nueva versión del mito;¹⁴¹ pues, como pude comprobar mediante el presente análisis, la transformación que sufre la figura del héroe clásico mantiene sus motivos estructurales y enaltece, especialmente, la valentía estoica frente al destino aciago.

¹³⁶ González Escribano, *op. cit.*, pp. 368-408.

¹³⁷ Díaz, *op. cit.*, p. 78.

¹³⁸ Navascués, *op. cit.*, p. 73.

¹³⁹ Pezzoni, *op. cit.*, p. 244

¹⁴⁰ Alfredo Grieco y Bravio y Miguel Vedda, *op. cit.*, p. 253

¹⁴¹ Borges, *op. cit.*, p. 88.

Por otra parte, esta investigación intenta aplicar de manera óptima y exhaustiva la metodología expuesta por Luz Aurora Pimentel, la cual delimita los elementos textuales que intervienen en la descripción de los personajes analizados. En los trabajos de la autora se establece que existen otros tipos de enunciados que influyen en la descripción de los personajes, específicamente aquellos que señalan las acciones narradas de los personajes, sin embargo, cuando dichos enunciados carecen de adjetivaciones, el análisis resulta demasiado ambiguo pues es propenso a la interpretación personal del investigador. Asimismo, traté de adecuar el método para que fuese lo más imparcial y objetivo posible.

Como última acotación, el protagonista de *El sueño de los héroes* comparte su destino con Juan Dahlmann, análogo del cuento “El sur” de Jorge Luis Borges¹⁴², ya que ambos veneran el mito del coraje pampeano materializado por las figuras literarias del gaucho, el compadre y el compadrito. Ambos mueren en una pelea con cuchillos por razones completamente ridículas, pero eso no importa: demostrar su coraje es el único fin. El sacrificio de su vida mundana no resulta importante, al contrario, les resulta absurdo que la muerte los alcance en la cama de un hospital. Ésta es la muerte por la que vivieron y soñaron; éste es el sueño de aquellos héroes.

¹⁴² Jorge Luis Borges, “El sur”, en *Obras completas*. Tomo 1. Buenos Aires, Emecé, 1974, pp. 525-530.

Bibliografía

- AGUINIS, MARCO, *El atroz encanto de ser argentinos*. Buenos Aires: Planeta, 2001.
- BAJTÍN, MIJAIL M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BAUZÁ, HUGO FRANCISCO, *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- BORGES, JORGE LUIS y SILVINA BULLRICH (eds.), *El compadrito: su destino, sus barrios, su música*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- BORGES, JORGE LUIS, “El sueño de los héroes”, *Sur*, n. 235, 1955, pp. 88-89.
- CAMPBELL, JOSEPH, trad. del inglés de Luisa Josefina Hernández, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959. 372 pp.
- CONI, EMILIO A., *El gaucho. Argentina, Brasil, Uruguay*. Estudio preliminar de Beatriz Bosch. Buenos Aires: Ediciones Solar, 1969.
- DÍAZ, NILDA, “Sobre mitos y desmitificaciones”, *Río de la Plata*, n. 1, 1985, pp. 65-79.
- GONZÁLEZ ESCRIBANO, JOSÉ LUIS, “Sobre los conceptos de *héroe* y *antihéroe* en la Teoría de la Literatura”, *Archivum* (Universidad de Oviedo), n. 31-32, 1981, pp. 368-408.
- LUKÁCS, György, *Teoría de la novela. Un ensayo histórico filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2010.
- MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL, *Muerte y transfiguración del Martín Fierro. I Las Figuras*. México: Fondo de Cultura Económica, 1948.
- MEEHAN, THOMAS C., “Estructura y tema de ‘El sueño de los héroes’ por Adolfo Bioy Casares”, *Kentucky Romance Quarterly*, n. 20, 1973, pp. 31-58.
- NAVASCUÉS, JAVIER DE, “Destino y sentido en *El sueño de los héroes*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 609, marzo 2001, pp. 67-74.

- PEZZONI, ENRIQUE, “Adversos milagros”, en *El texto y sus voces*, Buenos Aires: Sudamericana, 1986, pp. 237-245.
- PIMENTEL, LUZ AURORA, “El mundo narrado III. La dimensión actoral del trabajo”, en *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: UNAM-Siglo XXI, 1998, pp. 59-94.
- , “Tematología y transtextualidad”, en *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México: UNAM-Bonilla Artigas Editores, 2012, pp. 253-268.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, DIANA, *Serpientes, dioses y héroes: el combate contra el monstruo en el arte y la literatura griega antigua*. León: Universidad de León, 2008.
- ROJAS, RICARDO, *Historia de la literatura argentina*. vol. 1. Buenos Aires: Losada, 1948.
- SCHLICKERS, SABINE, “*Que yo también soy poeta*” *La literatura gauchesca rioplatense y brasileña (siglos XIX-XX)*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, 2007.
- TEDIO, GUILLERMO, “Borges y ‘El sur’: Entre gauchos y compadritos”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, (Universidad Complutense de Madrid), n. 14, 2000. [en línea] «http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/bor_gauc.html» Consultado el 19 de agosto de 2015.
- VILLEGAS, JUAN, *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Barcelona: Planeta, 1978.