

## *El sueño de los héroes*

Marcos Giralt Torrente

La relación de los escritores con su obra es complicada. Igual que algunos padres sienten predilección por sus hijos rebeldes y se muestran estrictos con los menos problemáticos, la idea que tenemos de nuestra obra no coincide necesariamente con la de los lectores. Es frecuente que nos mostremos reticentes con el más exitoso de nuestros libros y, por el contrario, destaquemos el que defraudó nuestras expectativas en repercusión crítica o difusión. Como yo mismo padezco esa ambivalencia, cada vez que la descubro en otro me sacude una solidaridad tan inmediata que, si el escritor es sujeto de mi admiración, incluso llego a conmoverme. Así me sucede con Adolfo Bioy Casares, a quien descubrí como cuentista después que a Cortázar o Borges, y desde entonces les disputa mi predilección. ¿Cómo olvidar la delicada naturalidad, el nostálgico lirismo o la melancolía amorosa de los cuentos reunidos en *La trama celeste* o *El héroe de las mujeres*? La vindicación de Bioy Casares, más allá de la complicidad con que lo distinguía Borges, ya la hizo Cortázar en *Diario para un cuento*, un enternecedor homenaje de amigo en el que un narrador que quiere contar una historia acerca de una tal Anabel constantemente se interroga cómo lo haría Bioy y echa de menos no poseer su talento.

Sabemos que la novela más reconocida de Bioy Casares es *La invención de Morel*. La publicó a los 30 años, en 1945, después de seis libros que no forman parte de su bibliografía oficial, algunos de los cuales ni siquiera existen físicamente, ya que el propio Bioy, con la complicidad de su círculo, los hizo desaparecer. En el libro de entrevistas, *Bioy Casares a la hora de escribir*, de Esther Cross y Félix Della Paolera, explica la ambición y los miedos que guiaron la redacción de *La invención de Morel*: «Se sucedían días y años, pero la literatura estaba siempre fuera de mi alcance. Como advertía signos de que los amigos no desestimaban mi inteligencia, me dije que la ineptitud a lo mejor se limitaba a mis procedimientos. Con *La invención de Morel*, una historia que no quería malograr, llegó la gran oportunidad de ponerme a prueba. Recordé el consejo de mi padre de pensar en lo que uno está haciendo y procuré escribir con la atención bien despierta». Y luego, en la misma serie de entrevistas, enfatiza: «mi afán fue no cometer errores. Me dije que tenía un buen argumento y que no debía

malograrlo. Por desconfianza de mi tino quise tomar todos los recaudos de seguridad. Procuré que en la historia, como en la máquina de un reloj, nada fuese innecesario». Ya fuera porque efectivamente consiguió ese mecanismo perfecto, porque la trama resulta fascinante o porque, como señala en otra entrevista del mismo volumen, «los que han leído varios libros de un autor, por lo general prefieren el que leyeron primero», la prueba de su triunfo es que *La invención de Morel* continúa opacando otras novelas suyas que escribió posteriormente con la atención aún más despierta, mejores recursos estilísticos y más conocimiento del género.

El argumento es el siguiente: un fugitivo llega a una isla, se supone que desierta a consecuencia de una plaga, en la que subsisten varios edificios abandonados. Pasa los primeros tiempos haciéndose a la soledad, hasta que un día descubre otras personas, de apariencia elegante, que pasean y conversan o miran el atardecer. En un principio se limita a observarlas a hurtadillas, pero, al enamorarse de una de las mujeres, una sucesión de descubrimientos le terminará por desvelar el misterio: los extraños no están vivos, son hologramas sonoros proyectados por una compleja máquina que se alimenta de las mareas. Aunque sofisticada, forman parte de una película y sus acciones no son infinitas y cambiantes sino que cubren el ciclo de una semana. Morel es el nombre del inventor que, llevado por su amor a Faustine, la misma mujer de quien el fugitivo se enamora, concibió el complejo con el objetivo de pasar la eternidad con ella. Igual intención guía al fugitivo cuando, al final, decide grabarse a sí mismo para incorporarse a la película, a pesar de que, como a esas alturas no ignora, convertirse en holograma requiere perder la vida.

Forzado tal vez por la mención que hiciera Borges en el prólogo de la primera edición del libro, Bioy reconoció la influencia de algunas ficciones de H. G. Wells, como *La isla del doctor Moreau*. Sin embargo, sus influencias parecen más amplias: sin olvidarnos del cine y de Julio Verne, cabe destacar toda esa literatura de aventuras, encabezada por Stevenson y Conrad, tan del gusto de ambos escritores argentinos, y, cómo no, Daniel Defoe, cuyo *Robinson Crusoe*, al igual que el fugitivo de *La invención de Morel*, llevaba un diario. La idea central, la búsqueda de la inmortalidad o el intento de alterar un destino prefijado, se repite con mutaciones diversas en casi toda la obra de Bioy Casares. Así expone el motivo en su prólogo de *Historias fantásticas*: «Escribo historias fantásticas porque mi mente me las suministra, porque soy feliz escribiéndolas y porque desde muy temprano sentí como una incongruencia el hecho de que esta vida que tenemos pueda bruscamente cesar». Los otros elementos de la trama son

característicos de una época, cuando la novela fue escrita, en la que la invención de la fotografía, del cine y del fonógrafo no eran tan remotos y a diario se especulaba con nuevos y asombrosos avances técnicos; en tanto que los científicos que los llevaban a cabo eran universalmente admirados y representaban una sugestiva fuente de inspiración no solo para los escritores. Bioy describe el origen en sus *Memorias*: «la máquina salió de una reflexión que me hice: si fuera posible conseguir para los demás sentidos reproducciones nítidas como las que para la vista proporciona el espejo o para los oídos el disco fonográfico, podríamos reproducir finalmente al hombre entero. Inventada la máquina, habría que inventar la historia».

Esa conexión de la máquina de Morel con el imaginario tecnológico e incluso teosófico de la época, con las utopías, científicas o no, con las que la gente fantaseaba hasta después de la II Guerra Mundial, explica en parte el éxito del libro. Asimismo es probable que la consecución de ese mecanismo de relojería que Bioy declaraba uno de sus objetivos, junto con la unidad espacio-temporal de la trama, otorgue al texto una extraña condensación e intensidad a la que no han sido insensibles los lectores del libro desde su publicación. Él mismo, con sutil ironía, apuntaba estas razones: «Yo agradezco a la suerte el que se me haya ocurrido una novela de aventuras, con un fugitivo que llega en bote a una isla. En esa isla alguien intenta lograr la inmortalidad por un procedimiento que interesó a algunos lectores y los indujo a proponerse nuevas hipótesis. Además, la novela refiere una sentida historia de amor».

Efectivamente, esa sentida historia de amor del fugitivo con Faustine es el principal logro novelesco de *La invención de Morel*. Efectivamente Bioy, y a eso se refería Cortázar en su relato *Diario para un cuento*, era un superdotado representando el rapto amoroso, por la facilidad con la que consigue que las amadas que imaginaba parezcan al lector tan deseables como a sus amantes de ficción y por lo convincentes que resultan estos. Que, en virtud de su enamoramiento, el fugitivo esté dispuesto a renunciar a su vida para alcanzar esa imperfecta forma de inmortalidad que se deriva de integrarse en la holografía en la que habita su amada, representa el necesario gesto heroico que ratifica el amor verdadero, ya que ni siquiera tiene constancia de que ni ella ni sus compañeros sientan; cree que han heredado la conciencia y el alma que tenían cuando eran corpóreos pero no lo sabe con certeza.

La frase de Bioy en la que aventura los motivos del éxito de *La invención de Morel* es reveladora de las dudas que la novela le planteaba. Nunca las ocultó. A raíz de una reseña de Néstor Ibarra, que, aunque positiva, le ponía el reparo de no haber dejado

resquicio a la improvisación, en varios lugares insinuó que *La invención de Morel* no era tan buena como habría deseado o como sus lectores creían. Le desagradaba el estilo de fraseo corto, pero, más que nada, le desagradaba la rigidez de la construcción. Así lo expone en una de las entrevistas de *Bioy Casares a la hora de escribir*, al comentar la crítica de Ibarra: «entendí que mi elemental recurso de eludir las ocasiones de errar fue un intento de acortar camino, de alcanzar el acierto sin pasar por la destreza y el tacto. Como dijo William Butler Yeats, en estas cosas no se puede acortar camino. En mi novela no hay casi digresiones, y es por las digresiones que entra la vida en los relatos. En el mío no hay sombra de desorden. Las novelas recrean la vida, donde el desorden abunda...». Y, en términos muy parecidos, vuelve a insistir en sus *Memorias*: «lograr una historia en la que de vez en cuando hubiera elementos arbitrarios, sin que parecieran ociosos, sino que por el contrario dejaran entrar la vida en la obra, era una meta más ardua que la entrevista por mí [...]. Yo buscaba menos el acierto que la eliminación de errores en la composición y la escritura de *La invención de Morel*. De algún modo era como si me considerara infeccioso y tomara todas las precauciones para no contagiar la obra...».

En el fondo, lo que subyace es su convicción de que *La invención de Morel* es un buen relato pero no tanto una buena novela. Dice Bioy en otra entrevista del volumen citado: «Quizá *La invención de Morel* sea un cuento. Realmente comparada con las novelas de algunos escritores laboriosos de otros países, *La invención de Morel* es un cuento». Bioy debió ya de tener esa sospecha mientras la estaba redactando, no necesitó que otros se la señalaran. Atendamos a estas palabras en la misma entrevista: «en una novela, con un misterio que se aclara al final, conviene sugerir otros misterios o una explicación que no sea la verdadera, para que el lector vaya pensando, vaya equivocándose y también acertando, de manera que cuando llegue al final, diga: *Bueno, esto me lo anunciaron y pude imaginarlo*». *La invención de Morel* pertenece a la estirpe literaria de los manuscritos encontrados, y en este género la figura del intermediario, quien encuentra el texto y lo comenta, es frecuente, pues por lo general su testimonio contribuye, en especial si el manuscrito contiene elementos fantásticos o sobrenaturales, a apuntalar la sensación de realidad ante el lector. En *La invención de Morel* hay también un supuesto editor que se manifiesta en diez notas a pie de página. Sin embargo, en este caso, más que para incrementar la sensación de realidad, las diez anotaciones parecen diseñadas para dotar de mayor profundidad al texto, sugiriendo, por ejemplo, una explicación a la peripecia del fugitivo distinta de la que se concluye de la

lectura lineal de su relato. Esto último es particularmente visible en la nota dos, cuyo único fin es subrayar el hecho de que el fugitivo ha estado alimentándose de todo tipo de hierbas desconocidas. Con ello se nos sugiere que algunas podrían ser alucinógenas, y toda la aventura del fugitivo, por tanto, un mero viaje psíquico. El mismo fin perseguirían las notas que corrigen, matizan o subsanan olvidos de su relato; se trata de arrojar un halo de sospecha sobre el narrador para introducir de tapadillo la posibilidad de que existan otras explicaciones de su extraña aventura. Recordemos: «en una novela, con un misterio que se aclara al final, conviene sugerir otros misterios o una explicación que no sea la verdadera...». Es obvio que no otra cosa perseguía Bioy con el recurso de las notas. Lo criticable es que el efecto resulta tosco por demasiado evidente su intención.

Afirmémoslo ya con claridad: *La invención de Morel* es sugestiva, entretenida, incluso novelesca, pero no es una buena novela. No lo es por todo lo que hemos venido señalando, sugerido en parte por Bioy, y no lo es, además, por algo que está en la raíz de su concepción: la inmortalidad diseñada por Morel y perseguida por el narrador es, como decíamos, demasiado precaria. Es cierto que este hecho convierte en más heroico el sacrificio de amor del fugitivo, y que probablemente sea, por eso, su razón de ser, pero de la existencia de cierto déficit argumental del que el propio Bioy era consciente al escribir la novela da cuenta la resbaladiza ambigüedad acerca de si la máquina de Morel transfiere o no el alma de la persona retratada a su imagen holográfica. El fugitivo no está seguro, pero especula con que en el futuro alguien logre perfeccionar el invento de forma que él mismo, un inserto al fin y al cabo en una película previamente grabada, sea visible para Faustine. En definitiva, para un lector actual todo el asunto de la máquina, y por extensión de la dudosa inmortalidad que suministraría, parece a la vez naif y en exceso rocambolesco, y de ello se resiente el conjunto de la trama.

Años después de publicarse *La invención de Morel*, Bioy Casares dio solución a ese problema en su cuento *Los afanes*, recogido en el volumen de cuentos, de 1962, *El lado de la sombra*. En él encontramos a un inventor, como Morel, empeñado en alcanzar la inmortalidad. A diferencia de aquel, cuya máquina apresaba el exterior que los sentidos captan de las personas, el inventor de *Los afanes* construye unos bastidores que retienen su alma, su personalidad inescrutable. Como nada puede ser perfecto en una imaginación tan melancólicamente humorística como la de Bioy Casares, en este caso el problema radica en que los bastidores pueden destruirse sin que la persona que albergan tenga capacidad para evitarlo.

No es ese el único ejemplo de la recurrencia de la muerte, y las posibles maneras de eludirla, en la literatura de Bioy Casares. El cuento *El lado de la sombra*, que da título al volumen donde se recoge *Los afanes*, retoma el asunto reformulándolo desde un punto de vista distinto: el del original y sus réplicas. ¿Cuál es la diferencia entre uno y otras? Si consiguiéramos una réplica de un ser humano y el original muriera, ¿podría su copia ser considerada ese ser humano? En uno de sus relatos más antiguos, *El perjurio de la nieve*, en el que un padre obliga a sus hijas a hacer día tras día lo que hicieron el anterior, da una vuelta de tuerca más. La trama parte de la idea, según Bioy, «de que, si todos los días repetimos los mismos actos, ningún cambio puede sobrevenir, ni aun el de la muerte».

No es desatinado percibir en esa imagen circular un eco del eterno retorno nietzscheano. Sabemos que Bioy Casares, como Borges, era lector de filosofía, y así lo demuestra que en bastantes de sus ficciones hallemos meditaciones de orden metafísico. Por ejemplo, *Plan de evasión*, que fue la novela siguiente a *La invención de Morel*, en la que el alcaide de una isla prisión experimentaba con los reclusos para modificar su percepción de la realidad, parece que le fue inspirada, según confesó, por la lectura de los filósofos George Berkeley y David Hume, así como de diversos libros de teoría del conocimiento, que le llevaron a preguntarse hasta qué punto «los sentidos son fidedignos y si al cambiarlos no se cambia también la concepción de la realidad y la realidad misma».

Pero volvamos al problema del tiempo y a Nietzsche, y fijémonos en una frase que el fugitivo de *La invención de Morel* anota en su diario reflexionando sobre las acciones infinitamente repetidas de los hologramas: «Acostumbrado a ver una vida que se repite, encuentro la mía irreparablemente casual. Los propósitos de enmienda son vanos; yo no tengo próxima vez, cada momento es único, distinto, y muchos se pierden en los descuidos». Dicha reflexión la formula nuestro fugitivo cuando empieza a tentarle la posibilidad de convertirse en holograma, y parece claro que detrás también resuena con fuerza el eco de Nietzsche. Es más, casi parece que estamos ante la conocida contraposición entre destino y carácter, que, nacida confusamente de Heráclito («el carácter hace el destino») y retomada como fulgurante intuición por Nietzsche («quien tiene carácter también tiene una experiencia que siempre vuelve»), desembocó en el ensayo de Walter Benjamin, *Destino y Carácter*, que separaba ambos conceptos («donde hay carácter no habrá destino, y en el cuadro del destino no se encontrará carácter»).

Dejarse llevar por el destino es una tentación, porque significa integrarse en un libreto ya escrito. Al revés que el carácter, que nace de la libertad y debiera conducir a la imprevisibilidad. Los espectros de Morel tienen su tiempo fijado de antemano, ya que son una grabación, y lo que el fugitivo parece envidiar de ellos, por contraste con el azar en el que transcurren sus días, es esa caja cerrada en la que habitan a salvo y en la que ningún instante se pierde. Sin embargo, sería erróneo pensar que, con su decisión de convertirse en holograma, el fugitivo abandona el reino del carácter para abrazar el del destino. Si nos fijamos en la frase de Nietzsche («quien tiene carácter también tiene una experiencia que siempre vuelve»), es decir, un destino que, por repetido, se erige en un no destino), lo que el fugitivo estaría perpetrando al renunciar a la vida sería eludir el destino para ingresar en el mundo del carácter. Algo que confirmaría Walter Benjamin en la siguiente frase de su ensayo: «justamente la felicidad es la que desvincula al feliz del engranaje de los destinos y de la red de lo propio». ¿Y qué mayor felicidad que renunciar a las acechanzas de la vida para integrar, junto a la persona amada, una *experiencia que siempre vuelve* como la semana cíclica en la que habitan los hologramas?

Benjamin publicó su ensayo *Destino y Carácter* en 1922, y, aunque editado años después, en 1925 el psicólogo soviético Lev S. Vygotski concluía *La psicología del arte*, en cuyo capítulo octavo, *La tragedia de Hamlet, príncipe de Dinamarca*, se lee: «Si el desarrollo de los acontecimientos en el drama se halla supeditado a los caracteres de los personajes, si las leyes que los rigen se encuentran en los personajes, en sus caracteres, entonces se trata de una tragedia de carácter; mientras que, si el desarrollo de los acontecimientos subordina el destino de los personajes en contra de sus caracteres, lleva en sí algo fatídico e ineluctable, exteriormente insuperable, que empuja a los hombres al crimen, a la muerte y a otros actos que no se desprenden de sus caracteres, entonces se trata de una tragedia de destino».

No parece probable que Vygotski leyera a Benjamin, ni quizá tenga sentido interrogarse por ello. Sus primeras aproximaciones al *Hamlet* de Shakespeare datan de 1919, tres años antes de que Benjamin publicara su ensayo. La única coincidencia entre ambos que se me alcanza fue temporal y geográfica: aquellos tres meses, entre diciembre de 1926 y febrero de 1927, recogidos en su *Diario de Moscú*, que Benjamin pasó en la ciudad donde Vygotski ya trabajaba.

Es casi seguro que Bioy Casares tampoco había leído a Walter Benjamin cuando compuso *La invención de Morel*. Un amigo suyo, Héctor A. Murena, que aparece

repetidamente citado en su diario *Borges*, fue el primer traductor al español de Walter Benjamin, pero los *Ensayos Escogidos* que compiló para la editorial Sur salieron en 1967, veintisiete años después de la novela de Bioy. Años antes, en 1933, algunas ideas de Benjamin ya se habían difundido en Argentina gracias a Luis Juan Guerrero, un catedrático de Estética de la Universidad de La Plata, aunque se ceñían a las desarrolladas en *La obra de arte en la era de la reproductividad técnica*. Si, además del de Nietzsche, en la frase citada de *La invención de Morel* late, oculto, el lejano eco de Benjamin, es una especulación con escaso fundamento. La realidad parece más sencilla: los conceptos de «carácter» y «destino», nombrados así o de otro modo y a menudo entremezclados, eran recurrentes en la época a través de la herencia romántica y, sobre todo, de la versión del idealismo alemán que, deformada, cristalizó en la deriva totalitaria del nazismo. La propia Victoria Ocampo en alguno de sus ensayos literarios de los años cuarenta se sirve de nociones similares al ensalzar la importancia de la personalidad de Emily Brontë, más que su biografía, al estudiar su obra. No muy diferente debía de ser el panorama catorce años después de *La invención de Morel*, cuando Bioy publicó en 1954 *El sueño de los héroes*; si bien para entonces el nombre de Benjamin seguramente ya ocupaba, de primera, segunda o tercera mano, un lugar en su imaginario intelectual. No, por cierto, el del ruso Vygotski, que empezó a ser conocido en occidente a partir de finales de los años setenta.

¿Pero necesitaba Bioy Casares, un lector de Shakespeare y de la literatura grecolatina, que Benjamin o Vygotski le iluminaran sobre percepciones que tenía probablemente más que interiorizadas y cuya profunda dicotomía a lo mejor había experimentado en su propia vida?

El título de *El sueño de los héroes* guarda aún claras resonancias nietzscheanas, tantas que pareciera salido de *El nacimiento de la tragedia*. Por otra parte, su argumento, en el que ya entraremos, se somete, como en un juego de espejos, a las características canónicas de la tragedia clásica. Recordemos que la representación de las tragedias griegas duraba desde la salida del sol hasta el ocaso y que estaban estructuradas en tres partes; recordemos que la acción venía antecedita de un discurso en el que se anticipaba la acción y la suerte que correría el héroe y recordemos que el héroe trágico es alguien que, en persecución de un fin noble, ante un hecho decisivo de su vida, opta por un camino que lo define y del que se derivará un sufrimiento, ya sea la muerte o un castigo de otro tipo. Veamos ahora cómo empieza la novela de Bioy: «A lo largo de tres días y de tres noches del carnaval de 1927 la vida de Emilio Gauna logró

su primera y misteriosa culminación. Que alguien haya previsto el terrible término acordado y, desde lejos, haya alterado el fluir de los acontecimientos, es un punto difícil de resolver. Por cierto, una solución que señalara a un oscuro demiurgo como autor de los hechos que la pobre y presurosa inteligencia humana vagamente atribuye al destino, más que una luz nueva añadiría un problema nuevo...». Con esas pocas líneas, Bioy coloca al lector en el territorio del destino y la tragedia, y el discurrir posterior de la narración así lo confirma. Otra característica canónica del héroe trágico es que persigue su misión obcecadamente, en soledad, aunque se gane el descrédito de su entorno, y así señala el narrador de la novela que actúa Emilio Gauna en el párrafo siguiente al primero que citábamos: «Lo que Gauna entrevió hacia el final de la tercera noche llegó a ser para él como un ansiado objeto mágico, obtenido y perdido en una prodigiosa aventura. Indagar esa experiencia, recuperarla, fue en los años inmediatos la conversada tarea que tanto lo desacreditó ante los amigos».

En *Bioy Casares a la hora de escribir*, cuando uno de los entrevistadores le pregunta cuál de sus libros recomendaría, Bioy responde: «Después de publicados, mis libros se desdibujan en mi memoria. Me parece absurdo tener esperando al que hizo la pregunta para darle por fin una respuesta arbitraria. Entonces recomiendo *El sueño de los héroes*. A lo mejor en todo esto interviene la inhibición de un mal estudiante que temía ser interrogado por los profesores, ya que al rato me vienen a la mente algunos de mis relatos preferidos, y los recomiendo: *Los afanes*, *Máscaras venecianas*, alguno de *Historias desafortunadas*, y tal vez *El héroe de las mujeres*». De tan críptica respuesta parece colegirse que Bioy se tenía, en el fondo, por mejor cuentista que novelista pero que, si había una novela de la que se sentía especialmente orgulloso, era de *El sueño de los héroes*. Y tenía razones para ello. No sería una deducción demasiado arriesgada advertir también en sus palabras cierta melancolía o lamento por que no se le hubiera reconocido suficientemente.

En *El sueño de los héroes* no encontramos ninguno de los defectos de los que Bioy se acusaba al criticar *La invención de Morel*. El estilo es sofisticado, abundan las digresiones, los personajes están caracterizados con penetración psicológica, hay una vivísima recreación del ambiente callejero del Buenos Aires de la época, hay humor, derivas imprevistas y, al mismo tiempo, lo metaficcional, el latente discurso acerca del destino trágico, no es un pegote impuesto sobre la trama sino un complemento que le otorga mayor relieve a quien sepa identificarlo sin entorpecer la lectura de quien no esté en disposición.

Pero retomemos el argumento, que apenas quedó esbozado en el arranque de la novela. En esas tres noches del carnaval de 1927, Emilio Gauna, tras ganar un importante premio apostando a las carreras, invita a unos amigos, entre los que destaca el oscuro doctor Valerga (poseedor de un don que Gauna considera que le falta: la valentía) a una juerga que debe durar lo que dure el dinero. En la última noche encuentra a una mujer enmascarada por la que experimenta un interés sensual, pero la pierde en el delirio de la borrachera y, más tarde, en compañía todavía de sus amigos, sucede algo que, despierto y sobrio, no recuerda totalmente. Conserva la impresión de que actuó valientemente en una trifulca, y averiguar lo que ocurrió en ese tiempo perdido, junto con la evocación de la mujer enmascarada, se convierte en una obsesión durante los tres años siguientes. Entre tanto, conoce y se casa con la bella Clara, hija de un brujo llamado Taboada, el cual, pese a su papel de quiromante, es un personaje nítidamente benéfico, contrapunto del dudoso Valerga. Dice Walter Benjamin en *Destino y carácter*, recordando a Hölderlin, que «felicidad y bienaventuranza conducen, al igual que la inocencia, fuera de la esfera del destino», y efectivamente Gauna es feliz con Clara, pero esa felicidad no lo llena, ya que, aunque no lo sepa, impide su destino trágico. Como en toda tragedia, hay un oráculo que previene al héroe contra el inadecuado camino por el que se adentra. En este caso, una cotorra adiestrada para leer el futuro sacando papelitos de una caja, le entrega uno con la siguiente leyenda: «Los dioses, lo que busque y lo que pida, / como loro informado le adelanto, / ¡ay! Le concederán. Y mientras tanto / aproveche el banquete de su vida». El padre de Clara, el brujo Taboada, también le previene: «me gustaría explicarle que hay generosidad en la dicha y egoísmo en la aventura». Pero Gauna es incapaz de hacer caso de las advertencias y, como es de rigor, se encamina a ciegas hacia su destino, buscando, en su caso, ese gesto que lo reivindicque como el valiente que le gustaría ser y no como el cobarde que teme. Ahí reside la razón de su empeño en averiguar lo sucedido la noche de los carnavales de tres años atrás y, para ello, concibe el plan de repetir todo tal como sucedió entonces. Una vez que pone en marcha su plan, proliferan los signos que le advierten de que ha hecho mal e intuye que está siendo injusto con Clara, pero, al igual que en las tragedias de Sófocles o Eurípides o Esquilo, la fuerza que tira de él, en su caso diríamos que la del destino y no la del carácter, es más poderosa. El héroe trágico no es nunca un modelo de conducta, y por supuesto Gauna no lo es. Cuando sabe que toda su empresa es un trágico error, sigue adelante, imbuido del aciago solipsismo del héroe trágico: «Qué desgracia, pensó. Qué desgracia haber pasado tres años queriendo

revivir esos momentos como quien trata de revivir un sueño maravilloso», se lamenta. Pese a ello, no dio marcha atrás, ya que, como el narrador señala, «comprendía que si dejaba la aventura a mitad de camino, le quedaría un descontento hasta el día de su muerte». En el final resulta, y aquí es donde sutilmente se introduce lo fantástico, que aquel incidente aparentemente violento del primer carnaval, que había conservado como en el duermevela de un sueño etílico, no era en realidad un recuerdo sino una premonición de lo que le sucedería en el futuro. El puzle que Gauna ansiaba recomponer se completa ahora con trágico determinismo: vuelve a encontrar a la mujer enmascarada, que no es otra que Clara, salida para intentar salvarlo, pero los esfuerzos de ella y la pesadumbre que paulatinamente lo domina son ya inútiles. Se siente bien al descubrir que tiene coraje, y asume su destino satisfecho con él. La penúltima frase de la novela, después de que el maléfico Valerga le haya clavado una mortal estocada, no puede ser más cruel y reveladora del contexto en el que Bioy ha situado su trama: «Infel, a la manera de los hombres, no tuvo un pensamiento para Clara, su amada, antes de morir».

*La invención de Morel* no era una tragedia, sino una singular novela de aventuras, pero lo que decide Gauna en *El sueño de los héroes* es justo lo contrario de lo que elegía el fugitivo de la primera novela de Bioy. Aquel renunciaba a la vida y a su ignoto destino para internarse en el reino del carácter para siempre repetido, donde le aguardaba su amada Faustine, y, en cambio, Gauna opta por el destino aunque ello entrañe renunciar a su querida Clara.

La vida suele ponernos ante decisiones similares, que, a diferencia de lo que sucede en los libros, no siempre se resuelven. En una maravillosa entrada de sus *Memorias*, Bioy, que, recordemos, estaba casado con la escritora y pintora Silvina Ocampo, escribe: «Una noche, después de una reunión en casa, Mastronardi exclamó: *Genca está poderosísima*. Gracias a este comentario, advertí la belleza de Silvina Angélica, la sobrina de Silvina. Poco después fuimos amantes y empezó para mí un largo período de querer mucho, de ser muy querido, de vida atareada, con tenis a la mañana, amores por la tarde, lectura y escritura no me pregunten cuándo, pero puntualmente cotidianas, como atestiguan mis libros de la época». Que yo conozca, Bioy nunca se refirió a la triste suerte que correría su sobrina Silvina Angélica. Sí lo hizo, muerto él, la que había sido su criada durante treinta años, y, si su testimonio es fidedigno, por ella sabemos que esta vivía con sus padres, unos pisos más abajo, en el mismo edificio que Bioy y Silvina Ocampo, y que murió trastornada, sin haber

conocido otro amor que el largo y tormentoso que la unió con Bioy. A principios de los años cincuenta, probablemente cuando ya pensaba en *El sueño de los héroes* o había comenzado su redacción, Bioy destinaba estas palabras en una carta a Elena Garro, esposa entonces de Octavio Paz, con la que estaba viviendo un romance desde que en 1949 los dos matrimonios se encontraran en París: «Me gustaría ser más inteligente o más certero, escribirte cartas maravillosas. Debo resignarme a conjugar el verbo amar, a repetir por milésima vez que nunca quise a nadie como te quiero a ti, que te admiro, que te respeto, que me gustas, que me diviertes, que me emocionas, que te adoro. Que el mundo sin ti, que ahora me toca, me deprime y que sería muy desdichado de no encontrarnos en el futuro. Te beso, mi amor, te pido perdón por mis necesidades». Las que compartió con Silvina Angélica y Elena Garro no fueron las únicas aventuras románticas de Bioy fuera de su matrimonio. Él nunca ocultó que su vida sentimental fue agitada, no solo por el gran número de amantes que tuvo sino, sobre todo, porque se enamoraba sinceramente y sufría sus consecuencias: las del desamor, cuando lo conoció; las de la culpa, cuando causó destrozos en sus enamoradas; las del hastío, cuando no supo librarse de una amante demasiado pertinaz; y las de la duda insoluble, cuando se puso a sí mismo ante el abismo de elegir. En ese sentido, puede decirse que tentó al destino innumerables veces, pero al final siempre regresó a los dominios del carácter, a la lectura de Shakespeare, a la escritura de sus libros y a la compañía de Silvina Ocampo, de quien nunca se separó. Por amor hacía sufrir pero también sufría, y de las diversas conjunciones imaginables entre ambos extremos son reflejo los héroes de sus narraciones, casi todos álgos suyos. Cabe preguntarse si en su lacónica preferencia por *El sueño de los héroes* sobre otras novelas suyas como *La invención de Morel*, además de la superior calidad literaria, no influyó su ambivalente admiración por el arrojo con que su personaje Gauna supo confiarse al designio del destino. También los padres con frecuencia muestran predilección por aquel de sus hijos que menos se les parece.

Por fortuna existe la ficción, donde, al contrario que en la vida, resulta más fácil poner en orden el tumultuoso mundo del espíritu.