

La otra aventura de Adolfo Bioy Casares

La anécdota es conocida por todos: el propio autor la refirió en innumerables entrevistas. Para no recaer en los excesos pretendidamente vanguardistas cometidos en sus primeros libros, a comienzos de la década del '40 Bioy decidió componer los siguientes como si se tratase de máquinas de relojería, y bajo este impulso definió en ellos las líneas esenciales de su poética narrativa. En las novelas *La invención de Morel* (1940) y *Plan de evasión* (1945) y en la recopilación de cuentos *La trama celeste* (1948), se lee una doble afirmación: de la literatura como artificio y del artificio como medio privilegiado para interrogar lo real. Contra las estéticas naturalistas y realistas, Bioy afirma el carácter convencional de la literatura, la especificidad de sus técnicas y de los efectos que ellas producen. Pero sus máquinas literarias no se contentan con exhibir su ser de artificio: el poder de esas ficciones se ejerce en una experiencia inédita de la realidad, una experiencia heterogénea en relación a los saberes convencionales, en la que se hace sensible lo misterioso de la realidad, lo misterioso de lo que nos es más familiar: la unidad del tiempo y del espacio, y la identidad de la persona.

El arte narrativo de Bioy está fundado en dos virtudes éticas: la «cortesía» hacia el lector (cortesía que consiste en despertar su atención, en interesarlo por el desarrollo de una trama rigurosamente construida y, a la vez, en encantarle por obra de las digresiones y los detalles circunstanciales, dándole ocasión así de que su pensamiento se despegue del transcurrir de la historia y siga sus propios impulsos secretos) y la exploración de lo «misterioso», esa dimensión constitutiva de la realidad que la realidad, para volverse obvia y previsible, niega. En esas mismas virtudes, en las que se afirma el valor de una *cierta* relación («íntimamente distante», diría Maurice Blanchot) con el lector y con la realidad que se experimenta, se funda también la escritura ensayística de Bioy Casares. Cortesía, en este

caso, tanto hacia quien lo lee como hacia los autores y las obras que ha leído, cortesía que habrá de revelársenos como la condición para experimentar, a través de la escritura, todo lo que hay de misterioso en «las aventuras del trabajo mental» cuando éste se cumple en los dominios de esa realidad esencialmente incierta que es la literatura.

En «La Celestina», el primero de los ensayos reunidos en *La otra aventura*¹, Bioy Casares afirma que la vida de una obra (y por «vida» debemos entender aquí el poder de transformación de esa obra, que se ejerce tanto sobre sí misma a través del tiempo como sobre quienes se aproximan a ella ocasionalmente) depende del «misterioso agrado» que es capaz de suscitar. La afirmación se encuentra no sólo en el primer ensayo del libro sino, más precisamente, en su primera frase, como una suerte de declaración de principios, y de consigna. Apartándose de las preceptivas tradicionales, Bioy declara que la verdad y la belleza —esos valores que se quieren atemporales— no son suficientes para mantener viva a una obra, que las obras mueren si no encuentran a un lector que se sienta atraído por algo misterioso que cobra presencia en ellas: una presencia que tiene mucho de ausencia porque resulta agradable sin saber por qué. Si la tarea que el ensayista se ha propuesto (y cuál otra podría ser) es dar su testimonio de lector acerca del poder de transformación de las obras sobre las que escribe, deberá hacerlo preservando ese misterio por el que las obras viven en su lectura. El ensayista, nos dice Bioy al comenzar su libro, propone argumentos que parten de eso que le resulta agradable pero no para anularlo bajo el peso de una explicación definitiva sino para transmitirle a otro lector el goce de lo incierto, ese goce que es la prueba literaria de que algo, en las obras y en quienes las leen, está vivo.

Bioy distingue, en «La Celestina», dos modalidades del discurso crítico: están, por un lado, aquellos trabajos que discurren de acuerdo a una orientación prevista, desde y hacia un punto ya determinado, confirmando, sin expandir, las fronteras del conocimiento, y están, por otro, los que siguen un curso errático (lo que no quiere decir erróneo) que van trazando a medida que lo recorren, en las encrucijadas y los desvíos de los caminos conocidos. A los primeros Bioy los vincula con el poder rector de «la impasible teoría», que sufren cómodamente, ávidos como están de generalidades y certidumbres inobjtables. Los otros son obra de ensayistas, de escritores que reconocen en los sentimientos «apresurados y conmovidos» que los afectaron en la lectura de un libro, las razones para escribir sobre él. Estas tentativas inciertas pero extremadamente rigurosas (porque se hace necesario extremar el rigor, si se avanza para saber por qué se ha emprendido la marcha y cuál es su destino, ese rigor que no necesita el que se mueve en el mismo lugar, para reconocerlo) formulan un saber de

¹ Adolfo Bioy Casares: *La otra aventura*, Buenos Aires, Ed. Emecé, 1983. Los números de página entre paréntesis remiten en todos los casos a esta edición. Para un comentario de las estrategias argumentativas en «La Celestina», que ha servido como punto de partida para la escritura de estas notas, cfr. Alberto Giordano: «El arte de lo indirecto», en *Modos del ensayo*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1991.

la literatura atento «a la incalculable trama de las circunstancias» que se manifiesta en la lectura. Ese saber de lector, no de estudioso, presta una atención relativa a las virtudes retóricas de un texto (relativa a los afectos que se potencian en su lectura); su objeto no es la literatura en sí sino su experiencia: la experiencia, que este saber en acto preserva y transmite, del «misterioso agrado» que es su «vida misma».

La teoría y la historia literaria, que se empeñan en imponer límites precisos y valores generales a lo que sólo se experimenta como dispersión y singularidad, son *pasiones tristes* que debilitan las fuerzas de atracción de las obras y las fuerzas de invención de los lectores. A diferencia del ensayista, que responde en primer lugar —como lo quiere Borges— a la propia convicción y a la propia emoción, el teórico o el historiador de la literatura se dejan dominar por una serie de *supersticiones* (las obras valen por su «riqueza» temática y por sus aciertos retóricos y sólo se las puede leer correctamente si se conoce el contexto en el que fueron escritas) que limitan su *potencia de actuar*, es decir, su capacidad de inventar, bajo el influjo de lo misterioso que ha salido a su encuentro, nuevas formas de sentir y de pensar. Los términos subrayados no pertenecen a Bioy sino a Spinoza y vienen a recordarnos que los problemas que importan al ensayista son, fundamentalmente, problemas éticos, que su búsqueda es la de valores *convenientes* para la experiencia de la literatura que, en lugar de inmovilizarla remitiéndola a principios trascendentes, sirvan para darle nuevos impulsos.

Hay en los ensayos de Bioy una vindicación constante de la felicidad, de la «alegría de vivir» que, como la que él encuentra en las novelas de Zola para atemperar el espectáculo de las miserias humanas (págs. 151-2), la literatura transmite a través de procedimientos que le son propios. La felicidad (de leer, de escribir) es el valor superior de la ética del ensayista y en él se fundan los desplazamientos que su práctica imprime a las valoraciones morales reconocidas. Por eso, aunque la verdad o el acierto de las opiniones de un escritor sean más que discutibles, ellas valen si nos dejan presentir la existencia de un espíritu «resuelto y libre» («Memorias de Frank Swinnerton», pág. 131). Por eso también un fracaso lógico, como el intento fallido de Gracián de explicar las razones del fenómeno estético, puede valer como un triunfo literario, si los argumentos que no nos persuaden nos permiten participar en «una de las más extrañas y no menos afortunadas aventuras de la lengua» («Agudeza y arte de ingenio», pág. 29), si bajo la frialdad de las sentencias que parecen querer imponerse a cualquier realidad se puede oír «un eco de eruditas conversaciones y de profundas bibliotecas» (pág. 30), los ecos de un mundo maravilloso, como el que Bioy reconstruye en el último ensayo de su libro, dedicado a su relación con Borges, un mundo hecho de «Libros y amistad».

Como Borges, que acuñó esa expresión no para confundir dominios diferentes sino para propiciar la imaginación de uno radicalmente nuevo, Bioy se siente atraído por aquellas obras en las que se afirman unos valores estéticos singulares, los valores de una «estética de la inteligencia». La inteligencia que agrada a Bioy no es la que brilla, la que sorprende, ni mucho menos la que se impone a fuerza de erudición, sino otra menos espectacular y más equívoca: la que él llama, a propósito de Etiemble, «inteligencia pura», que se diferencia de las demás porque aparenta ser «un tanto irresponsable y frívola» («Un tomo de la Enciclopedia de la Pléiade», pág. 168). Esta inteligencia, que reconocemos con agrado en los ensayos del propio Bioy, no es un atributo del autor que se expresa a través de su obra y que podría expresarse, por lo tanto, a través de otros medios, sino un efecto de la obra misma, es decir, un efecto literario. Una *apariencia* feliz que debe mucho a los modos en los que el autor se hace presente en lo escrito, modos que remiten, en cada caso, a una decisión —tal vez sería más preciso decir a una «convicción»— ética.

Apreciamos en los ensayos de Bioy lo mismo que él aprecia en las obras de los maestros ingleses del género (en Steele y Addison, en Samuel Johnson, en De Quincey, en Stevenson, en Wilde): «la sombra del autor mezclándose con el tema» («Ensayistas ingleses», pág. 33). La «sombra», es decir, una presencia indirecta y opaca, discreta, que entrevemos como si estuviese a punto de desaparecer. Leemos los ensayos de Bioy, atendemos a la exposición de los temas, al desarrollo de los argumentos y, ocasionalmente, descubrimos que nuestra atención fue capturada, como al paso, por la presencia de quien los ha escrito. Esa presencia —insistimos— es un efecto literario animado por una convicción ética. En el *tono de conversación* y en el *estilo despreocupado y llano*, que nos recuerdan «la engañosa facilidad que es frecuente en las obras perfectas» («Una novela de Hartley», pág. 147), Bioy se nos hace presente no para acompañar sus afirmaciones con el peso de su autoridad sino, por el contrario, para aligerar el carácter afirmativo de sus enunciados. La prosa «conversada» y la falta de artificios —producto, como se sabe, de otros artificios, menos evidentes— nos sugieren que lo que se dice en estos ensayos a propósito de una obra, no debe ser tomado como un juicio definitivo, mucho menos como el único que se pueda formular, que la convicción en lo enunciado no supone la gravedad en su enunciación. La presencia discreta de Bioy en sus ensayos, de una discreción hecha tanto de reserva como de intensidad, nos persuade del deseo de que sus juicios sean tomados como apreciaciones circunstanciales que valen tanto como las de otro lector (otro lector, eso sí, capaz de escribir ensayos como los suyos: la discreción no se confunde con la falsa modestia) porque no se autorizan más que en lo que ha

aprendido sobre la literatura, o sobre cualquier otra materia —no importa cuán rigurosa sea—, leyendo.

La «sombra» de Bioy, que entrevemos mezclándose con los temas de sus ensayos, como el «misterioso agrado» de las obras que esos ensayos preservan y transmiten, es, más que la manifestación de una presencia (que siempre resulta brillante y espectacular), la «presentización»² de una ausencia. La *discreción* de los ensayos reunidos en *La otra aventura* se aplica por igual a la forma en que se imponen los temas tratados y a las intervenciones del autor a propósito de ellos. Esa discreción nos remite al modo en el que Bioy se ausenta de lo escrito (como voz de autor, es decir, como voz autorizada) por la experiencia del goce o del interés del tema sobre el que escribe. En la discreción leemos las huellas, apenas esbozadas, del encuentro del autor con lo misterioso de la obra que lo ocupa, ese encuentro que hace vacilar sus certidumbres y lo pone en estado de invención. Ese encuentro que repetimos, porque algo del misterio que lo preside nos fue transmitido, cuando nos aventuramos en el reconocimiento de esas huellas, sin importarnos demasiado si se trata verdaderamente de su reconocimiento o de su invención. Como al autor de estos ensayos, y gracias a su ausencia, nada nos importa tanto entonces como satisfacer nuestro deseo de escribir.

Como todo ensayista, Bioy escribe para opinar sobre las obras que ha leído, sobre la forma en que otros las han leído (casi no hay ensayo de *La otra aventura* en el que no se pueda avizorar un «conato» de polémica), sobre otros autores y otras obras, y también sobre otros temas (no siempre librescos), que el recuerdo asocia, de las formas más variadas, con los que circunstancialmente lo ocupan. Las opiniones se suceden casi sin interrupción, los párrafos encuentran por lo general su unidad temática y retórica en un juicio de valor, pero la discreción hacia el tema tratado y hacia el lector hacen que Bioy se prive, en la mayoría de los casos, de enunciar la última palabra. Ya sea por el recurso a la *conjetura* como modo de enunciación, o por el «buen manejo de la *ironía*», que es la figura de la ambigüedad de los sentidos, es decir, de la suspensión de los valores, el lector se siente invitado, sin sentirse compelido (porque no hay ninguna apelación directa a su persona), a sumarse al juego de las opiniones, a enunciar, no la afirmación última, la que nadie desea (porque sería como desear que no haya más lectores), sino una afirmación más.

A una interrogación esencial, esa interrogación que surge de la inessentialidad de la experiencia literaria, Bioy no responde con una afirmación, que la anularía, sino con algunas conjeturas que nos mantienen en un tiempo esencialmente literario, un tiempo de inminencia. Así, cuando se pregunta en «La Celestina» por las razones del agrado que despiertan en

² El concepto de «presentización», que supone la experiencia de lo misterioso de una realidad y no su representación por medios convencionales, pertenece a Walter Benjamin (cfr. sus «Tres iluminaciones sobre Julien Green», en *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Ed. Taurus, 1980).

él las páginas finales de la tragicomedia, esas páginas imperfectas, escritas con un estilo poco adecuado, Bioy da mayor intensidad al misterio conjeturando dos respuestas de naturaleza diferente: «Quizá algunas frases concretas, perdidas en las morosas enumeraciones, son bruscamente eficaces; o quizá a esta altura de la obra, nuestra participación en el argumento y en la suerte de los personajes ya es tan íntima, que palabras como *padre*, *hija*, *muerte*, *amor*, *congoja*, nos estremecen» (pág. 13). Las conjeturas, disímiles en cuanto al contenido pero referidas las dos a los avatares de la lectura, bordean el misterio, lo señalan, parece que van a explicarlo pero finalmente lo resguardan.

La ironía, que escinde la perspectiva de valoración desde la que se sitúan las opiniones, contaminando la identidad de cada valor con la presencia simultánea de su contrario, es otra estrategia de descentramiento, de desautorización de lo enunciado, a la que Bioy recurre constantemente en sus ensayos. Puede irrumpir casi imperceptiblemente, jugando con el doble sentido de una palabra, como en la atribución del epíteto «curioso» a un estudio filológico sobre *La Celestina* que pasa por ser una de sus interpretaciones autorizadas (¿el libro al que se hace referencia es «curioso» porque despierta interés o porque se interesa demasiado en lo que no corresponde; porque es interesante o porque es indiscreto?). Podemos encontrarla también en otras formas menos sutiles pero igualmente eficaces, como en el agregado de una referencia aparentemente circunstancial al término de un ensayo, una referencia anecdótica que no añade nada a la información que hasta ese momento se nos había suministrado, pero que sirve para que Bioy, sin decirlo, tome distancia de sus afirmaciones precedentes. Así, por ejemplo, en el párrafo con el que concluye el ensayo sobre el estudio que Edmund Wilson dedicó al descubrimiento de los manuscritos del Mar Muerto, estudio que hasta ese momento había sido apreciado en consonancia con el valor «cultural» e «histórico» del acontecimiento que es su tema: «No sé dónde leí —escribe Bioy en ese párrafo— que el número del *New Yorker* con el trabajo de Wilson sobre los manuscritos se agotó rápidamente y que en esa ocasión la mayor parte de los compradores eran señores de aspecto eclesiástico» («Los manuscritos del Mar Muerto», pág. 96). Tal vez Bioy no recuerde dónde leyó esa información porque acaba de inventarla; tal vez no pudo resistir la tentación de concluir su reseña sembrando la duda sobre el valor del estudio de Wilson (para todos aquellos que, como él, no aparentan ser espíritus piadosos).

Con excepción del dedicado a su amistad con Borges, todos los ensayos de Bioy reunidos en *La otra aventura* son comentarios de libros que sirvieron en su momento como prólogos o como reseñas. El principio compositivo que rige la escritura de estos comentarios es simple: Bioy expone el

contenido del libro (da un resumen de la trama, si se trata de una narración, o de las tesis propuestas, si se trata de un ensayo) y formula una evaluación de acuerdo al agrado, o desagrado, que experimentó en su lectura. Como las tramas «perfectas» de sus novelas y sus relatos, la exposición simple y lineal, sostenida en la elegancia de una prosa conjetural cuyo tono «de conversación» se tensiona levemente gracias a los distanciamientos irónicos, sirve en los ensayos para mantener despierto el interés del lector. Como en las novelas y los relatos, la atención hacia su interés es sólo uno de los aspectos de la cortesía para con el lector. Cuando ese interés está asegurado, Bioy se permite ciertos desvíos del curso de la exposición, ciertas libertades retóricas que significan para el lector, sin que el autor se lo proponga, del modo más feliz en que pueden suceder las cosas: indirectamente, el reconocimiento de uno de sus derechos fundamentales —porque su ejercicio aumenta la capacidad de goce—: el derecho a la distracción.

En los ensayos de Bioy, las *digresiones* que interrumpen el desarrollo del comentario, esos desvíos en los que se cifra su verdadero arte de ensayista, toman por lo general dos formas: la *reflexión circunstancial* sobre los más variados aspectos de la literatura y de la vida, que comunica, de un modo imprevisto, a la literatura con la vida, y la construcción de *series de referencias* que ligan autores, obras, motivos o personajes literarios.

A propósito de los personajes de «Una novela de Hartley», *A Perfect Woman*, Bioy recuerda la opinión de un crítico al que le pareció irreal el único personaje infantil de la novela, Janice, para declarar que no está de acuerdo con esa opinión porque para él «Los niños suelen ser inverosímiles y un poco irreales» en la propia realidad, «tal como Janice, de Hartley» (pág. 146). La misma remisión de la literatura a la vida, para formular un juicio favorable sobre un aspecto de la primera, se produce cuando Bioy conjetura que David Garnett encontró en sus deseos predilectos —que él llama «sueños de la vigilia»— los materiales con los que compuso la trama de *Aspects of Love*. Por eso, para quien comparte las ensoñaciones de Garnett, como es el caso de Bioy, resulta encantador encontrar entre los personajes de su libro «amigas hermosas, alegres y despreocupadas, que toleran con filosofía a sus rivales (mujeres, en fin, como sólo se encuentran en la imaginación de los hombres)» (pág. 141).

El recuerdo, a propósito de las virtudes literarias de un autor, del de otros autores que ha leído con igual agrado; el recuerdo, a propósito del impacto que le produce la composición psicológica de un personaje, de otros acontecimientos de lectura similares producidos por la presencia singular de otros personajes; el recuerdo de las diferentes formas en que fue tratado un mismo tema en la obra de varios autores; cada una de esas

³ «La semejanza —escribe Michel Foucault en *Esto no es una pipa*— tiene un «patrón»: elemento original que ordena y jerarquiza a partir de sí todas las copias cada vez más débiles que se pueden hacer de él. Parecerse, asemejarse, supone una referencia primera que prescribe y clasifica. Lo similar se desarrolla en series que no poseen ni comienzo ni fin, que uno puede recorrer en un sentido o en otro, que no obedecen a ninguna jerarquía, sino que se propagan de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias. La semejanza sirve a la representación, que reina sobre ella; la similitud sirve a la repetición que corre a través de ella» (Barcelona, Ed. Anagrama, 1981; pág. 64).

series de referencias, en las que los términos se ligan entre sí por el ejercicio de una memoria desinteresada en exhibir su erudición pero obcecada en reanimar experiencias felices, son otra forma de la digresión en los ensayos de *La otra aventura*, otra forma por la que —como dice Bioy en *Guirnalda con amores*— «entra en lo escrito la vida». Las series que la memoria construye obedecen a una sola ley compositiva: el gusto (o disgusto) de Bioy. Por eso, los términos se ligan por «similitud» y no por «semejanza», es decir, se ligan en acto (por el acto del recuerdo) y no de acuerdo a un patrón general establecido³. Las referencias encadenadas no sirven en ningún caso para autorizar una opinión, para dar fundamento a un juicio. Sirven, nada más, para que el lector acompañe, si lo desea, el recorrido gozoso del autor por su biblioteca personal.

Las reflexiones circunstanciales y las series de referencias que suspenden momentáneamente en los ensayos de Bioy el desarrollo de las exposiciones, son como «las escenas vívidas, que pedía Stevenson» (pág. 38) en los relatos, para provocar en el lector la ilusión de realidad. Como «la inclusión de algún episodio que empieza y no concluye, de algún personaje efímero» (pág. 142), esos detalles circunstanciales que agradan al lector de una novela, las digresiones significan en los ensayos los momentos de mayor felicidad tanto para quien escribe como para quien lee. Bioy se deja llevar por el recuerdo de otros encuentros con la literatura o por el deseo de anotar, en los márgenes del libro que comenta, una reflexión ocasional. En esos momentos de abandono, en los que todos los deseos parecen buscar su satisfacción en el deseo de escribir, los lectores de *La otra aventura* recibimos, agradecidos, la mayor felicidad que puede darnos la literatura: el espectáculo sutil, discreto, de su encuentro con la vida.

Alberto Giordano