

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 imposable 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