

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