

## DOS HOMBRES SOLOS HABLAN: *BORGES DE BIOY CASARES*<sup>1</sup>

Nora Catelli

I

La tentación es grande y no del todo errónea: Adolfo Bioy Casares (1914-1999) es James Boswell; Jorge Luis Borges es el doctor Johnson. Reflexionar sobre Bioy Casares como memorialista supondría hacerlo ancilarmente, a través de sus escritos sobre Borges, repitiendo así su propia estrategia; al menos, la que decidió en *Borges*.

Este parcial acierto merece, no obstante, muchas matizaciones. Boswell fue, sobre todo, un retratista; Johnson fue, efectivamente, su objeto. En cambio, Bioy Casares no fue sólo el retratista de Borges, aunque lo pintase en *Borges*. Cuando el doctor Johnson habla, en la *Vida* de Boswell, el libro se torna de autoría incierta. En cambio, *Borges* no es de Borges sino de Bioy aunque hable Borges todo el tiempo.

Edmund Wilson escribió, sobre las memorias de Casanova, que el libro mostraba las rítmicas recurrencias que el carácter le impone al destino. Aquí hay dos caracteres que van modulando dos destinos a partir de las huellas en la escritura. El de Borges, por una vez, está en manos de Bioy, y

---

1 Ponencia presentada en el Congreso Internacional “El recuerdo letrado: la escritura memorialística de artistas e intelectuales latinoamericanos del siglo XX”, UNQ y CONICET, Buenos Aires, noviembre de 2011.

Bioy se inclina sobre el destino de su personaje como lo hubiese hecho un novelista del siglo XIX. Entomólogo y psicólogo, consultor sentimental e hijo discolo, autor y rentista, Bioy llevó durante decenas de años sus diarios de Borges, pero únicamente los publicó cuando ya había conjurado el peligro de ser sólo Boswell.

Había escapado a lo que Wilson denominaba “rítmica recurrencia” de su propio carácter, que mostraba cierta tendencia a convertirse en epígono. No se había convencido de su autonomía con *La invención de Morel* (1940), *Plan de evasión* (1945), los cuentos de *La trama celeste* (1948) o *El sueño de los héroes* (1954). Atravesó después etapas de inseguridad y contenida zozobra, a pesar de aquel primer tramo fulgurante. En esos lapsos de duda sobre su talento y dones, Bioy produjo cuentos no demasiado logrados, mientras Borges, en cambio, ascendía, tras *El hacedor*, al monumento. En los libros de Bioy de esta segunda época de dudas se notaba puerilidad en la representación de la existencia y un adelgazamiento creciente de la prosa, incluso en *El lado de la sombra* (1962), tal vez el más interesante de los volúmenes de aquel tiempo.

Quizá la respuesta secreta de Bioy al Borges de mármol definitivo fueron estos diarios de *Borges*, que coronan una tercera etapa de su producción, dedicada a la expansión pública de lo privado, expansión en la que sin duda Bioy confiaba, como se ve en la abundancia del corpus de memorias, cartas y diarios, en vida y póstumos. Puede decirse que el Bioy memorialista y diarista apareció, en ambos casos, cuando ya se sentía centralmente apreciado dentro de la tradición argentina e internacional, cuando era un novelista reconocido y había acabado la cimentación su propia figura de autor.

Al dejar seleccionado para su publicación, de entre las veinte mil páginas de diarios y cuadernos de notas inéditas, el material de *Borges*, había recibido todos los premios, incluido el Cervantes en 1990, y poseía una certidumbre indiscutible acerca de su perduración dentro de la sociedad literaria, al menos desde el viaje a Europa de 1967. Algunas cartas de *En viaje* lo atestiguan, sobre todo cuando en París se estrena el film *La invención de Morel* y Bioy anota con una ironía no exenta de complacencia:

Yo luchaba por no dormirme; pero este sueño me acomete ahora con frecuencia; así que no es una condenación. El director, Bonnardot, todas las personas que intervinieron en la filmación, me felicitaron calurosamente.

Bonnardot formuló una frase que antes había oído a Moreuil, a Marker, a Kumiku; una frase que si se convierte en frase hecha sería de mucha ayuda: “*La invención de Morel* es la más hermosa historia de amor jamás escrita”. *Hear, hear.* (1956)

El ritmo de sus libros de memorias atestigua que estos empiezan a aparecer tras su consagración. No es casual que la serie sea inaugurada por la selección de *En viaje*, con las cartas a Silvina Ocampo y Marta Bioy, donde Bioy se complace en la recepción en París para el estreno de *La invención de Morel* dirigida por Jean Claude Bonnardot. Tampoco es casual que esté rodeado allí de algunos de los nombres más relevantes de las vanguardias del cine y la literatura de la época y no manifieste ningún interés por ellos: ni por el escritor y director François Moreuil, ni por el mucho más notorio Chris Marker, ni por la joven Kumiku Murakoma, cuyo rostro fue objeto del interés del propio Marker en *Le mystère Kumiku* (1965).

A este testimonio de pasión autobiográfica derivada de su consagración se agregan, siempre en vida de Bioy, tres conjuntos: *Bioy Casares a la hora de escribir* (entrevistas en edición de Esther Cross y Félix della Paolera en 1988), seguido de *Memorias*, en 1994 y en edición de Marcelo Pichon Rivière y Cristina Castro Cranwell, un conjunto de rememoraciones algo inconexas. Tres años más tarde dio a conocer *De jardines ajenos-Libro abierto* (1997). Tras su muerte, en 1999, se sucedieron las publicaciones de escritos inéditos y las reediciones. Según parece, Bioy dejó ya fijados diversos volúmenes; entre ellos *Borges*. En cambio, otros libros póstumos no habrían sido seleccionados por él sino por Daniel Martino, donde éste incluyó lo que no estaba en el *Borges* sí compuesto por Bioy. Lo incluido en *De jardines ajenos* empieza en 1975, según aclara el mismo Martino en el postfacio a *Descanso de caminantes* (2001), superponiéndose con el *Borges* cronológica aunque no textualmente hasta el 2 de julio de 1985, pocos días después de la muerte de Borges. Dentro de esta abundante y algo caótica secuencia, por ahora interminable, se publicó, en 2010, *Diario de Brasil* (del que se menciona una edición privada, de 300 ejemplares, de 1991). Como casi toda la escritura autobiográfica de Bioy, también este último libro alberga algún episodio amoroso que trasluce por enésima vez los fantasmas eróticos de una histeria masculina fría; su interés no reside en la comprobación de la fóbica indigencia de los recursos expresivos de Bioy cuando se dedica a la escritura amorosa. En cambio, aunque escuetas,

algunas páginas y fotos revelan que su mirada en Brasil alcanza la profundidad de percepción de una conciencia que sabe que allí se enfrenta con el único problema verdadero de su vida: cómo ser un escritor americano. Las observaciones sobre Brasilia y las fotos poseen una fuerza que las hace dignas de ser imaginadas como una nota al pie, microscópica e intensa, a *Tristes trópicos*.

En los grandes artefactos memorialísticos o autobiográficos del siglo XX –Kafka, Woolf, Mann, Pavese– suele existir, a pesar de los distintos criterios y etapas de la selección, una cierta unidad en la ambición y el estilo. En Fernando Pessoa, cuya obra hace naufragar programáticamente cualquier idea de unidad de enunciación, no está ausente, sin embargo, una radical e idéntica aspiración al absoluto estético en cualquiera de sus géneros y sus voces.

Esto no sucede en Bioy Casares. Su *Borges* destaca, en la espesa, prolongada y abundantísima maraña de sus escritos del yo, como un ente separado, autónomo, sorprendente. Al revés del resto de su producción memorialística, en la voz de *Borges* no hay reticencias, ni puerilidad de niño bien, ni vaga aprensión ante la exhibición, ni impudores inesperados y triviales. No se encuentra aquí ningún afán de desdoblarse en un Bioy-Leporello que recordase reverencialmente las “mille tre” ante un don Bioy-Giovanni nada faústico.

No porque todas esas moralidades convencionales no estén en *Borges*; sucede que aquí se reúnen en un proyecto que no sólo revela una escritura esforzada y elevándose por encima de cualquier facilidad sino que, además, invita conscientemente a reconstruir, desde el ángulo de la paulatina centralidad en el prestigio y la fama, los climas y debates de unos años, desde finales de los cincuenta hasta inicios de los setenta, que marcaron una característica singular de la cultura argentina: el proceso –de 1955 a 1970– por el cual Borges absorbió paulatinamente la literatura nacional y la proyectó hacia afuera.

Fue un curso lento pero al final se aceleró: el diario acompaña abundantemente esos años singulares en que todavía la cultura argentina no pensaba *con* Borges, sino *en* Borges. Se lo leía, se lo interpretaba, lentamente se empezó a parafrasearlo, aunque en los discursos de las élites y grupos americanos en el campo de las ideas y de las estéticas operase más como la ilustración de una postura ante cierta literatura que como una inspiración

ante toda la literatura. No faltaban razones –políticas y teóricas– para tal dicotomía evidente; la historia de esas razones está en estos diarios. Primero, por la abundancia de materiales: de las 1.600 páginas del libro, esos quince años decisivos, de internacionalización e interpenetración del sistema literario americano, abarcan desde la página 115 hasta la 1302. Los años previos –1949 a 1954– van desde la página 27 a la 114, mientras que los posteriores –1970 a 1986– van desde la página 1503 hasta la 1596. O sea: esos quince años ocupan más de mil páginas.

En ellos está con detalle la actividad laboral de Borges y la de *free-lance* y rentista de Bioy, la institucional de ambos con sus alianzas y premios, la militancia en la Sociedad Argentina de Escritores y los movimientos en el grupo Sur, y también sus posiciones y deambulares estéticos, con sus rechazos de las vanguardias artísticas y su desdén o desprecio por movimientos o pensadores influyentes en ese período. Por ello pueden ser analizados como parte activa de los conflictos de ideas de esa época, incluso con cambios drásticos en intelectuales muy cercanos a los dos: baste recordar a Martínez Estrada.

En 1955 Borges estaba a punto de convertirse en el vértice vivo de la tradición argentina; en 1960 avanzaría hasta su renombre internacional definitivo; entre ese año y 1970 se convertiría en el Borges que fue hasta su muerte: un personaje de la república universal de las letras. Hay un paralelismo claro: a partir de 1967 Bioy empieza a publicar textos autobiográficos, recibe su primera consagración internacional, se inquieta antes los libros de su segunda etapa, endebles relatos amorosos más o menos estereotipados y, por fin, se sobrepone a sus dudas y publica en 1969 una de sus obras más densas, *Diario de la guerra del cerdo*. No puede decirse por ello que Bioy fuera, en esos años de glorificación de Borges, su Boswell: al contrario, es una época de su máxima tensión creativa, tras su reputado inicio de los años cuarenta.

Esos quince años constituyen además, con una ligera variación, el núcleo de lo que Oscar Terán y Silvia Sigal, con algún matiz, fijaran como los breves años sesenta argentinos, desde la caída de Perón en 1955 hasta el golpe de Onganía en 1966. Entre 1966 y 1969 tuvo lugar el segundo exilio masivo académico argentino –tras el del peronismo en 1946– y se dieron grandes movimientos insurreccionales, que culminaron con el Cordobazo y el Rosariazo, asuntos que quedan fuera de los diarios de Bioy, pero

que, no por azar, permean la sórdida sensación de amenaza de *Diario de la guerra del cerdo*. Esta novela es, junto con *La aventura de un fotógrafo en La Plata* (1985), escrita durante la dictadura de 1976-1983 y aparecida dos años después, durante el gobierno de Raúl Alfonsín, una de las dos novelas abiertamente políticas de Bioy Casares. Se trata, en efecto, de dos alegorías: la de 1969 expresa la aprensión frente a la violencia social en ciernes. La de 1985 es una extraña puesta en escena, mezquina y siniestra, de las consecuencias literarias de la violencia de estado: una suerte de costumbrismo, que actúa a la manera de un reductor de cabezas. En *La aventura de un fotógrafo en La Plata* ese registro reductivo sirve para dejar que flote, por sobre la trama, un hijo huído o desaparecido de uno de los personajes, un *pater familias* simpático pero disminuido. Lo que la primera novela profetiza –el choque de generaciones, la violencia civil– la segunda lo salda, infructuosamente desde el punto formal, con un esquema ostensible: en el relato hay un ausente, un personaje cuya desaparición se resuelve como posible evasión. En los años sesenta Bioy siente la amenaza de la violencia y la concentra en un choque generacional puro; en los ochenta experimenta la vergüenza de haber sido lo que fue, una voz voluntariamente callada durante la dictadura y, acaso porque no soporta el recuerdo de su propia comodidad, la convierte en una trama exculpatoria y pobre de pensiones, lances amorosos folletinescos e hijo pródigo.

Ese Bioy es el que decide mantener el trabajo de *Borges*.

## II

Por supuesto, nada hay menos seguro que la datación de la escritura íntima, pero si aceptamos que hay un paralelismo entre las notas diarias de *Borges* y la escritura novelística de Bioy, podríamos concluir que el más portentoso Bioy polígrafo y el más ambicioso Bioy escritor coincidieron, durante quince años, en un ritmo hercúleo de producción. Bioy publicó sus ficciones de madurez y vejez cuando *Borges* declinó. Y se guardó, en los diarios, la posibilidad de ocupación póstuma de ese espacio autobiográfico que *Borges* había llenado exitosamente, en aquellos años, con el ejercicio internacional de una oralidad eficazísima.

Además, *Borges* y Bioy no estaban solos en la expansión íntima: cuando éste empezó a publicar sus volúmenes de memorias muchas de las

figuras cercanas habían dado a conocer variantes evocadoras y renovadas del género: desde finales de los cincuenta, los volúmenes de Victoria Ocampo o de María Rosa Oliver, las *Memorias de un provinciano* de Carlos Mastronardi en 1967 y el pseudo *Diario de un poema* de Alberto Girri en 1972, seguidos de *Cuadernos del vivir y del pensar*, en 1984, del propio Mastronardi, quien ya anunciaba entonces un diario sobre *Borges*; también póstumo. En muchos de esos libros y autores –algunos muy cercanos al círculo– aparecían ya observaciones reticentes ante *Borges*. En 1972, se lee en el *Diario de un libro* de Alberto Girri: “Lunes 28. ‘El congreso’. *Borges* copiando sus modalidades. Ausentes: impulso, lenguaje, ingenio, la *borgeana*, suprema ironía de elaborar un concepto mezclando lo chistoso con lo moral” (127).

De esa membrana consistente y espesa, aunque quizá hasta ahora poco sistematizada, surge *Borges*. Ninguno de los volúmenes memorialísticos de Bioy –ya los extraídos y decididos por él antes de su muerte y por tanto participando explícitamente de su proyecto de escritor; ya los organizados por Daniel Martino– alcanza el grado de extraordinaria convicción compositiva y estética de este volumen. Hay una razón para esto: el desafío formal. Ninguna de sus obras memorialísticas se apoya en un recurso tan escueto y tan atrayente, tan extraordinario, tan a contracorriente del carácter laxo de la elocución íntima. Tanto más sorprendente en alguien como Bioy, dado, en los cuadernos de notas, a la exhibición de la miscelánea. Ese disparador estricto es una frase que opera al modo de un desafío retórico, de una variación barroca: “Come en casa *Borges*”. La frase despliega un espacio familiar, una mesa. A esta conversación los ingleses la denominan *table talk*. Pero aquí no se trata de la tertulia, ni del banquete, ni siquiera la *table talk* de las tabernas del doctor Johnson. Bioy y *Borges* están en la casa –el *domus* de las mujeres que alimentan a los hombres– del amigo más joven, ocioso, rentista. Es el círculo más cerrado, es el lugar adonde llegan, aunque no lo rompan, las disensiones radicales en el campo de la política literaria y la nacional, pasadas por el cedazo de dos criollos que carecen por completo de pudor político. Son sólo dos hombres que hablan, observó Blas Matamoro cierta vez. Son dos hombres que hablan, indiferentes y a la vez hostigados por los hechos de la historia argentina y de la vida literaria, obsesiva e institucional, de la que son partícipes. Sus encuentros van menguando cuando en la Argentina

la vida política se vio fulminada, a partir de finales de 1975, por un terror impredecible. Pero no por ello menguó la escritura: los separó la vejez, el estereotipo, el cansancio ante la decadencia inapelable; no el terror, que sólo los rozó cuando se mencionaba, al pasar, un secuestro del hijo de algún amigo o la desaparición de algún colega.

### III

Tras 1970 aparecen paulatinamente los silencios, la terquedad, la impavidez de dos viejos encastrados cada uno en la foto de su propia y extinta plenitud vital. En 1976 y los años que siguen no hay siquiera una duda o un temblor. La progresiva y lenta separación de Borges y Bioy no tuvo que ver con la dictadura, sino con los años, con la nueva relación de Borges, las famas, el cansancio ante el desdén de Borges: su mudez ante las aventuras literarias de Silvina Ocampo, su reticencia ante las de Bioy. Borges se repite, se vuelve previsible, se viste con los andrajos de su propio personaje. Aquí se ve la fuerza de Bioy. Porque no decae entonces la escritura. No, no decae, se transforma, se aguza, se vuelve cada vez más plástica. Aparece el cuerpo de Borges. Podemos aquí invertir la propuesta de Freud en *Duelo y melancolía*: en la posición melancólica, dice Freud en 1917, la sombra del objeto cae sobre el yo, quien, en lo sucesivo, será juzgado y se juzgará a sí mismo como si fuese él mismo un objeto abandonado o perdido. En cambio, inversamente, en la escritura de Bioy, en los últimos años, es el yo de Bioy el que cae sobre el objeto, le da un cuerpo, una cabeza sin dentadura, un andar vacilante y con asideros, un dormirse a destiempo, viviendo sus idilios claudicantes, absorto en sí mismo.

Hay dos sexualidades en *Borges*<sup>2</sup>. La primera es la colectiva del imaginario universal masculino de la sodomía cuartelaria y atraviesa incansable las 1.600 páginas. La otra es un lado Italo Svevo, una sexualidad individualizada y triste: la visibilidad tardía del cuerpo de Borges, la claudicación del pudor, el masoquismo: quizá la novela psicológica tan detestada por ambos surge al final. Bioy la escribe y su personaje es Borges. Más allá de los años setenta, cuando el ejercicio de la escritura y de

<sup>2</sup> Al respecto de este punto en particular en los diarios de Bioy ver *Innumerables relaciones: cómo leer con Borges* (2010), de Daniel Balderston.

la intervención sobre el campo literario se da casi por clausurada para ambos, Bioy construyó el carácter de Borges a la manera de un grotesco centroeuropeo, de una *nouvelle* de las tantas que en sus ratos libres publicaba Thomas Mann: Borges se había vuelto previsible, *Borges* fue inesperado.

Todo el Bioy anterior de cuadernos, notas, analectas, evocaciones de estancias, amistades, confesiones amorosas era, hasta cierto punto, como el Borges del final, previsible. Todo ese Bioy abonaba la idea de un hombre cruel, caballeroso, naíf, moralmente poco interesante, brutal y simple; ya lo observó Alberto Giordano. Un hombre corriente aunque herido por el amor de la letra, un miembro de una élite en decadencia, ligada por fuertes lazos ideológicos y sociales a los estratos más autoritarios, menos convencidos de las virtudes de la democracia –había entonces muy pocos cultores de la vida democrática– de la Argentina de los últimos cincuenta años. Un rentista y compulsivo polígrafo, una figura dieciochesca, muy conscientemente parecido a ese artista involuntario –atolondrado según sus contemporáneos, consciente según sus estudiosos posteriores– veleidoso (tan pronto era abolicionista como abandonaba tan noble causa): à la James Boswell. En suma, aunque no fue parecido en las estrategias de la composición, ya que la obra de Boswell se armó a partir de grandes cantidades de materiales previos y no se sometió, como la de Bioy, al desafío de la frase generadora, sí fue semejante en el encuentro con el otro como condición de la escritura.

Quizá a haber construido un personaje donde antes había un amigo y un rival, se deba el salto estético y literario entre el resto de la obra de Bioy y su *Borges*. Sus memorias previas, sus evocaciones, cartas, diarios y conversaciones convertidas en libros, con su reticencia ante lo contradictorio, su aplanamiento de los conflictos, su donjuanismo mecánico, su impavidez ante las múltiples Argentinas de las que no participa pero de las que es testigo sólo lo duplicaban; y su espejo no podía ir más allá de sí mismo. Para hacerlo necesitaba convertir a Borges en personaje. Secretamente preparaba, para la emergencia póstuma, surgiendo del inmenso *iceberg* semisumergido de sus diarios y los libros de notas, un diamante refulgente: su *Borges*, modelo póstumo de un ideal clásico de camaradería, entre el amor absoluto y la absoluta mortificación de sí mismo en el otro y por el otro. Al hacerlo, sometándose a una exigencia doble –no

temer la presencia de Borges y darle la palabra en el estilo directo- Bioy logró, creo, su mejor libro. Imagino que los escritores argentinos y americanos que se constituyen o proponen como diaristas ocasionales o permanentes se preguntarán, ahora, cómo remontar este modelo ciclópeo.

Nora Catelli  
Universidad de Barcelona

#### OBRAS CITADAS

- Balderston, Daniel. "El apéndice de Borges: reflexiones sobre el diario de Bioy". *Innumerables relaciones: cómo leer con Borges*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2010: 144-160.
- Bioy Casares, Adolfo: *Bioy*. Ed. Daniel Martino. Buenos Aires: Destino, 2007.
- . *En viaje* (1967). Ed. Daniel Martino. Barcelona: Tusquets, 1997.
- Giordano, Alberto. "La intimidad de un hombre simple: los escritos autobiográficos de Bioy Casares". *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento* 23 (2006): 5-9.
- Girri, Alberto. *Diario de un libro*. Buenos Aires: Sudamericana, 1972.