

Adolfo Bioy Casares

Memorialista, diarista y retratista americano

Nora Catelli

La tentación es grande y no del todo errónea: Bioy Casares es Boswell; Borges es el doctor Johnson. Escribir y pensar sobre Bioy Casares sería hacerlo ancilarmente, a través de 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, Adolfo Bioy Casares (1914-1999) no fue sólo el retratista de Borges, aunque lo retratase 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 inflige al destino. Aquí hay dos caracteres que van modulando dos destinos a partir de las huellas de la escritura. El de Borges, por una vez, está en manos de Bioy, y 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 díscolo, autor y rentista, Bioy escribió sus diarios de Borges, pero únicamente los publicó cuando ya había conjurado el peligro de ser sólo Boswell.

Había escapado a la “rítmica recurrencia” de su propio carácter, que mostraba cierta tendencia a convertirse en epígono. No le había bastado 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 ese 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 la época se notaba puerilidad en la representación de la existencia y un adelgazamiento creciente de la prosa, incluso en **El lado de la sombra**, tal vez el más interesante de los volúmenes de aquel tiempo.

Tal vez la respuesta secreta de Bioy al Borges de mármol definitivo fueron estos **Diarios**. La respuesta pública habían sido, en cambio, todos los otros libros de memorias y diarios, en vida y póstumos. No obstante la existencia de esos dos circuitos, el secreto y el público, puede decirse que el Bioy memorialista y diarista apareció cuando ya se sentía centralmente apreciado dentro de la tradición argentina e internacional, cuando era un novelista reconocido y había acabado la construcción de 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 su 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.*¹

1 Adolfo Bioy Casares, **En viaje**, Barcelona, Tusquets, 1997 [1967], p. 156.

El ritmo de aparición 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**, donde Bioy cuenta con detalle la recepción en París para el estreno de **La invención de Morel** dirigida por Jean Claude Bonnardot. A este primer testimonio seguirán **Bioy Casares a la hora de escribir** (entrevistas en edición de Esther Cross y Félix della Paolera) en 1988. En 1994, en edición de Marcelo Pichon Rivière y Cristina Castro Cranwell, apareció **Memorias**, un conjunto de rememoraciones algo inconexas. 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 textos póstumos, como **De jardines ajenos** y **Descanso de Caminantes**. **Diarios íntimos**, no habrían sido seleccionados por él sino por Daniel Martino, donde éste incluyó lo que no estaba en el **Borges** sí compuesto por Bioy. **De jardines ajenos** empieza, según aclara el mismo Martino en el postfacio a **Descanso de caminantes**, hacia 1975, 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 secuencia, por ahora interminable, acaba de publicarse, en 2010, **Diario de Brasil**. Como casi toda la escritura autobiográfica de Bioy, también este libro alberga algún episodio amoroso que trasluce, por enésima vez, los fantasmas eróticos de una histeria masculina fría; su interés reside, sobre todo, en la enésima comprobación de la fóbica indigencia de sus recursos expresivos. 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 pública, ni impudores inesperados y triviales. No se encuentra aquí ningún afán de esgrimir las *mille et tre* de un Leporello inexistente ante un don Giovanni nada fáustico.

No porque todas esas moralidades convencionales no estén en **Borges**; sucede que aquí se reúnen en un proyecto que no sólo revela una escritura tensa 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 por el cual Borges representó y absorbió paulatinamente la literatura nacional.

Fue lento, pausado, a veces sorprendente: son, sobre todo, 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, pero en los discursos de las élites y grupos americanos en el campo de las ideas y de las estéticas operaba como una ilustración más que como una inspiración. No faltaban razones —políticas y teóricas— para esta dicotomía evidente; y 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. Entre 1960 y 1969 Bioy se convierte en diarista, recibe su primera consagración parcial internacional, se inquieta antes esos libros endeables de cuentos amorosos más o menos estereotipados y, por fin, publica una de sus obras más densas, **Diario de la guerra del cerdo**. No puede decirse que Bioy fuera, en esos años de glorificación de Borges, su Boswell: al contrario, es la 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 primer exilio masivo académico argentino 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 negra sensación de amenaza de **Diario de la guerra del cerdo** (1969). Esta novela es, junto con **La aventura de un fotógrafo en La Plata** (1985), escrita durante la dictadura de 1976-1983 y publicada dos años después de su final, una de las dos novelas abiertamente políticas de Bioy Casares. La de 1969 expresa la aprensión frente a la violencia social en ciernes. La de 1985 es una extraña puesta en escena, ambigua y siniestra, de las consecuencias morales de la violencia de Estado: una suerte de costumbrismo póstumo, que actúa a la manera de un reductor de cabezas. Allí ese recurso sirve para dejar que flote, por sobre la trama, un hijo huído o desaparecido de uno de los personajes, un criollo patriarcal y disminuido. Lo que la primera novela profetiza —el choque de generaciones, la violencia civil— la segunda lo salda, infructuosamente desde el punto formal, con una alegoría ostensible y fallida: en el relato hay un ausente, un personaje cuya desaparición se resuelve como mera y posible evasión. En 1969 Bioy siente la amenaza de la violencia y la concentra en un choque generacional puro; en 1985 Bioy experimenta la vergüenza de haber estado ante los desaparecidos —el libro es posterior incluso a los Juicios a las Juntas— y, porque no lo soporta, lo convierte en una trama inestable de conventillo e hijo pródigo.

Borges

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 completo —o el menos transparente Bioy novelista— coincidieron, durante quince años, en un ritmo hercúleo de producción. Bioy publicó sus más ambiciosas 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: cuando éste empezó a publicar sus volúmenes de memorias muchas de las figuras cercanas a su círculo 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”.

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 multiforme de los géneros de la memoria. Tanto más sorprendente en alguien dado, en los cuadernos de notas, a la exhibición algo errática de la miscelánea, como el propio Bioy. Ese disparador estricto es una frase que opera al modo de un desafío retórico, de una variación barroca: “Come en casa Borges”. Esa frase despliega un espacio familiar, una mesa. Dicen los ingleses *table talk*. Pero aquí no se trata de la tertulia, ni del banquete, ni siquiera el *table talk* de las tabernas del doctor Johnson. Es una 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 del capricho 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 de los setenta en adelante la vida política se vio fulminada, a partir de finales de 1975, por un terror impredecible. Pero no por ello menguó la escritura: fue 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. Una digresión: hay que reconocer que, como el grupo Sur, Borges y Bioy, antiperonistas de caricatura, fueron sensibles, eso sí, a la terrible realidad de los países del orbe soviético. Siempre se ha considerado despreciable esa sensibilidad a flor de piel ante la lejanía del orbe soviético y la paralela dureza ante la emergencia de los propios sufrimientos y necesidades de sus sociedades. No es un argumento consistente. Es necesario recordar hoy que muy pocos intelectuales europeos y americanos se hicieron cargo de ese conflicto ideológico, político y moral, tan radicalmente feroz, en sus desarrollos y consecuencias, como los fascismos de la Europa occidental.

Senilidad: una novela psicológica inesperada

Tras 1970 aparecen paulatinamente los silencios, la terquedad, la impavidez de dos viejos encastrados cada uno en la foto de su propia y pretérita 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 el nuevo matrimonio 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, debe ser juzgado como un objeto, como el 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**. La primera es la colectiva del imaginario universal masculino de la sodomía y atraviesa incansable las 1.600 páginas. La otra es su lado 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 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 había vuelto previsible, **Borges** fue inesperado.

La obra inesperada

Todo el Bioy anterior de cuadernos, notas, misceláneas, 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. Un hombre corriente aunque herido por el amor de la letra, un miembro de una élite en decadencia, aunque ligada por fuertes lazos ideológicos y sociales a los estratos más autoritarios, menos convencidos de las virtudes de la democracia —había muy pocos cultores de la vida democrática entonces— de la Argentina de los últimos cuarenta 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): a James Boswell (1740-1795). Aunque no fue parecido en las estrategias de la composición, ya que la obra de Boswell se compuso a partir de grandes cantidades de materiales previos y no se sometió, como la de Bioy, al desafío de la frase generadora, sí lo fue en el encuentro con el otro como condición de la escritura. Quizá a haber encontrado un personaje se deba el salto estético y literario entre el resto de la obra de Bioy y su **Borges**. Sus memorias, 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 duplicaban a Bioy; y su espejo no podía ir más allá de sí mismo.



Al contrario, cuando Bioy publicaba sus últimos libros de relatos y sus textos de Boswell sin Johnson, al mismo tiempo preparaba, para la emergencia póstuma, surgiendo del inmenso *iceberg* semi-sumergido de sus diarios y los libros de notas, un diamante refulgente: su **Borges**. Al hacerlo, sometiéndose a una exigencia formal impuesta por él mismo, ha logrado, creo, su mejor libro. Todos los escritores argentinos y americanos —imagino— que se constituyen o proponen como diaristas ocasionales o permanentes se preguntarán, ahora, cómo remontar este modelo ciclópeo.