

MARÍA EUGENIA MUDROVIC
MICHIGAN STATE UNIVERSITY

ADOLFO BIOY CASARES Y LA LEY DEL NOMBRE

*"Tuve que darle la razón a Johnson, que dijo
que era muy difícil acrobacia para un jinete
de un mismo nombre: cabalgar en dos
caballos."*

Adolfo Bioy Casares

¿Qué supone escribir con dos apellidos en Argentina? ¿Cómo se lee el doble nombre hacia el interior de una tradición literaria cuyo panteón de hombres célebres no conoce la tentación de estirar el apellido prefiriendo proyectar en la soledad del nombre lo que David Viñas llama "la austera solidez de una piedra con musgo pero sin ripios" (284)? Gesto sospechado por el olfato impiadoso de la práctica cultural, firmar con dos apellidos pasa por ser, al menos en Argentina, una elección implícitamente prohibida sobre la que pesa la interdicción de fuertes prejuicios de clase. "El uso de dos apellidos, sigue diciendo Viñas, soporta más alusiones a un espacio mundano que al oficio de escritor [...] presupone estatura magra, un silbido por lo tanto, o pocas cosas para decir en los textos subsiguientes" (284). Se podrá cuestionar o no la venganza en sordina que pone en juego este paradigma donde la riqueza material (el escritor de apellido espeso) va asociada a la carencia simbólica (una obra magra o desnutrida),

pero antes que el precio que paga la obra por este acto del nombrarse excesivo, lo que acá me atrae revisar más bien es la deuda que contrae el yo cuando elije reconocerse en el doble nombre.

“En la vida todo se da en pares” sentencia Adolfo Bioy Casares en la tercera página de sus *Memorias* (1994) y la máxima aparece como zona de alivio para el lector que tiene la impresión de que Bioy Casares no está hablando sólo de perros y caballos ganados en una rifa, sino también del doble “regalo” (así lo llama Derrida) del nombre recibido. Zona de alivio porque la sentencia, dicha al pasar, y sin otra consecuencia aparente que la de favorecer la simetría del episodio, naturaliza, o desdramatiza, el nudo de ansiedad que vive esta autobiografía: “cómo se hace un escritor” (promesa que sella el subtítulo del volumen), un escritor, habría que completar, que además se imagina argentino y que además carga como marca de origen, con el pedigree de dos apellidos de peso. Para decirlo de otro modo, Bioy Casares indaga en sus *Memorias* cómo es posible llegar a ser un escritor del patriciado en la Argentina del Siglo XX. Este es el espacio de incomodidad del yo. Es la zona donde el texto vacila, y donde el yo parece obligado al deber de elegir.

Se me dirá que una autobiografía que empieza con la frase que abre las *Memorias* de Bioy Casares (“Soy descendiente de estancieros por los dos lados. Cuando yo era chico, de los campos de mi abuelo, Vicente L. Casares, quedaba San Martín, en el partido de Cañuelas. Mi otro abuelo, Juan Bautista Bioy, dejó a su muerte una estancia a cada hijo. Algunos la perdieron; dos o tres se suicidaron. Fueron, casi todos, buenos ejemplos de la segunda generación: gente inteligente, culta, honesta, aficionada a las mejores cosas de la vida” [9]) es un texto que no duda, que no tiene culpas. Tampoco parece dudar la fotografía de la tapa que presenta a Adolfo Bioy Casares montado a caballo (silla inglesa, bombachas, botas y campera de cuero, gorro bombé) mirando el objetivo de la cámara con una expresión de concesión no deseada. Esta efigie ecuestre establece un primer nexo entre Bioy y los lectores, propone “un conjunto de opciones expresadas en una morfología, un modo de vestirse, una pose, y en la medida en que la fotografía es elipsis del lenguaje y condensación de un ‘inefable’ social, constituye un arma antiintelectual para mostrar ‘una manera de ser’, una situación sociomoral” (Barthes 165). Es Bioy Casares que desde la tapa nos dice: mírenme, no soy como Uds.

La virtud de un comienzo como éste consiste en ser un espectáculo excesivo. Se trata de un comienzo persuasivo, abre el relato a un mundo

de valores de clase, valores explícitos y estables. En él, el énfasis, la visibilidad acrecentada con que Bioy vincula clase y cultura a un mito de origen de estructura familiar coincide con la estrategia del maquillaje tal como la entiende Baudelaire: “el maquillaje no ha de esconderse ni evitar ser descubierto, al contrario, debe exhibirse, si no con afectación, por lo menos con una suerte de candor” (cit. en Molloy 130).

Con el mismo tono candoroso con el que exhibe su pertenencia de clase, Bioy trabaja la escena primitiva, esa escena que es motivo de la causa autobiográfica y sobre la que se construye la legalidad del yo como escritor. Me refiero al episodio que habla de la yegua colorada que Bioy ganó en una rifa y que es el primer episodio que dramatiza el relato:

Algún día, refiriéndome a *La Suerte*, dije “mi petisa”. Mi padre me corrigió: “No la llares tuya hasta que la domes”. Poco después me hizo creer que yo la había domado. Entonces creí esto y así lo conté a mucha gente. Ahora me pregunto si mi padre no inventó esa proeza mía, para darme fe y quitarme el miedo. Creí que la había domado, porque mi padre me lo decía; los chicos son crédulos y respetuosos de la autoridad; pero también tienen buena memoria y la verdad que yo nunca recordé los corcovos de *La Suerte*. (10)

En el mandato paterno se inscribe una lección de propiedad en los dos sentidos del término: como posesión y como orden moral. Bioy, con puntería metonímica, la llama “corrección” del padre, un padre que, además de la función de iniciador de clase, también da sentido a la economía simbólica que estructura la escena primigenia. En ella el padre ocupa el lugar de la ley y del nombre (el nombre de la ley), y como tal pone en marcha la máquina retórica del yo, pauta el origen de la actividad fabuladora del escritor. Adolfo Bioy Casares no necesita saber si el episodio de la yegua es impostado: cree en la virtud de la palabra del padre. Y la virtud de la palabra paterna consiste en abolir, como la literatura, toda relación con la realidad: para el hijo importa lo que el padre dice que ocurrió, no lo que ocurrió: “y así lo conté a mucha gente.” El padre suspende la verdad cotidiana, “miente” (la mentira —dice Barthes— “es una riqueza, supone un tener, supone verdades, formas de intercambio” [244]) y el hijo, heredero del relato paterno, cree en él, lo reproduce y lo pone en circulación. Aunque también sospecha, pero se trata de una sospecha que no alcanza la rebelión. “En más de una ocasión —dice Bioy Casares al final de las *Memorias* cuando se refiere a la versión inverosímil que el padre le contó de la tumba de los Domecq— tuve la sospecha de que [mi padre] prefería, como buen tusitala,

contador de cuentos, el cuento a la realidad" (156). El padre, y luego Borges al que Bioy define casi en los mismo términos, repite las condiciones de posibilidad de la literatura y así se inscribe en el origen que dispara la escritura ("Entre los primeros poemas que escribí, hacia 1937, en Pardo, hay uno sobre esos Domecq a los que habían sepultado sentados en sillones y vestidos de etiqueta" (156). En la figura del padre se confunden dos herencias: el linaje de la sangre y el linaje de la literatura.

"No la llares tuya hasta que la domes": el mandato paterno también habla de dones y de nombres, de lo que se recibe sin gasto y de la deuda que se contrae en el acto de nombrar y de poseer. Dar un nombre, se sabe, es endeudar al que lo recibe. La responsabilidad por el nombre que se lleva, dice Derrida, esclaviza al hijo, le asigna una pasión, le prescribe una alianza y lo convierte en promesa de lo que tan ligeramente se suele llamar narcisismo (84-85). ¿Cuál es la deuda de Adolfo Bioy Casares que repite el nombre del padre (Adolfo Bioy) pero del que también se diferencia alargando el apellido con el Casares materno? ¿Cuál es el costo que paga Bioy Casares por llevar dos apellidos? Tanto Lejeune como Derrida sostienen que tras el nombre propio se trama la figura o el motivo central de la autobiografía. Lacan va aún más lejos: toda autobiografía, afirma, recuerda el nombre propio para borrar el nombre del padre. Y en la medida que el nombre del padre se desdobra en dos relatos: el del padre simbólico (el padre como nombre) y el del nombre propio, se puede decir que en sus *Memorias* Bioy Casares es "candorosamente" anti-edípico: interroga el origen no para destronarlo sino para volverse a reafirmar otra vez en él. Además de iniciador a una clase y a una cultura, el padre es el que le abre las puertas al fervor patrio recitando lo más granado del "florilegio" nacional. El padre es el que le corrige su primer texto y paga los trescientos pesos de la edición ("en aquella época –lo disculpa Bioy Casares en otro lado– costaba bastante poco imprimir un libro. Algo más que un traje de medida, algo menos que dos sueldos de cocinero" [Miguel Briante 24]). El padre es el que lo quiere, primero, abogado, después, estanciero y por último escritor ("Probablemente para un padre, –vuelve a intervenir Bioy Casares– un hijo ya hombre, salió de sus esperanzas y de sus planes" [174]). El padre es, también, el que le hereda el lumbago y la referencia no es del todo trivial si se piensa que, para Freud, el dolor del cuerpo "desplaza la libido de objetos amados para fijarla en uno mismo" (82), de ahí que Freud fije en la enfermedad del cuerpo el origen del narcisismo.

El cuerpo como proyección narcisista o formación imaginaria no puede encontrar más soporte que el nombre, y el nombre inscripto en el cuerpo designa al padre como ley de diferenciación sexual. Los cuerpos se diferencian y sostienen su diferencia a través de la sujeción a la ley paterna que es la que dicta el ser y el tener posiciones en la sociedad. En esta función tanto sexual como social se inscribe la dimensión ideológica del nombre. "Once the proper name is elaborated as a patronym –afirma Judith Butler–, then it can be read as an abbreviation for a social pact or symbolic order that structures the subjects named through their position in a patrilineal social structure. The name as patronym does not only bear the law, but institutes the law" (154).

"Soy –dice Bioy Casares– el último varón Bioy que hay en el país" (70). La frase vuelve a repetirse, aunque invertida, varias páginas más adelante: "Después de la muerte de mi primo Juan Bautista, llamado el Cabito, el único Bioy de sexo masculino que queda en el país soy yo" (149). La patrilinealidad es la ley de las *Memorias*. Y la muerte del nombre del padre aparece como la única zona de nostalgia del texto, una nostalgia que, contradiciendo los lugares comunes del género, no se ubica en el pasado sino se fija en el futuro. Llama la atención este espacio acotado de ansiedad porque si de algo se jactan las *Memorias* de Bioy Casares es de ofrecerse como una narración deshabitada por la insatisfacción, como un relato donde la felicidad es posible porque el mal, escribir mal, puede ser derrotado. O para decirlo con la metáfora fraguada desde el mandato paterno: Bioy Casares cuenta cómo sus 6 primeros libros malos le permitieron llegar a "domar" la escritura, y a ganar el derecho a firmar con su nombre. De ahí que lo que refrenda la organización patrilineal de este relato de final feliz es un patrimonio estético que al estar regido por la sucesión del patronímico se convierte en territorio nominal de control masculino.

Consecuentemente, el lugar que ocupan las mujeres en las *Memorias* –la madre es síntoma de lo femenino al inscribir su nombre después del nombre del padre– es un lugar "candorosamente" secundario. Y lo secundario, según sentencia Bioy Casares cuando habla de la fama que preocupa a Victoria Ocampo, termina por convertirse en el elemento excluido: "Las primeras cosas vienen primero y las segundas pueden olvidarse: la prioridad era la literatura, el acierto literario, la filosofía, la verdad" (108-9). Frente a la legalidad que trasciende el mito de origen literario, las mujeres ingresan al relato cargando el mal presagio de un

mandato espúreo. Joaquín, el portero gallego de la casa, ordena a un Bioy Casares de 11 años: “Ya sos hombre. No te interesan los juguetes. Te interesan las mujeres” (35). En las *Memorias* las mujeres siempre quedan fuera de la zona de satisfecha felicidad que irradia el yo-escritor: las mujeres son las que siempre resultan defraudadas. Esta es la deuda (que no es culpa) del texto autobiográfico. Bioy Casares defrauda a todas, en este orden: primero, a Haydeé Bozán, por ser “un chico disfrazado” (36), también a Marcela, la despampanante adúltera que envuelta en pieles de visón le dice: “Qué mal cogés” (47), a la prima Hersilita, por faltarle decisión después de un beso fogoso (48), a Silvina Ocampo “porque por ella no me privé de otros amores” (88), a Victoria Ocampo por hacerla objeto de una mansa insubordinación, y finalmente a la madre que “murió probablemente convencida de que su hijo defraudó las esperanzas despertadas por *La invención de Morel*” (174). La madre aparece, como el resto de las mujeres en la autobiografía de Bioy, reducida a la eficacia de un solo un trazo: es la presencia lejana del relato (“Aunque mi madre tenía una vida bastante separada de la mía, se sentía y se declaraba muy unida a mí” [27]). Este gesto exiguo cuya desenvoltura Barthes atribuye al disparo de los gangsters o al golpe de la varita de las hadas, se detiene en un punto preciso y previsto, afirmando la ilusión de un mundo seguro a través del acto de saber eludir la irrisión del melodrama: “Todos los días de mi vida yo temía perderla. Después vinieron las mujeres y me salvaron de angustias y temores” (42-43). El relato reacciona violentamente contra este fondo de vacío materno o esta “herida narcisista”. En principio, Bioy dibuja a los Casares con un perfil de espesor disminuído frente al linaje paterno: “Cuando yo era chico, de los campos de mi abuelo, Vicente L. Casares, *quedaba* San Martín, en el partido de Cañuelas. Mi otro abuelo, Juan Bautista Bioy, dejó a su muerte una estancia a cada hijo” (9). Tampoco Bioy Casares es menos impiadoso a la hora de contar el final de esta estirpe que además de escorarse hacia el género femenino, aparece estigmatizada por apellidos (Martínez de Hoz, Videla, Lynch) históricamente culpables: su patética abuela materna “que escribía el nombre con H y S porque consideraba que las que firmaban Ercilia con E y C eran socialmente inferiores” dejó San Martín a un hijo soltero, “no contaminado por mujeres de otras familias, pero tarambana. [Y] ese testamento trajo la decadencia de la empresa [La Martona]” (159). En segundo lugar, Bioy elabora una fantasía alrededor del nombre sustituyendo el Casares en un operación que recuerda los mecanismos

de compensación y reclamo propios de la “novela familiar” en el sentido que Freud da a este concepto. El juego de reemplazos solo afecta al apellido materno y se pone de manifiesto en el episodio de la taza de té que el padre derrama sobre el general Arredondo sellando con este punto final sus pretenciones de desposar a la hija. Bioy entonces termina la escena comentando: “Tal vez, yo hubiera sido un Bioy Arredondo, quién sabe. Sin Marta Casares, mi madre” (ABC 234).

Las *Memorias* pueden conformar, como sostiene Panesi, “una tediosa pesquisa sobre los blasones familiares”(266) que cometen “el insuperable pecado de la arrogancia naturalmente implícito en el género y disimulado con la autoironía, o con el catálogo de fracasos literarios, amorosos y estancieros” (266). Pero las *Memorias* no son sólo una reescritura del comienzo porque el comienzo en Bioy está signado por el error sino conforman también una indagación en torno al nombre propio porque Bioy escribe su autobiografía no para borrar el nombre del padre, como quería Lacan, sino para olvidar el nombre de la madre. En estas memorias que eligen recontar los errores del comienzo como prueba de la “corrección” ganada o alcanzada en cumplimiento del mandato paterno, acaso el “error” de llevar dos apellidos haya sido la última cuenta pendiente con los errores del origen que acá le quedaba a Bioy por saldar para llegar a ser reconocido como escritor en un país donde los escritores sólo ostentan un apellido con “la austera solidez de una piedra con musgo pero sin ripios” de la que hablaba David Viñas.

Obras citadas

- Barthes, Roland. *Mitologías*. México: Siglo XXI, 1980.
- Bioy Casares, Adolfo. *Memorias. Infancia, adolescencia, y cómo se hace un escritor*. Barcelona: Tusquets Editores, 1994.
- Briante, Miguel. “Bioy Casares: La trama de vivir.” *Primera Plana* 420, 16 de Nov. 1971. 18-24.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of “Sex.”* New York: Routledge, 1993.
- Derrida, Jacques. *On the name*. Standord: Stanford U P, 1995.
- Freud, Sigmund. “On Narcissism: An Introduction” (1914), *Collected Papers: Volume 4*. Trad. Joan Riviere. New York: Basic Books, 1959. 30-59.

- . "Family Romances" (1909), *Collected Papers: Volume 5*. Ed. James Strachey. New York: Basic Books, 1959. 74-78.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Paris: Seuil, 1966.
- Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- Martino, Daniel. *ABC de Adolfo Bioy Casares*. Madrid: Ediciones de la Universidad, 1991.
- Molloy, Sylvia. "La política de la pose." Ed. Josefina Ludmer, *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994. 128-138.
- Panesi, Jorge. *Críticas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000.
- Viñas, David. *De Sarmiento a Dios. Viajeros argentinos a USA*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.