

## La poética portulana en la narrativa breve de Adolfo Bioy Casares\*

### The portolan poetics in the short narrative of Adolfo Bioy Casares

 Leticia Malloy\*\*

\* Procedencia del artículo: El presente artículo forma parte de la tesis doctoral “Cartografias do homem-ilha: uma leitura do insulamento em contos de Adolfo Bioy Casares”, financiada por becas de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Brasil) y de la Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Brasil).

\*\* Doctora en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)  
[leticia.malloy@ufrn.br](mailto:leticia.malloy@ufrn.br)

**Recibido:** 10 de octubre de 2022

**Aprobado:** 04 de noviembre de 2022

Artículo de reflexión

<https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i56.12516>

¿Cómo citar este artículo en  
MLA? - How to quote this article in  
MLA?:

Malloy, Leticia. “La poética portulana en la narrativa breve de Adolfo Bioy Casares”. 56 (2023): e.2312516 Web. Fecha de acceso (día, mes en mayúscula y abreviado, y año).

### Resumen

Este estudio tiene como objetivo analizar las directrices de la composición literaria de cuentos adoptadas por Adolfo Bioy Casares. Para eso, se evalúan los tránsitos del escritor por los proyectos estéticos de Edgar Allan Poe y Antón Chéjov, que, desde las perspectivas de Charles Kiefer y Ricardo Piglia, consisten en referencias nucleares para la escritura del cuento a partir del siglo XIX. A partir del examen de los movimientos emprendidos por Bioy Casares entre las premisas adoptadas por Poe y Chéjov, se sustenta que el argentino acaba por delinear lo que se denomina como una poética portulana del cuento.

**Palabras clave:** Adolfo Bioy Casares; Antón Chéjov; cuento; Edgar Allan Poe; poética portulana.

### Abstract

This study aims at analyzing guidelines adopted by Adolfo Bioy Casares for the literary composition of short stories. For such, it assesses the writer’s moves through the aesthetic projects of Edgar Allan Poe and Anton Tchekhov, who, from the perspectives of Charles Kiefer and Ricardo Piglia, consist of central references for the writing of the short story from the 19th century onwards. From the examination of the displacements undertaken by Bioy Casares between the premises adopted by Poe and Tchekhov, it is argued that the Argentine writer ends up outlining what can be called a portolan poetics of the short story.

**Keywords:** Adolfo Bioy Casares; Anton Tchekhov; Edgar Allan Poe; portolan poetics; short story.



Adolfo Bioy Casares figura en la historia literaria argentina como novelista, cuentista, ensayista, memorialista, guionista de cine, organizador y editor de compilaciones de cuentos, así como autor de diarios de viaje y de extensos diarios en los que se encuentran meditaciones relativas a una significativa gama de procesos de lectura y a la composición de textos literarios. Su trabajo fue frecuentemente ofuscado por comparaciones con la obra de su amigo Jorge Luis Borges. A despecho de eso, se puede afirmar que la actividad de escritura literaria engendrada por Bioy Casares, estructurada a partir de visitas a diferentes géneros, resultó en el desarrollo de un consistente y robusto conjunto de narrativas ficcionales. En la estera de consideraciones realizadas por la profesora Trinidad Barrera, es válido subrayar que Bioy puede ser clasificado como “un escritor coherente, dotado de un mundo propio, de claves precisas, de escritura *sui generis*, con una nutrida producción literaria (novelas, cuentos, ensayos)” (273, cursiva original). Una de las posibilidades de examen del universo casareano, de claves tan precisas como numerosas, es avistada en la medida que se considera la forma como el autor construye —y no es posible afirmar cuán calculada habría sido tal construcción— una poética particular del cuento, que es en este estudio comprendida como una poética de naturaleza portulana. Se trata de una poética estructurada a la manera de la elaboración de mapas de orientación náutica utilizados en los siglos XIII y XIV, que tenían como objetivo más la indicación de líneas de rumbo para los navegantes que la presentación de puntos fijos, habiendo sido diseñados y rediseñados a medida que se realizaban la unión entre un punto de partida y nuevos destinos.

Esta poética se hace perceptible considerándose que la narrativa breve de Adolfo Bioy Casares es desarrollada en la experiencia del movimiento, en el constante inquirir de posibilidades, en el tránsito entre dos alternativas a las que el investigador brasileño Charles Kiefer se refiere como la “variante de la modernidad occidental” y la “variante de la modernidad oriental del cuento” (14). De acuerdo con Kiefer, la elaboración del cuento correspondiente a la “variante de la modernidad occidental” fue encabezada por Edgar Allan Poe y se orienta por la persecución de la intensidad de la trama y del vigor del efecto. El cuento perteneciente a esta variante habría “nacido con la industrialización” y sería “hijo de la locomotora y de la imprenta” (14). Su contrapunto, instaurado por la narrativa breve de Antón Chéjov, se caracteriza por el “sondaje introspectivo” y por la “dilución del enredo” (Kiefer 44). Como es ilustrado por Kiefer, “[en] esa variante, se encuadrarían autores como Franz Kafka, Katherine Mansfield y Raymond Carver” (14). También frente a los cuentos de Poe y de Chéjov, Ricardo Piglia enumera sus “Tesis sobre el cuento”,

refiriéndose al autor estadounidense como el fundador del cuento “clásico” y al ruso como el fundador del cuento “moderno” (89). La tesis inicial sustentada por Piglia es la de que “un cuento siempre cuenta dos historias” (89). Clásico o moderno, el cuento se organiza, según el razonamiento de Piglia, por la estructuración de dos planos narrativos. El primero de ellos es hecho evidente en el relato, al paso que el segundo es desarrollado de manera subrepticia y viene a la luz en contados pasajes, estableciendo zonas de intersección con el primer plano.

Las directrices de composición del cuento defendidas por Edgar Allan Poe, como el vigor del efecto y la presentación de un acontecimiento extraordinario, se hacen notar en la narrativa casareana en cuentos como “El ídolo”, publicado en 1948 en la compilación titulada *La trama celeste*. Gradualmente, por otra parte, Adolfo Bioy Casares comienza a invertir en un modo de creación bastante diverso, a partir del que son elaborados cuentos que guardan relaciones de fuerte proximidad con la concepción de Antón Chéjov. Como observa Nádía Batella Gotlib, “[es] cierto que Chéjov, cuentista célebre y también dramaturgo y médico, no desarrolla sistemáticamente una teoría del cuento, tal como Poe” (42). Sin embargo, todavía según Gotlib, el trabajo del escritor ruso consigue desarrollar una marca distintiva del trabajo de Poe por “liberar al cuento de uno de sus fundamentos más sólidos: el del acontecimiento. Y, en este aspecto, se aparta del cuento del *acontecimiento extraordinario*, tal como el cuento de Poe” (46, cursiva original). Recorriendo el sendero abierto por Chéjov, sin, a pesar de esto, abandonar aquel demarcado por Poe, Bioy elabora cuentos como “Amor vencido”, publicado en 1990 en el volumen *Una muñeca rusa*, en el que, además de que no hay ningún acontecimiento extraordinario al modo de Poe, aparentemente nada está para acontecer.

La adopción de una poética portulana del cuento puede darse mediante la presentación de objeciones a lo dispuesto en uno de los enunciados del *Decálogo del perfecto cuentista*, divulgado en 1927 por Horacio Quiroga en la Babel, de Buenos Aires. Se trata de la primera prescripción presentada en aquel texto, en el que el escritor uruguayo dispone: “I. Cree en un maestro —Poe, Maupassant, Kipling, Chejov— como en Dios mismo” (7). De manera inequívoca, el primer ítem del decálogo denota la importancia que Quiroga le atribuye a la tradición literaria (Brescia 69). Entretanto, un obstáculo parece que es interpuesto a la relación entre la tradición y el cuentista a quien la prescripción se dirige. Tal dificultad consiste en la utilización de un calificativo divino a autores cuyos textos, advenidos de diferentes órdenes literarias, integran la tradición. Se comprende que el establecimiento de una relación de equivalencia entre maestros y dioses acarrea el

inconveniente de que esas entidades y sus textos terminan por investirse de un carácter de intangibilidad. Al final de cuentas, una divinidad levanta obras que, como regla general, son tomadas como superiores a las de aquel que se disponga a ocupar el espacio reservado al discípulo.

Dos consecuencias se derivan de una equiparación de maestros a dioses. La primera de ellas, relacionada con la composición literaria, consistiría en el atestado previo que dictamina que el texto del discípulo es inferior a la obra de los modelos observados. La segunda consecuencia, relativa a la organización de las unidades compositivas de la tradición literaria, correspondería a la imposibilidad de que un texto nuevo, por su propia fuerza, llegara a organizar reacomodaciones en aquella organización. De acuerdo con ese sesgo, la tradición literaria no sería reconfigurada por la llegada de un elemento externo; es decir, de un texto de aquel que se coloca como discípulo, sino apenas por un improbable resecamiento o debilitamiento de la naturaleza divina cargada por el maestro.

Despojándose al maestro —sea él Poe o Maupassant, Kipling o Chéjov— de un estado análogo al de la divinidad, se avistan condiciones propicias al examen de la tradición literaria en los términos propuestos por T. S. Eliot en su célebre ensayo *Tradition and the Individual Talent*, de 1919. Vale recordar que, según el angloamericano, no hay pertinencia en la evaluación de la inferioridad o superioridad del texto nuevo, sino solamente en la identificación de trazos de mayor refinamiento o mayor complejidad alcanzados por aquel en la medida que entra en diálogo con la tradición (51). Una vez retomada, con fundamento en el razonamiento de Eliot, la posibilidad de interlocución entre tradición y texto nuevo, se visita nuevamente el primer precepto del Decálogo del perfecto cuentista. Más razonable que el dictamen de creer en un maestro como en la propia divinidad, parece ser la idea de creer en más de un maestro, así como en la posibilidad de las directrices por ellas propuestas sean eficazmente utilizadas y reformuladas en los textos de quien se coloque o sea apuntado como sucesor.

Los actos de tránsito comprendidos en la poética portulana del cuento indican la inexistencia de un modelo ideal delineado por un determinado maestro, o incluso de una preferencia, por parte de Adolfo Bioy Casares, en relación con las directivas provenientes de los escritos de Edgar Allan Poe o de Antón Chéjov. En la narrativa literaria casareana se encuentran referencias expresas a uno y a otro autor, así como el uso de preceptos constitutivos de los —retomando los términos propuestos por Ricardo Piglia— cuentos clásico y moderno. La primera referencia apunta a la obra de Edgar Allan Poe y puede ser verificada en el cuento “El otro laberinto”, publicado en 1948 en el volumen titulado *La*

*trama celeste*. Vale recordar que Poe adopta el entendimiento de que el texto literario está organizado de modo a, en cierto punto de la narrativa, ser interpelado por una “subcorriente” (920). En un primer plano del texto, aquí denominado “corriente” en oposición al término “subcorriente” utilizado por Poe, se encuentran combinaciones de elementos e incidentes que constituyen el cuadro narrativo luego colocado a la vista. Tales combinaciones son sometidas a un estado de tensión en la medida en que la “subcorriente” viene a la superficie, se confronta con la corriente y le confiere a esta significaciones que hasta entonces no habrían sido aprehendidas por el lector.

En “El otro laberinto”, Adolfo Bioy Casares lleva al límite la organización de una “corriente” y de una “subcorriente”, ya que, además de construirlas, enfatiza la existencia de ambas por medio de la disposición de subtítulos —la “Primera parte” corresponde a la corriente; la “Segunda parte”, a la subcorriente. En la “Primera parte”, se narran eventos vividos por Anthal Horvath y otros personajes, mientras que en la “Segunda parte”, Horvath se pone a escribir un comunicado y, por medio de este, resignifica la cadena de eventos presentados en la “Primera parte”. Es oportuno recordar que, en la “Primera parte” del cuento, István Banyay, amigo de Horvath, encuentra, con la ayuda del profesor Liptay, un manuscrito en el acervo de la biblioteca de la Universidad de Budapest. Banyay y Liptay examinan el documento sin la sospecha de que se trata de una pieza falsa. En la “Segunda parte”, el comunicado redactado por Anthal Horvath ofrece aclaraciones sobre el documento falseado. Horvath explica que, después de su retorno a Budapest, su ciudad natal, se valió de un momento de distracción de los funcionarios de la biblioteca para incluir el texto que no era auténtico y, eventualmente, burlarse de la creencia del amigo Banyay en un manuscrito falso. Su acción es comparada a uno de los eventos-clave del cuento “La carta robada”, publicado por Edgar Allan Poe en 1844, de donde el autor del comunicado habría extraído uno de los pilares de su farsa:

El ingenuo István no encontraría el manuscrito. Lo encontraría el profesor. Horvath recordó que el profesor estaba ordenando los manuscritos, en la Biblioteca de la Universidad; recordó *La carta robada*, de Poe, y supo cuál era el lugar más seguro para esconder el suyo (y para que Liptay lo encontrara). Esa misma noche visitó a Liptay, en su despacho de la Biblioteca; Liptay estaba ausente; en el despacho había tres grandes canastas, donde se amontonaban los manuscritos; nadie notaría que esa noche se había agregado uno más... (Bioy Casares 226, cursiva original)

Las relaciones entre “El otro laberinto”, de Bioy, y “La carta robada”, de Poe, se extienden más allá de la obviedad en la disposición de un objeto en función del cual un enigma es urdido. En “La carta robada” también es posible delimitar dos secciones, aunque estas no sean encabezadas por subtítulos. En una sección, en la que se observa la corriente del cuento, el Sr. G\*\*\*, jefe de la policía parisiense, expone informaciones relativas a un crimen para el que no logra encontrar solución, a pesar de la ejecución de demoradas y juiciosas diligencias. Como es realizado por el detective Auguste Dupin, las medidas adoptadas por el Sr. G\*\*\* “eran no solamente las mejores de su especie, sino que fueron conducidas con absoluta perfección” (179). En otra sección, en la que se instaura la subcorriente del cuento, Dupin repasa las explicaciones sobre el crimen y lo soluciona no con base en las premisas nacidas de la inteligencia limitada del Sr. G\*\*\*, sino mediante un esfuerzo por razonar a la manera del intelecto superior del autor del hurto investigado.

En los puntos en que se operan convergencias entre la corriente y la subcorriente de “La carta robada”, las posibilidades de interpretación del cuento se expanden y buscan enfatizar una calidad allí reconocida en titulares de una capacidad intelectual por encima de lo común: la simplicidad. Es lo que se verifica en una de las explicaciones de Dupin, que compara la inteligencia del autor del crimen, así como la inteligencia de quien lo soluciona, con aquella del jugador veterano que vence en razón de la simplicidad de algunas de sus maniobras:

– Hay un juego de adivinación – continuó él – que se ejerce sobre un mapa. Un socio, que juega le pide al otro que descubra una palabra dada, un nombre de ciudad, río, estado o imperio; cualquier palabra, en suma, sobre la matizada e intrincada superficie del mapa. Un novato en el juego busca, generalmente, complicar a sus socios dándoles los nombres de letras más pequeñas, pero el veterano elige palabras de grandes caracteres que se extienden de una extremidad a la otra del mapa. Estos, como los letreros y tablas de calle, con grandes letras, escapan a la observación por el hecho de ser excesivamente evidentes, y aquí la inadvertencia física es precisamente análoga a la inaprensión moral por medio de la que el intelecto deja pasar inadvertidas aquellas consideraciones, que son demasiado inoportunas y demasiado palpablemente evidentes. (Poe 183)

Es interesante observar que, también en el caso de “El otro laberinto”, los personajes que examinan el documento falsificado son portadores de un intelecto refinado. Se agrega

a eso el hecho de que son cautelosos con relación a la adopción de un método para la conducción de sus investigaciones, como lo hiciera el Sr. G\*\*\* en el cuento de Poe. Como es resaltado por Banyay a Horvath, “[t]ú sabes cómo Liptay ha insistido sobre el método: hay que comprobar todo, hay que desconfiar de todo. En estos últimos días le ha mostrado innumerables veces el manuscrito. Siempre aparecían nuevas dudas” (Bioy Casares, *La trama*, 204). Si en “La carta robada” el choque entre corriente y subcorriente ilumina el trazo de la simplicidad encontrado en inteligencias calificadas como superiores, en “El otro laberinto” tal choque coloca en evidencia los peligros a los que, incluso inteligencias comunes, pueden ser susceptibles. Nos encontramos entre corriente y subcorriente, apuntándose los riesgos acarreados por la actitud de extrema buena fe, de parte de Banyay y Liptay, en relación con el contenido encontrado en el acervo de la biblioteca de una universidad. A pesar del empleo riguroso de un método de investigación, los dos personajes no se atreven a cuestionar a la autoridad de la biblioteca ni para formular la hipótesis de que el texto sacado de aquel espacio podría ser falso.

La referencia expresa a Edgar Allan Poe, así como la existencia de puntos de aproximación entre los enredos y la estructuración de “El otro laberinto” y “La carta robada”, se perfila en la narrativa de Adolfo Bioy Casares una referencia expresa a Antón Chéjov. En el cuento “Un buen partido”, publicado en 1997 en el volumen *Una magia modesta*, se encuentra un epígrafe que sirve como homenaje al escritor ruso: “A la memoria de Anton Chejov” (105). El texto posee como protagonista a Lorenzo García Gaona, joven que vive en la región sur de la provincia de Buenos Aires en compañía de su padre, un comerciante adinerado. En su caracterización, se identifican como trazos centrales una ligera deficiencia auditiva y una significativa codicia. En diálogo con su padre, Lorenzo afirma que jamás se casaría con Paula, sirvienta con quien se encuentra involucrado. Como esposa, elegiría a Dominga Souto. El padre aplaude la preferencia del muchacho por Dominga y remata su aprobación con la asertiva de que el encaminamiento de Lorenzo es “[p]erfecto, perfecto” (106). No habiendo escuchado bien lo que su padre había dicho, el protagonista responde:

–No te oí bien. ¿Has dicho que Dominga Souto es perfecta? No comparto la opinión, padre querido. Encuentro que Dominga es bastante fea y algo boba, a lo que debemos agregar que por un defecto en las cuerdas vocales, o por alguna otra causa, habla de un modo rarísimo. Pero, sobre todas las cosas, yo diría que es una gran señora y que será una esposa envidiada por el vecindario (Bioy Casares, *Una magia* 106).

Al final del breve “Un buen partido”, se da a conocer que Lorenzo no fue feliz en su casamiento. A la incompatibilidad con la esposa Dominga se agrega el desasosiego del personaje en relación con la noticia de que Paula, la sirvienta que él había despreciado, fue reconocida como la única heredera de una estancia de los alrededores.

El texto dedicado por Adolfo Bioy Casares a la memoria de Antón Chéjov guarda una significativa semejanza con cuentos escritos por el escritor ruso. Como bien lo recuerda Boris Schnaiderman en el Prefacio a una de su traducción de cuentos de Chéjov al portugués, este buscó, en sus “cuentos de atmósfera”, “presentar una situación más que narrar una historia” (5). De manera similar, Bioy dispone en “Un buen partido” sobre motivaciones y circunstancias socioeconómicas relacionadas con la celebración de un casamiento. Al mirarse la experiencia de Lorenzo García Gaona y de los personajes que lo rodean, se puede percibir el cuadro de valores en los que aquel se inserta. La situación allí enmarcada es regida por preceptos sedimentados en un contexto social de patriarcado. En ese ámbito, es expresivo que el protagonista se presente como alguien que posee cierta limitación auditiva. A Lorenzo le importa decir más que escuchar. En su decisión por el casamiento con Dominga Souto, la única voz parcialmente escuchada es la de su padre. Es significativo que Lorenzo, antes de tomar en cuenta la sordera que lo acomete, atribuya a las cuerdas vocales de Dominga alguna suerte de imperfección que comprometería su habla. Dominga, cuyas enunciaciones son precariamente escuchadas, es puesta de perfil con la figura femenina de Paula, que apenas está provista de voz.

Las cuestiones señaladas por Bioy en “Un buen partido” guardan significativa proximidad con lo verificado en cuentos Chéjovianos como “Se casa la cocinera”, de 1885, y “La corista”, de 1886. En estos, se destacan experiencias de desolación vividas por personajes femeninos implicados, respectivamente, en relaciones de empleo, de matrimonio y en un vínculo extraconyugal. Más allá de la proximidad hecha evidente por la disposición de un epígrafe laudatorio de la figura de Antón Chéjov, se encuentra en la narrativa casareana otros textos literarios que apuntan hacia la inclinación del autor a la promoción de interlocuciones entre sus cuentos y los del escritor ruso. Uno de esos textos consiste en “De los dos lados”, que forma parte del volumen titulado *Historia prodigiosa*, de 1956, que dialoga claramente con aspectos formales y materiales comprendidos en el referido “Se casa la cocinera”.

En “Se casa la cocinera”, Antón Chéjov presenta escenas de la vida de Pielaguiéia<sup>1</sup>, una trabajadora doméstica que en poco tiempo se casará. Tales escenas son observadas en un momento desde la perspectiva de un narrador heterodiegético (Genette 274), ahora desde la mirada del pequeño Gricha, hijo de los patrones de Pielaguiéia. Espiando y escuchando a las escondidas, el niño acompaña la llegada de Danilo Siemiônitch, cochero que, por fuerza y arreglos de Aksínia Stiepana, la niñera de Gricha, y de la patrona de Pielaguiéia, le es presentado a esta. La cocinera no desea unirse a Siemiônitch, pero acaba cediendo a la presión de la niñera y de su patrona. Gricha es testigo de las restricciones a la libertad que sufre Pielaguiéia tanto por la acción de su madre, mujer que tiene mucho gusto “en casar a todo el mundo” (Chéjov 44)<sup>2</sup>, como por determinaciones venidas del cochero, con quien la cocinera se casa. De un lado, la patrona de Pielaguiéia, quien afirma que ni incluso el casamiento le permitirá dormir fuera del empleo; por el otro, Siemiônitch se toma el derecho de disponer del sueldo de su esposa. Compadecido por la situación a la que se somete Pielaguiéia, Gricha transpone los límites de la cocina, espacio que hasta entonces había observado por un agujero de la cerradura (41) y, como puede, le manifiesta a la cocinera su solidaridad:

Nuevo problema para Gricha: Pielaguiéia había vivido en libertad, del modo que más le apetecía, sin prestarle cuentas a nadie y, de pronto, sin saber por qué, apareció un hombre extraño, que recibió el derecho, advenido igualmente sin saberse de dónde, sobre su comportamiento y su propiedad. Gricha se sintió amargado. Quiso apasionarse, hasta las lágrimas, acariciarla, como él pensaba, víctima de la violencia humana. Había elegido en la despensa la mayor manzana, se escurrió hasta la cocina, la colocó en la mano de Pielaguiéia y volvió corriendo, a toda velocidad (46).

“De los dos lados”, único cuento en el que Adolfo Bioy Casares utiliza la perspectiva de un niño frente a los eventos narrados<sup>3</sup>, dialoga fuertemente con el chejoviano “Se casa la cocinera”. En el texto del argentino, se lee sobre algunos de los días vividos por la pequeña Carlota en la estancia *El Portón*, de su padre. La niña cuenta con la compañía de Celia, una hija de ingleses contratada para desempeñar el trabajo de niñera y tutora. En

---

<sup>1</sup> La ortografía de los nombres de los personajes de los cuentos Antón Chéjov observa la edición consultada para este estudio, que ha sido publicada en portugués.

<sup>2</sup> En las Referencias enumeradas al final de este texto se mantuvo la grafía Antón Tchékhev, utilizada en portugués, para el nombre del autor ruso.

<sup>3</sup> Se alude a niños en los cuentos “Los afanes” (*La trama celeste*) y “De los reyes futuros” (*El lado de la sombra*), pero aquellas integran las memorias de los narradores cuando ellos ya están adultos.

los momentos en que no es asistida por Celia, Carlota —así como Gricha— se dedica a espiar los espacios en los que interactúan los otros adultos de la casa, incluso aunque sepa de la incorrección de su comportamiento:

Cuando Celia y la cocinera se fueron, Carlota bajó de la silla, salió por otra puerta, cruzó el antiguo escritorio de su abuelo, cruzó la habitación en que su madre había muerto, el cuarto de huéspedes, el comedor, con las tablas del piso flojas, el antecomedor y, por una escalera endeble, pintada de rojo, llegó al altillo de la despensa: desde allí, por la rotura de un vidrio de una luneta con vidrios azules, espió y escuchó, como era su costumbre, a las personas que hablaban alrededor de la mesa de la cocina (la cocinera, la muchacha que lavaba y planchaba, la mucama, el casero). Carlota no ignoraba que estaba cometiendo un acto reprobable, pero ignoraba por qué era reprobable; en cambio podía apreciar sus ventajas: por ese medio sabía más que nadie sobre cada una de las personas de la estancia y había aprendido que aun la gente que nos quiere tiene mala opinión de nosotros (Bioy Casares, *Historia prodigiosa* 154-5).

A semejanza de lo que ocurre en “Se casa la cocinera”, se observa en “De los dos lados” la alternancia entre la mirada de un narrador que no participa de la acción y el punto de vista de la niña Carlota, que estudia los movimientos del padre y de una posible madrastra, los de Celia y los de los demás empleados. La niña es testigo de la llegada de Jim, un joven inglés que pleitea la función de mayordomo en *El Portón*, así como su relacionamiento con Celia. Jim cautiva a la niñera con promesas de una vida mejor, que podría ser alcanzada por medio del procedimiento del “sonambulismo del alma” (160). El extranjero recién llegado convence a Celia que vale más la pena pasar a “la otra vida” (160), donde el alma vive libre del cuerpo, que permanecer en esta. Después de la transición de Jim a un estado puramente anímico, Celia le pide a Carlota la auxilie para someterse a la misma experiencia. La niña concuerda en participar del procedimiento y ve a su niñera partir, en busca de Ji, a “la otra vida”.

En “De los dos lados”, se puede observar, de manera similar a lo dispuesto en “Se casa la cocinera”, una sucesión de eventos que culminan en la ruina de cierto personaje femenino. Estar al lado de un compañero acarrea, tanto para Pielaguiéa como para Celia, la extinción de la libertad sobre el cuerpo y el aniquilamiento de cualquier esfera de autodeterminación. La pérdida de autonomía de Pielaguiéa, consustanciada en la imposibilidad de decidir sobre su propio comportamiento y sobre sus bienes, es perfilada

al sonambulismo experimentado por Celia. Cabe notar que, en “Se casa la cocinera”, la desolación a la que Pielaguieía se somete es tomada como un hecho común, previsto en relaciones sociales entabladas en el contexto de una sociedad patriarcal. En “De los dos lados”, en contrapartida, Adolfo Bioy Casares opta por atribuir contornos fantásticos a la tragedia de Celia quien, encantada por Jim, sacrifica la existencia de su cuerpo y acepta vivir a la manera de un fantasma. La unión de un matrimonio, que se podría tomar como un episodio común, es en este caso transformada en un acontecimiento atípico, dados los efectos fatales recaídos sobre la joven.

Los enredos de “Se casa la cocinera” y “De los dos lados” son puestos en diálogo, así como los pasajes en los que los niños de ambos cuentos son instruidos a permanecer en sus dormitorios para estudiar. Los textos que deben leer, pero no leen, consisten en *Lengua Patria* (Chéjov 42), en el caso de Gricha, y en la historia bíblica de Elías (Bioy Casares 154), en el caso de Carlota. Al esquivar las órdenes venidas de adultos, tanto Gricha como Carlota dirigen sus esfuerzos al aprendizaje de costumbres y procedimientos perpetrados en los otros cómodos del ambiente doméstico. Gricha se esquila temporalmente del estudio de la lengua materna para familiarizarse con los códigos sociales que, en la cocina de la casa, autorizan la negociación de derechos y de la libertad de Pielagueia. Carlota, por su parte, atrasa el conocimiento de la historia de Elías, profeta bíblico que mediante una oración interviene para que el alma del hijo de la viuda de Sarepta retorne al cuerpo (Biblia Sagrada 382). Le interesa, sobre todo, testificar el procedimiento inverso, por medio del cual su niñera niega su propio cuerpo y pasa a existir apenas como un alma. Manteniendo los libros cerrados, los niños espían compartimientos de las casas en las que viven. Los adultos presentes en aquellos cómodos escenifican, para los pequeños, preceptos y valores que atraviesan el agujero de la cerradura y la rajadura del piso, haciéndose aplicar a todos los que se encuentran en el ámbito doméstico.

Los cotejos de “El ídolo” con “La carta robada” y de “De los dos lados” con “Se casa la cocinera”, echan luz, de ese modo, a las visitas realizadas por Adolfo Bioy Casares a los modos de comprensión del cuento divulgados por Edgar Allan Poe y Antón Chéjov, así como a temas abordados por ellos. De esas visitas advienen dos desdoblamientos importantes, que indican que la poética portulana del cuento supera la mera subordinación del texto a un referencial de composición. El primero de estos desdoblamientos consiste en que la opción por transitar entre directrices puestas por más de un maestro se revela como un factor capaz de propiciar resultados compatibles con aquella irreverencia de consecuencias afortunadas, referida por Jorge Luis Borges en su

reflexión sobre las relaciones entre la tradición literaria y el texto de escritores sudamericanos. (Borges, 273). El segundo desdoblamiento, por su parte, supone la inexistencia de un modelo ideal o superior de composición que se pueda seguir.

A propósito de los cuentos escritos por Bioy no viene al caso hablar en la prevalencia de un modelo o de otro; más aún, lo que importa en ellos es alcanzar formas eficaces de aprovechamiento de las diferentes perspectivas de composición que se pretendan explorar. La inferencia realizada a partir de los tránsitos del argentino por las directrices de Poe y de Chéjov se aleja, por vía de consecuencia, de un eventual entendimiento de que un modelo tendría que predominar sobre los demás. Al analizar la narrativa breve de Adolfo Bioy Casares, se toma en consideración, por lo tanto, la pluralidad de elementos que, evaluados en conjunto, indican la construcción de una poética portulana del cuento. Tal poética resulta de la habilidad de moverse entre el cuento clásico y el cuento moderno y, además, de la combinación de numerosos ejercicios de escritura y una vasta experiencia de lectura atestiguada por el escritor en sus diarios y en las relaciones intertextuales que deja entrever a lo largo de su obra. Bioy se muestra consciente de que, una vez conocidos distintos matices de la tradición literaria y elegidos algunos de estos para entablar diálogos, no le es posible leer o escribir ingenuamente o de manera irreflexiva, ni tampoco valerse de un único modelo estético. En el fragmento titulado “Tabla rasa”, que aparece en el volumen *Guirnalda con amores*, publicado en 1959, Bioy parece señalar esas imposibilidades: “Los azares de nuestra biografía nos volvieron angustiosamente sensibles a determinadas situaciones, nos predispusieron en favor o en contra de tales caracteres o de tales temas. Ya no somos una mente libre ante las obras que juzgamos. Ya no somos jóvenes” (81).

### **Referencias bibliográficas**

- Barrera, Trinidad. “Complicidad y fantasía en Adolfo Bioy Casares”. *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Ventura, Enriqueta Morillas. Madrid: Universidad Complutense de Madrid; Sociedad Estatal Quinto Centenario. 1991. 273-282. Impreso.
- Biblia Sagrada. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil. 1969. Impreso.
- Bioy Casares, Adolfo. *Guirnalda con amores*. Buenos Aires: Emecé. 1959. Impreso.
- Bioy Casares, Adolfo. *Historia prodigiosa*. México, DF: Obregón. 1956. Impreso.

- Bioy Casares, Adolfo. *La trama celeste*. Madrid: Castalia. 2011. Impreso.
- Bioy Casares, Adolfo. *Una magia modesta*. Buenos Aires: Emecé. 2009. Impreso.
- Borges, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición”. *Discusión. Obras completas: 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé. 1974. 267-274. Impreso.
- Brescia, Pablo. “Asedios a la forma: teorías (clásicas y nuevas) del cuento”. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*. 014. 65-78. Web. Acceso 20 sept. 2015.
- Eliot, Thomas Stearns. “Tradition and the Individual Talent”. *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*. 7. ed. Londres: Methuen & Co. Ltd. 1950. 47-59. Impreso.
- Genette, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega. 1995. Impreso.
- Gotlib, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 11. ed. São Paulo: Ática. 2006. Impreso.
- Kiefer, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges. Um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya. 2011. Impreso.
- Piglia, Ricardo. *Teses sobre o conto. Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras. 2004. 89-92. Impreso.
- Quiroga, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. São Leopoldo: UNISINOS. 1999. Impreso.
- Schnaiderman, Boris. Prefácio. *Contos de Tchékhov*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1959. 5-8. Impreso.
- Tchékhov, Antón P. *Contos de Tchékhov*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1959. Impreso.