

Borges y Bioy Casares reescriben a Alexandra David-Néel. El caso de “La vuelta del maestro” en *Cuentos breves y extraordinarios*

Borges and Bioy Casares rewrite Alexandra David-Néel. The case of “La vuelta del maestro” in *Cuentos breves y extraordinarios*



Ricardo LOPEZ DIAZ

Institut d'Etudes ibériques et latino-américaines.

Université de Sorbonne Paris

riclopezd@gmail.com

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6088-1020>

Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutia

Artículo recibido:

Mayo 2022

Artículo aceptado:

Septiembre 2022

Número 12 pp. 65-79

DOI:

<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n12a5>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo licencia
Creative Commons:
Reconocimiento-No Comercial.
Licencia Internacional CC-BY-NC

RESUMEN

Este artículo presenta un análisis del microrrelato “La vuelta del maestro”, atribuido a la escritora y orientalista francesa Alexandra David-Néel, y que aparece en *Cuentos breves y extraordinarios*, antología preparada por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, publicada originalmente en 1955. Nuestra matriz hipotética indica que la reescritura o falsa traducción de un texto secundario puede conducirnos a la presentación de los componentes o elementos de una narración brevísima de sello borgiano. Para ello, se parte de los postulados de David Lagmanovich a propósito de la invención de un microrrelato, invención constituida por lo que el crítico argentino considera como “un núcleo nebuloso de significación” que da pie a una “intuición” y que desemboca en cuatro elementos discursivos, a saber, y según sus proposiciones: un título, una entrada, un desarrollo y un final. El lugar que ocupa la minipieza objeto de estudio dentro de la antología ejemplifica la construcción de una macroestructura discursiva y el diálogo entre épocas y naciones que los antólogos intentan desplegar en una compilación que hoy se considera canónica en la historia del microrrelato hispánico.

PALABRAS CLAVE: antología, Borges, Bioy Casares, microrrelato

ABSTRACT

This paper presents an analysis of the short-short story “La vuelta del maestro”, attributed to the French writer and orientalist Alexandra David-Néel, and which appears in *Cuentos breves y extraordinarios*, an anthology prepared by Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy Casares, and originally published in 1955. Our hypothetical matrix indicates that the rewriting or false translation of a secondary text can lead us to the presentation of the components or elements of a Borges-style’s very brief narrative. To do this, we start from the postulates of David Lagmanovich regarding the invention of a short-short story, an invention constituted by what the Argentine critic considers as “a nebulous nucleus of meaning” that gives rise to an “intuition” and that leads to four discursive elements, namely, and according to his propositions: a title, an entry, a development, and an ending. The place that the miniature object of study occupies within the anthology exemplifies the construction of a discursive macrostructure and the dialogue between times and nations that the anthologists try to display in a compilation that today is considered canonical in the history of the Hispanic short-short story.

KEYWORDS: anthology, Borges, Bioy Casares, short-short story

1. Introducción

Debemos a David Lagmanovich una pregunta de capital importancia: “¿Cómo surge un proyecto de microrrelato en la mente de un escritor?”. Tal cuestionamiento es respondido por el especialista argentino en estos términos: “Por lo general, el tema de un microrrelato aparece como un núcleo nebuloso de significación: una intuición que gira alrededor de una palabra, de una noción o de un personaje”¹.

He considerado que la intertextualidad y lo fantástico podrían relacionarse con ese “núcleo nebuloso de significación” puesto que, como es sabido, un texto es una suma transparente de contribuciones discursivas, algunas de las cuales se apoyan en la literatura fantástica, corriente, género o escuela que fascinó por varias razones al binomio Borges-Bioy Casares. No obstante, dadas las características del corpus que analizaré en este artículo, no tomaré en cuenta los postulados esenciales relacionados con lo fantástico. Sí conviene, por otro lado, reconocer que la intertextualidad y Borges componen un tema de estudio según el cual, como lo afirma Michel Lafon, “la reescritura funda toda la obra de Borges”².

En función de un complejo entramado intertextual, a Borges y Bioy Casares se les debe, entre numerosas contribuciones literarias, la antología *Cuentos breves y extraordinarios*, cuya primera edición es del año 1955. He considerado también que esta compilación de textos puede ilustrar en cierta manera la génesis de “un proyecto de microrrelato”. Si seguimos a Lagmanovich, se entenderá que el tema de base de un relato breve, que puede surgir mediante una “intuición”, desemboca en una serie de pasos de construcción narrativa que el mismo especialista propone: a) el título; b) la entrada o comienzo; c) un desarrollo, caracterizado por las nociones de concisión — “expresarse usando palabras significativas, de modo que no se acuda a palabras innecesarias”—, simplicidad sintáctica y velocidad —que relaciono con la ficción relámpago—; y d) un final, “que puede ser conclusivo o abierto”³.

El título desempeña una función capital en la arquitectura del microrrelato, como ya ha sido observado con anterioridad por la crítica; no sólo aporta una información básica al desarrollo que está por referirse, sino que también “colabora”, por así decirlo, con el resto de la narración, creando un punto de partida y de llegada a la vez en el proceso de lectura e interpretación. Esto me lleva a deducir que la lectura del microrrelato es circular: una vez que el lector llega al punto final, una de sus primeras reacciones puede consistir en regresar al título para terminar de formarse una idea de lo que acaba de leer, y, de paso, recomenzar la lectura. La entrada, el desarrollo y el final se suceden siguiendo el ritmo propio a la narración en miniatura, aunque, según las preferencias del autor, es posible que estos tres aspectos se compriman o se estiren

¹ Lagmanovich (2006, 313).

² La traducción es mía. Lafon (1990, 294-295) postula, además, que la reescritura se funda en un doble proceso de *citación*, que es la utilización de textos de terceros, proceso que hace referencia a la erudición, y de *repetición*, que consiste en la reutilización por parte de Borges de sus propios textos, proceso de reconducción. La citación puede ser una repetición y viceversa, según Lafon. Así, “la fiction borgésienne ne propose pas seulement la dramatisation de son propre fonctionnement, mais aussi la dramatisation de ses origines ; qu’elle ne tend pas seulement à produire une image des principes narratifs qui l’établissent, mais aussi une image des principes généalogiques qui la fondent (que ces principes, par ailleurs, soient réels ou fantasmés)”.

³ Lagmanovich (2006, 314-317).

conforme a la longitud acordada al texto.

Me parece que es posible ilustrar estos argumentos con la pieza “La vuelta del maestro”, publicada en los *Cuentos breves y extraordinarios*⁴. La hipótesis primera de este trabajo considera, así, que es mediante el estudio de la reescritura o falsa traducción de este texto que podemos presentar los elementos de construcción de un microrrelato borgiano. Hago referencia a lo que podría considerarse como una falsa traducción puesto que el punto de partida del microrrelato es un pasaje sacado de una obra secundaria, en este caso el libro *Mystiques et Magiciens du Tibet*, de Alexandra David-Néel, impreso en París, en 1929. Pero “La vuelta del maestro”, gracias al talento de los antólogos, pasa de ser un “proyecto” y de una supuesta transposición a un microrrelato único, cuya ubicación en la antología sirve también para ejemplificar la construcción de una macroestructura discursiva. En otras palabras, el microrrelato representa el centro de un desarrollo dramático en el que los antólogos aspiran a exponer temas clave como la eternidad y la circularidad de la existencia humana, como se verá a continuación.

2. La construcción de un microrrelato borgiano

He leído en Cortázar que existe una recurrente comparación de la literatura con las artes visuales, concretamente con el cine y la fotografía⁵. Es cierto que se puede justificar el equiparar la novela con el filme, por la profusión de elementos narrativos, el necesario desbordamiento que revela la riqueza del pozo de la historia. El cuento, sin embargo, me resulta más afín al cortometraje, por su precisión y contundencia, que son también condiciones necesarias para el desarrollo del microrrelato, género que en mi opinión guarda similitudes con el fotograma, material emparentado con la fotografía y la pintura, y que busca en el lector dejar una especie de imagen fija, casi única. En el microrrelato, el inicio y el final son abiertos; la historia puede comenzar en cualquier instante: el creador pretende justamente revelar *el* instante. El tiempo se define por otra noción en la que uno o varios personajes son identificados más bien vagamente. Lo que interesa es la posibilidad múltiple de comenzar y de terminar mediante miles de formas. Es aquí donde podríamos empezar a situar la concepción borgiana del relato, basado en el laberinto de las innumerables tramas y posibilidades.

La contemplación de una pintura o escultura puede proponer, por su parte, la imaginación de un relato cuya principal característica es la brevedad. Esta cualidad va aparejada a la de la rapidez. La ficción es súbita, repentina; es un golpe certero. Contemplar una pintura o una escultura es, pues —y ésta es, desde luego, una apreciación muy personal—, lo que mejor podría aproximarse a lo que es un microrrelato. Y tal vez sea ésta una de las razones por la que Borges consideraba que sus creaciones breves eran como piezas de un museo. Estas piezas podían ser del orden del relato, pero también de la “anécdota” o de la “parábola”. Y aquí empezamos a entrar en el terreno de los géneros. Como antes hablábamos de la pintura o la escultura —y

⁴ Borges y Bioy Casares (1973, 28); aparece también, antes y después de 1955, en otras publicaciones de Borges, como en *Libro de sueños* (1976, 150).

⁵ Cortázar (1963, 14). Al respecto, Fernando Aínsa (2012, 11) profundiza la misma idea: “[...] en su ‘brevedad dirigida’, en el estilo conciso, en la unidad de acción del suceso concentrado que relata (Borges diría ‘situación’), en la de la impresión o efecto que provoca, tensión interna y condensación vital, ritmo y pulsación que lo conducen desde el principio al final que lo cierra oclusivamente, el relato breve se erige como una forma autónoma y autoexplicativa que recorta un espacio propio ‘como una fotografía’, diría Cortázar [...]”.

sobre estas expresiones artísticas, como se sabe, también hay subcategorías—, en el caso de la literatura podemos hablar más o menos en los mismos términos. Es por esta razón que, a propósito de Borges y los géneros, el crítico y escritor Juan José Saer ha dicho lo siguiente:

Creo que las categorías clásicas —prosa/verso, ficción/no ficción, fantástico/realista— resultan demasiado rígidas para encarar la obra borgeana, ya que hay una continua transmigración estilística y temática que se desplaza a través de las formas y de los géneros; el mismo tema puede ser tratado en verso y en prosa con una configuración estilística semejante, o una misma idea poética puede ser expresada extensamente en versos regulares o de manera breve en verso libre [...]. También, ciertas consideraciones de sus ensayos son a menudo retomadas en sus cuentos fantásticos, o los mismos nudos temáticos le sirven tanto para escribir cuentos fantásticos como cuentos realistas. (128)

En Borges, la “continua transmigración estilística y temática”, tan presente en su obra, se define por ese “desplazamiento a través de las formas y de los géneros”, lo cual constituye, a su vez, una de las características de la ficción brevísima realizada o acabada a partir del conjunto signifiante-significado que he tomado como punto de partida para la comprensión del patrimonio borgiano. Para llegar a ese “resultado final”, al microrrelato elegido por los antólogos, es necesario recordar que estilo y tema, formas y géneros, pueden transmigrar, tienen la facultad de transmutarse, cambiar de alma y de piel, de contar las mismas historias según una paleta de recursos y, al revés, describir la paleta de los recursos a través de una narración.

He considerado que lo anteriormente expuesto puede servir como preámbulo para el estudio del microrrelato que he mencionado anteriormente y que transcribo a continuación, según figura en *Cuentos breves y extraordinarios*:

LA VUELTA DEL MAESTRO

Desde sus primeros años, Migyur —tal era su nombre— había sentido *que no estaba donde tenía que estar*. Se sentía forastero en su familia, forastero en su pueblo. Al soñar, veía paisajes que no son de Ngari: soledades de arena, tiendas circulares de fieltro, un monasterio en la montaña; en la vigilia, estas mismas imágenes velaban o empañaban la realidad.

A los diecinueve años huyó, ávido de encontrar la realidad que correspondía a esas formas. Fue vagabundo, pordiosero, trabajador, a veces ladrón. Hoy llegó a esta posada, cerca de la frontera.

Vio la casa, la fatigada caravana mogólica, los camellos en el patio. Atravesó el portón y se encontró ante el anciano monje que comandaba la caravana. Entonces se reconocieron: el joven vagabundo se vio a sí mismo como un anciano lama y vio al monje como era hace muchos años, cuando fue su discípulo; el monje reconoció en el muchacho a su viejo maestro, ya desaparecido. Recordaron la peregrinación que había hecho a los santuarios del Tíbet, el regreso al monasterio de la montaña. Hablaron, evocaron el pasado; se interrumpían para intercalar detalles precisos.

El propósito del viaje de los mogoles era buscar un nuevo jefe para su convento. Hacía veinte años que había muerto el antiguo y que en vano esperaban su reencarnación. Hoy lo habían encontrado.

Al amanecer, la caravana emprendió su lento regreso. Migyur regresaba a las soledades de arena, a las tiendas circulares y al monasterio de su encarnación anterior.

Alexandra David-Néel, *Mystiques et Magiciens du Tibet* (1929)

Este microrrelato posee una historia singular. Como he dicho con anterioridad, en realidad se trata de una engañosa traducción de un extracto que aparece al final del tercer capítulo del volumen publicado por la orientalista francesa Alexandra David-Néel a finales de los años veinte. Tuve la suerte de consultar en París la edición original del texto; la experiencia me permitió formarme una idea un poco más precisa del método de trabajo que probablemente se repitió en varias piezas que aparecen en los *Cuentos breves y extraordinarios*. Aquí cito, pese a su extensión, la referencia precisa a la que acudieron Borges y Bioy Casares; posteriormente traduciré algunos pasajes que contrastan con “el resultado final” del trabajo realizado por los antólogos. He encerrado entre corchetes el pasaje que va desde la penúltima línea del tercer párrafo hasta el final para que puedan apreciarse mejor las partes del fragmento que fueron sometidas al reciclaje y, en el mejor de los casos, a su desaparición definitiva:

Depuis sa petite jeunesse, Migyur — c'était son nom — avait été hanté par l'idée étrange qu'il n'était pas où il aurait dû être. Il se sentait en étranger dans son village, un étranger dans sa famille... En rêve, il voyait des paysages qui n'existaient pas au Ngari : des solitudes sablonneuses, des tentes rondes, en feutre, un petit monastère sur une colline. Même éveillé, les mêmes images subjectives lui apparaissaient, se superposaient sur les objets réels qui l'environnaient, les voilant et créant autour de lui un mirage perpétuel.

Il n'avait pas encore quatorze ans quand il se sauva de chez lui, incapable de résister au désir d'atteindre la réalité de ses visions. Depuis ce temps, il avait vécu en vagabond, travaillant de temps en temps, ici et là, sur sa route, pour gagner sa subsistance, mendiant le plus souvent, errant à l'aventure sans pouvoir maîtriser son agitation et se fixer quelque part. Pour le moment, il venait d'Arice, au nord du désert d'herbe.

Marchant devant lui, comme c'était son habitude, sans avoir aucun but, il était arrivé quelques heures avant nous, en face de l'auberge où la caravane campait. Il aperçut les chameaux dans la cour, franchit la porte sans savoir pourquoi [se trouva en face du vieux lama... et, alors, avec la rapidité de l'éclair, le souvenir des faits passés illumina sa mémoire.

Il vit ce même lama comme un jeune homme, son disciple, et lui-même comme un lama déjà âgé. Tous deux voyageant sur cette même route, revenant d'un long pèlerinage aux lieux saints du Thibet et retournant chez eux au monastère situé sur la colline

Toutes ces choses, il les rappela au chef de la caravane avec les détails les plus minutieux sur leur vie dans le monastère lointain et nombre d'autres particularités.

Or, le but du voyage des Mongols était, précisément, de prier le Dalai-lama de leur indiquer le moyen de découvrir le *tulkou*, seigneur de leur monastère, dont le siège était inoccupé depuis plus de vingt ans, malgré les efforts faits pour découvrir sa réincarnation.

Ces gens superstitieux étaient bien près de croire que, par un effet de son omniscience, le Dalai-lama avait connu leur intention et, dans sa grande bienveillance, avait causé leur rencontre avec leur lama réincarné.

Le vagabond de Ngari avait immédiatement subi l'épreuve habituelle et, sans erreur ni hésitation, sorti d'un sac, où ils étaient mêlés à d'autres objets analogues, ceux qui avaient appartenu au défunt lama.

Aucun doute n'existait dans l'esprit de Mongols quant à la légitimité de leur *tulkou* retrouvé

Le lendemain, je vis la caravane, retournant sur ses pas, s'éloigner au pas lent des grands chameaux et disparaître à l'horizon dans les solitudes du Gobi. Le nouveau *tulkou* s'en allait avec elle vers son étrange destin].

Empecemos por el título del microrrelato que Borges y Bioy Casares nos presentan: “La vuelta del maestro”. La palabra “vuelta” se refiere a un regreso y también a la idea de un círculo, de un giro. Queda claro desde el comienzo que un “maestro” es el tema principal de la narración, que trata, pues, de uno que vuelve o retorna al lugar del que había salido. En los *Cuentos breves y extraordinarios*, como lo han apuntado Adur (2015) y Zavala Medina (2018), los títulos de las piezas seleccionadas cumplen con una ficción amplificadora de sentido. El título es, desde cierto punto de vista, el microrrelato en su versión nuclear, en su forma más sintética posible.

A partir del título, que funciona en colaboración con los otros elementos paratextuales de la pieza —la mención a la autora, el libro del cual fue extraído el texto, su año de publicación—, el arco narrativo se abre con la introducción o la entrada del relato, que, en el caso citado, se sitúa en el primer párrafo. Se nos presenta a un personaje —intuimos que es el principal— y se nos dice que se llama Mygiur. Si el lector ha buscado formarse una idea del origen del extracto, antes de leerlo, entenderá gracias al paratexto que Mygiur es tibetano, enunciado que se refuerza gracias al nombre de Ngari, su lugar de origen, en el primer párrafo; no obstante, sin saber cómo es físicamente o cuántos años tiene, el primer elemento que se destaca es el de su inconformidad o incapacidad para encajar en el mundo al que lógicamente pertenece. Mygiur es un “forastero”, un extraño, un extranjero en su propio hogar. Pero es también un soñador en el sentido más bien del que tiene visiones o ensoñaciones. Nuestro personaje es capaz de entrever, aun “en la vigilia”, “imágenes [que] velaban o empañaban la realidad”, esto es, “soledades de arena, tiendas circulares de fieltro, un monasterio en la montaña”.

La entrada respeta a cabalidad la coherencia interna de la antología y el programa estético de Borges y Bioy Casares. Las imágenes de una vida o de un mundo oculto y ensoñado se superponen a las de una realidad de aparente vacuidad. Mygiur deviene el alter ego de los antólogos; es Funes, es Pierre Menard, es Herbert Quain. Es una figura metaliteraria que manifiesta su frustración y desengaño, y que se aferra a las visiones que le depara el sueño, que aquí podemos interpretar como la ficción. No resulta anodino destacar la economía de la expresión que esta entrada nos ofrece. Como lo apunta Lagmanovich, valiéndose de la multiplicidad de significados, en los microrrelatos “*cada palabra cuenta*, o sea que cada una de ellas es importante; y además cada palabra *cuenta*, vale decir, narra o relata”⁶. Cada palabra cuenta una historia. La primera frase del microrrelato es un ejemplo elocuente: “Desde sus primeros años, Migyur —tal era su nombre— había sentido *que no estaba donde tenía que estar*”.

La concisión es fundamental en el desarrollo de la narración hiperbreve. Como suele ocurrir en la literatura borgiana, en “La vuelta del maestro” ninguna palabra se ha dejado al azar, no sobra ningún enunciado; nada falta, es como si cada elemento de la frase hubiera sido colocado con pinzas. El microrrelato seleccionado —y, sobre todo, reescrito— por Borges debe ser una pieza de la orfebrería más delicada y funcionar con precisión matemática sin deslucir, por otro lado, la belleza de la creación literaria. He citado a Lagmanovich, quien ha hablado antes de “palabras significativas”, aquellas que reemplazan a las “palabras innecesarias”. En el segundo párrafo encontramos una ilustración; cuando Migyur, los diecinueve años cumplidos, decide dejar su tierra, se nos describe la espiral en la cual fue descendiendo a los infiernos: “Fue vagabundo, pordiosero, trabajador, a veces ladrón”. Estas precisiones, no obstante, no se pueden

⁶ Lagmanovich (2006, 310); las cursivas son del autor.

comprender si antes no nos detenemos en el texto original.

Alexandra David-Néel fue una interesante dama francesa que vivió entre dos siglos y a caballo entre dos culturas —la suya, europea, y sobre todo la oriental—; de ella se recuerdan sus exploraciones, sus escritos abundantes que dieron a conocer las costumbres y creencias asiáticas, todo combinado con una vida intensa, larga, en la que fue un poco de todo: periodista, pordiosera, peregrina, sinóloga, francmasona, cantante de ópera y madre adoptiva de un lama. David-Néel falleció en 1969 en Digne-les-Bains, en el sur de Francia, con el centenario respetablemente cumplido. No es de extrañar que tal figura no pasara desapercibida a los ojos de los compiladores sedientos de recortes “breves y extraordinarios” para su entonces nueva antología. A su manera, el relato de la exploradora francesa es extraordinario, pero no es tan breve, como se ha visto. Comparemos algunos pasajes del texto original con la reelaboración del dúo argentino⁷:

Il n'avait pas encore quatorze ans quand il se sauva de chez lui, incapable de résister au désir d'atteindre la réalité de ses visions. Depuis ce temps, il avait vécu en vagabond, travaillant de temps en temps, ici et là, sur sa route, pour gagner sa subsistance, mendiant le plus souvent, errant à l'aventure sans pouvoir maîtriser son agitation et se fixer quelque part. Pour le moment, il venait d'Arice, au nord du désert d'herbe.

Si tradujéramos este párrafo, nos encontraríamos aproximadamente con las líneas que siguen:

Aún no tenía catorce años cuando se fugó de su casa, incapaz de resistirse al deseo de alcanzar la realidad de sus visiones. Desde entonces, había vivido como un vagabundo, trabajando de vez en cuando, aquí y allá, sobre la marcha, para ganarse el pan, mendigando casi todo el tiempo, errante en la aventura sin poder dominar su agitación y quedarse en algún lugar. De momento, venía de Arice, al norte del desierto de hierba.

No me cuesta imaginar a Borges y Bioy Casares rechazando sin ambages una proposición semejante. ¿Qué hacen, entonces, los antólogos-autores? Reescriben la historia, simplemente. No se contentan con traducirla. Una traducción simple equivale a poco menos que a un chiste de pésimo gusto. Hay que buscar las “palabras significativas”, dejar de lado todo aquello que estorba. Y el milagro de la creación se opera; así nace un microrrelato:

A los diecinueve años huyó, ávido de encontrar la realidad que correspondía a esas formas. Fue vagabundo, pordiosero, trabajador, a veces ladrón. Hoy llegó a

⁷ Las citas del texto original de Alexandra David-Néel corresponden al último subapartado, titulado “Los “budas vivientes” del capítulo tercero de la obra *Mystiques et Magiciens du Tibet* (1929, 109-124); el texto reinventado por Borges y Bioy Casares aparece en las páginas 123-124. No sería posible ignorar las lecturas de Borges a otro texto de David-Néel, *Le modernisme bouddhiste et le bouddhisme de Bouddha*, París, Félix Alcan, 1911, según Rosato y Álvarez (2010, 113), quienes citan las notas manuscritas de Borges que figuran en la página 144 de este volumen, notas que ilustran “un discurso o enseñanza de Buda [en relación con] la condición del cuerpo luego de lograr el estado de liberación”. Borges escribe en francés: “Exactement comme un adroit boucher qui, ayant tué une vache l'apporte au marché, la divise en morceaux et s'assied en face d'eux, devant son étal, ainsi, ô Frères, le disciple contemple ce corps qu'il a analysé en ses divers éléments”.

esta posada, cerca de la frontera.

La economía de medios es más que visible. El personaje principal del relato no tiene catorce sino diecinueve años. Los antólogos lo han hecho crecer y madurar en un abrir y cerrar de ojos. ¿Por qué? ¿Hace falta justificarlo? ¿Es más creíble acaso que el milagro de la narración sea realizado por un adulto y no por un niño? Probablemente. Queda, sin embargo, el recurso de elevar a la más alta literatura posible una frase cuya música, cuyo ritmo, en lugar de decir “aún no tenía catorce años cuando se fugó de su casa, incapaz de resistirse al deseo de alcanzar la realidad de sus visiones” se transforma en “a los diecinueve años huyó, ávido de encontrar la realidad que correspondía a esas formas”. Este ejemplo puede ser suficiente para ilustrar tanto la concisión como la simplicidad sintáctica y la velocidad relámpago, cualidades destacadas por Lagmanovich en el desarrollo de todo microrrelato.

Pero vale la pena detenerse en otras ilustraciones del caso que estudiamos. Ahí donde David-Néel se incluye en la historia, puesto que la cuenta como un testimonio vivido por ella y su hijo adoptivo, justificándose en el “*nous*”, en el nosotros, encontramos estas frases:

Marchant devant lui, comme c'était son habitude, sans avoir aucun but, il était arrivé quelques heures avant nous, en face de l'auberge où la caravane campait. Il aperçut les chameaux dans la cour, franchit la porte sans savoir pourquoi [se trouva en face du vieux lama... et, alors, avec la rapidité de l'éclair, le souvenir des faits passés illumina sa mémoire.

Il vit ce même lama comme un jeune homme, son disciple, et lui-même comme un lama déjà âgé. Tous deux voyageant sur cette même route, revenant d'un long pèlerinage aux lieux saints du Thibet et retournant chez eux au monastère situé sur la colline].

Borges y Bioy eliminan la voz narradora en primera persona. No les interesa decir que la exploradora había llegado al albergue poco después de producirse el encuentro entre el viejo lama y el maestro reencarnado en el pordiosero. La historia, que no deja de ser sorprendente, se antoja de repente un tanto vulgar y pueril en opinión de los editores. Nos es lícito imaginar o suponer que un párrafo como éste pudiera ocasionar una de esas fulgurantes carcajadas que soltaban Bioy y Borges en la biblioteca del primero, mientras Silvina Ocampo, en algún lugar o sentada con ellos, se preguntara de nuevo qué otra “pavada” podía causar tanta gracia⁸. Los antólogos se relajan, dejan de reír y de burlarse de la mediocridad literaria de un tal pasaje; son como cualquier otro creador; sus voces son omniscientes. Todo lo ven, todo lo saben. Y reescriben:

Vio la casa, la fatigada caravana mogólica, los camellos en el patio.

No es una traducción, esto es evidente, ni siquiera un resumen o una inferencia. Es, simplemente, otro texto. Han reinventado el pasaje (de nuevo). Han respetado el enunciado “vio los camellos en el patio”, pero antes han dibujado una “casa” y luego lo que me parece ser una de las soluciones estilísticas más hermosas posibles: una

⁸ Vicent (2018).

“fatigada caravana mogólica”. Casi pareciera que nos hubieran puesto una estampa delante de nosotros. El cuadro de una exposición; la pintura en el microrrelato. La sintaxis se simplifica al máximo lo que aumenta la velocidad del ritmo que desemboca forzosamente en un desenlace que, según la cita de Lagmanovich que he señalado antes, puede ser “conclusivo” o “abierto”.

Me parece que en Borges casi ningún microrrelato es conclusivo. Si las competencias del lector son constantemente requeridas, es bastante probable que los finales puedan multiplicarse hasta el infinito. En “La vuelta del maestro”, el final dibuja un círculo con particular virtuosismo. De este modo, cuando Alexandra David-Néel nos dice:

Le lendemain, je vis la caravane, retournant sur ses pas, s'éloigner au pas lent des grands chameaux et disparaître à l'horizon dans les solitudes du Gobi. Le nouveau *tulkou* s'en allait avec elle vers son étrange destin,

Borges y Bioy Casares van a preferir, como era de esperar, otra solución:

Al amanecer, la caravana emprendió su lento regreso. Migyur regresaba a las soledades de arena, a las tiendas circulares y al monasterio de su encarnación anterior.

Sería injusto desmerecer las imágenes creadas por la autora en el texto original. La voz narradora “vio”, así lo asegura, cada momento que describe. Los antólogos añaden detalles y reciclan los elementos; la exploradora dice que “el nuevo *tulku* se iba con [la caravana] hacia su nuevo destino”. Borges y Bioy renuncian al vocablo tibetano y prefieren culminar con “Migyur regresaba a las soledades de arena, a las tiendas circulares y al monasterio de su encarnación anterior”, es decir, las mismas visiones que encontramos en el texto original, previamente (“des solitudes sablonneuses, des tentes rondes, en feutre, un petit monastère sur une colline”⁹), pero que la autora no repite. Los antólogos sí repiten la mención a las imágenes de una vida anterior, pasada, que pasa ahora a convertirse en el momento presente. La idea de la vuelta, del círculo, queda trazada según el plan de los editores.

3. Hacia una reproducción del universo

Ahora bien, la realización final de este microrrelato no podría resultar completa sin una explicación acerca del lugar que ocupa en la antología. “La vuelta del maestro” —y volvamos a decir aquí que este título refuerza o amplifica el sentido del recorte devenido en narrativa brevísima— puede leerse después de “Un golem” y antes de “Temor de la cólera”. “Un golem” es el título dado a un pasaje recortado del *Talmud*, concretamente del Sahnedrin 65b. “Temor de la cólera” encabeza un extracto atribuido a un poeta árabe del siglo XVIII, Ahmad el Qalyubi, autor que ha gozado en el siglo XX de una atención muy particular gracias a las traducciones francesas de René R. Khawam¹⁰.

⁹ David-Néel (1929, 123).

¹⁰ La grafía de Ahmad el Qalyubi incluye otras posibilidades: Ahmad ibn Ahmad ibn Salamat al-73 ~ *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción*. N.12 pp. 65-79 ISSN: 2530-8297

Los tres textos citados responden al anuncio de la “nota preliminar” de Cuentos breves y extraordinarios: “Hemos interrogado [...] textos de diversas naciones y de diversas épocas, sin omitir las antiguas y generosas fuentes orientales”. En el caso que nos corresponde, los antólogos nos exponen en su particular museo una pintura del judaísmo, otra del budismo tibetano y una última que es decididamente musulmana y que evoca los aires tan queridos por Borges de la legendaria Arabia y sus milésimas noches.

No son textos originales transcritos, ya lo hemos visto; son reelaboraciones a partir de un material preexistente, escrito en una lengua conocida por los antólogos. Una lectura demasiado rápida podría hacer creer que “La vuelta del maestro” es una fábula tibetana recogida de un antiquísimo volumen cuando en realidad se trata de un episodio narrado por una viajera europea en un país oriental. Éste es el mismo programa seguido por los compiladores, que, siendo argentinos, asumen su lugar en la cultura occidental para desde ahí recrear sus lienzos exóticos basados en “las antiguas y generosas fuentes orientales”.

Borges y Bioy Casares no consultan las obras originales hebreas; no viajan a ningún monasterio para revisar algún manuscrito redactado a mano en tibetano antiguo; no son capaces de leer en árabe. ¿Cuál es la solución? Revisar los textos escritos en lenguas europeas acerca de esas “diversas naciones” y “épocas”. El relato de David-Néel es un ejemplo. En el caso de “Un golem”, podríamos aventurarnos a citar una traducción inglesa del *Talmud*, como ésta de la edición digital de William Davidson, suponiendo que Borges y Bioy Casares realizaron el mismo trabajo de reedición y recreación de “La vuelta del maestro”¹¹:

Indeed, Rava created a man, a golem, using forces of sanctity. Rava sent his creation before Rabbi Zeira. Rabbi Zeira would speak to him but he would not reply. Rabbi Zeira said to him: You were created by one of the members of the group, one of the Sages. Return to your dust.

The Gemara relates another fact substantiating the statement that the righteous could create a world if they so desired: Rav Hanina and Rav Oshaya would sit every Shabbat eve and engage in the study of *Sefer Yetzira*, and a third-born calf [*igla tilta*] would be created for them, and they would eat it in honor of Shabbat.

Ante la riqueza literaria del *Talmud*, el dúo argentino acierta una vez más con otra reescritura; la realización final de este microrrelato se aproxima al comentario enunciado a propósito de una leyenda:

UN GOLEM

Si los justos quisieran crear un mundo, podrían hacerlo. Combinando las letras de los inefables nombres de Dios, Rava consiguió crear un hombre y lo mandó a Ray Zera. Este le dirigió la palabra; como el hombre no respondía, el rabino le dijo: «Eres una creación de la magia; vuelve a tu polvo».

Dos maestros solían, cada viernes, estudiar el *Sepher Yezirah* y crear un ternero de tres

Qalyubi y Ahmad al-Qalyoûbí. Borges y Bioy Casares han escrito Ah`med el Qalyubi; he preferido una variante más simple, que combina las anteriores. Dos traducciones de Khawan a la obra de Qalyubi son *Le fantastique et le quotidien* (1981) y *Histoires étranges et merveilleuses* (1977).

¹¹ Rosato y Álvarez (2010, 181-182) indican que este texto constituye un “resumen” de un párrafo de la página 276 de *Hebraic Literature: Translations from the Talmud, Midrashim and Kabbala*, con introducción de Maurice Henry Harry, Nueva York, Tudor Publishing Co., 1944. Aparece también, como lo mencionan estos autores, en “El Golem” (*El libro de los seres imaginarios*, [1957] 1990, 108).

años que luego aprovechaban para la cena.

Sanhedrin, 65, b

“Si los justos quisieran crear un mundo, podrían hacerlo”. La primera frase introduce el resto del relato; es la entrada necesaria para realzar lo que sigue, y que en el original aparece en el segundo pasaje. La creación de un hombre, un golem, es respetada según el texto original, salvo el añadido de “combinando las letras de los nombres de Dios”. Este microrrelato antecede y prepara la configuración del poema de verso libre “El golem”, de 1958, publicado en *El otro, el mismo*, en 1964, y que relata la creación de una criatura, un “simulacro”, a partir del “Nombre”¹².

Este vocablo alude al “terrible” enigma del universo por el cual fue creado el primer hombre. Un rabino de Praga, conforme a la leyenda registrada por Gershom Scholem a propósito de Judá León —Borges cita a ambos en su poema—, se dedica a la tarea deicida de crear. La leyenda talmúdica, que nuestros antólogos reescriben para la antología que preparan, recuerda la torpeza de semejante empresa: el golem es incapaz de hablar y es condenado a volver al polvo por ser un producto de la magia. A los maestros se les concede, no obstante, la no menos admirable proeza de crear con sus poderes un animal que luego comerán en honor del día que consideran santo. Un hombre es creado por otro hombre. La criatura en cuestión no puede hablar. Hace falta un complemento, una continuación. Y aquí aparece el pasaje que hemos leído de la francesa Alexandra David-Néel, en el que se nos introduce a otro mundo místico, esta vez lejos de las sinagogas de Praga, Jerusalén o Babilonia, y que se sitúa en los confines del Tíbet profundo.

En la obra citada, David-Néel nos detalla los procedimientos seguidos por los monjes tibetanos para reconocer a su maestro, al *tulku*. La exploradora dice: “Littéralement, le terme *tulkou* signifie ‘une forme crée par un procédé magique’. D’après les lettrés et les mystiques tibétains, nous devons considérer les *tulkous* comme des fantômes, des émanations occultes, des marionnettes fabriquées par un magicien pour servir ses intentions”¹³.

Traduzco, pero sin imitar el procedimiento de los antólogos extraordinarios: “Fantasmas, emanaciones ocultas, marionetas fabricadas por un mago para que cumplan con sus intenciones”. El *tulku* es también un golem, con la posible única diferencia de que el primero es una marioneta capaz de reencarnar en el cuerpo de un elegido destinado a la dirección espiritual de otros mortales; el golem es una imitación mediocre y torpe de un humano. Además, el *tulku* sabe hablar, por supuesto. En la historia de David-Néel, uno de estos maestros tiene un nombre: Migyur. En la narración lo vemos evolucionar, de pordiosero se convierte en un monje, y no en uno cualquiera; es el viejo maestro reencarnado que regresa para dirigir a sus fieles que lo han esperado por veinte años. El anciano que dirige la caravana lo reconoce del mismo modo que lo hizo en los tiempos en que era su joven discípulo. Creador y creado. Los rabinos y el golem. El gran lama y su *tulku*, que reencarna una vez tras otra, y a quien algunos llaman, erróneamente, el “buda viviente”.

Borges y Bioy Casares nos permiten abrazar dos mundos, dos culturas, dos religiones que se reflejan en el espejo de una lengua y de una cultura occidental y que son reproducidos y reelaborados a la manera que sólo saben hacerlo los compiladores.

En cierto modo, los dos microrrelatos —“Un golem” y “La vuelta del

¹² Borges (2017, 517-521).

¹³ David-Néel (1929, 115).

maestro”— se complementan y construyen una minificción aparte y global. Este binomio se caracteriza por una macroentrada, la leyenda talmúdica, que se extiende en un macrodesarrollo, expuesto en el episodio de la aventurera francesa convertida al budismo. El macrofinal es reservado para el siguiente microrrelato, según el orden de publicación:

TEMOR DE LA CÓLERA

En una de sus guerras, Alí derribó a un hombre y se arrodilló sobre su pecho para decapitarlo. El hombre le escupió en la cara. Alí se incorporó y lo dejó. Cuando le preguntaron por qué había hecho eso, respondió:

—Me escupió en la cara y temí matarlo estando yo enojado. Sólo quiero matar a mis enemigos estando puro ante Dios.

Ah'med el Qalyubi, Nanadir¹⁴

Alí es el *hulku* en su estado más elevado de purificación; es un campeador que batalla en las guerras santas del mundo. Es un creador que se sitúa frente al otro: el hombre a punto de ser decapitado y que le escupe en la cara. La santificación del monasterio tibetano surte su efecto y reaparece, ahora en algún confín del mundo árabe. Alá y Yahvé se interrogan, se saludan, se dan la mano y reflexionan sobre las fuerzas místicas del budismo gracias a una antología que pone frente al espejo los textos de terceros que traducen a otros, y así, hacia el infinito, en un viaje de fábulas que se reencarnan, que no mueren, que pueden ser mejoradas, elevadas a un nivel artístico semejante al de una escultura griega o de un retrato renacentista, en un afán de leer y de repetir lo que tiene el mundo de grandioso, pero también de breve y extraordinario.

4. Consideraciones finales

La antología de minipiezas *Hikâyât gharîba wa 'adjîba*, traducida al francés por René R. Khawam bajo el título *Histoires étranges et merveilleuses*, pone de relieve, en este enunciado, coincidencias para nada sospechosas con los *Cuentos breves y extraordinarios*.

Me parece interesante establecer la siguiente analogía entre ambos intitolados: si lo extraordinario puede ser sinónimo de maravilloso, ¿es posible relacionar lo breve con lo extraño? La obra traducida por Khawam profundiza en las fuentes de *Las mil y una noches* y formaliza la genealogía de una literatura “que encuentra su mejor expresión en la fábula, la parábola, la apología”. La autoría es colectiva; la obra se transforma así en

¹⁴ “Temor de la cólera” aparece bajo el título “Les dangers de la rancune” (“Los peligros del rencor”) en *Le fantastique et le quotidien* (1981, 45). Con respecto a esta traducción, René R. Khawam (1981, 10) afirma que los manuscritos originales indicaban su filiación directa con los textos de los que se extrajo la traducción de *Histoires étranges et merveilleuses* (1977), y que ambas obras contrastan por la “ruptura del plan, del método y del objetivo”. Llegados a este punto, convendría recordar dos aspectos señalados por Khawam (1977, 35) en lo que atañe a la fuente principal de este microrrelato cuya forma corresponde con la de las “parábolas”, “en la medida en que el relato, por encima de su aparente ‘simplicidad’, se abre siempre en otro lugar que autoriza todas las profundizaciones, todas las meditaciones” (la traducción es mía). Siguiendo la relación que Khawam (1977, 29-31) realiza en torno a algunas ediciones europeas y árabes de *Histoires étranges et merveilleuses* (en original árabe, *Hikâyât gharîba wa 'adjîba*), podría inferirse que Borges y Bioy Casares pudieron haber trabajado la traducción alemana de O. Rescher (*Die Geschichten und Anekdoten aus Qalyûbi's Nawâdir*, 1920), aunque esto sólo sea una suposición innecesaria.

una especie de pieza creada por un autor coral, que se difumina en el resultado de la propia narración. Pero no podemos engañarnos; detrás de esa valiosa colección hay una firma: se trata del literato y hombre de leyes egipcio Ahmad Al-Qalyoûbî (h. 1580-1659), con quien podríamos establecer una relación en el modo de entender la literatura de Borges y Bioy Casares.

Refiriéndose a Al-Qalyoûbî, Khawam destaca alguna de sus “cualidades literarias personales: fineza, gusto por la medida, humor latente, sobriedad en el trazo”, y señala algunos antecedentes preclaros de esta figura de la literatura árabe, a saber, “los cuentos de animales del *Pancatantra*” indio, así como “los cuentos de la vieja Alemania transcritos por los hermanos Grimm”. Khawam menciona la esencia de esa “corriente inmemorial, venida del más lejano Oriente”, en la que podemos entroncar a los *Cuentos breves y extraordinarios*: “el entretenimiento y la enseñanza”. Y prosigue, en esta especie de hermandad literaria en la que emparenta las obras de la India védica con las de Europa del Norte, refiriendo algunas características comunes en todos estos ámbitos: “brevedad del relato, familiaridad con las realidades más humildes de la existencia (la vida animal, el hambre, la sed, la fatiga, la miseria, el exilio)”¹⁵.

Si no nos es posible asumir que Borges y Bioy Casares llegaron al origen de sus fuentes literarias mediante otro recurso que no fuera el de las traducciones a idiomas conocidos por los antólogos —esencialmente, el inglés, el francés y el alemán—, lo que sí es digno de mención es el hecho de circunscribir el microrrelato en una cronología desordenada que nos remite a un paisaje espiritual de diferentes culturas y modos de entender el mundo. Poner a dialogar a una orientalista francesa como Alexandra David-Néel con un pasaje del Talmud y una minipieza de la literatura árabe, como se ha visto, constituye ante todo un modo de expresar la deuda que la minificción narrativa en español tiene con las manifestaciones similares encontradas en otras latitudes. Esto debería, pues, invitarnos a considerar el estudio del microrrelato desde una perspectiva propia a la literatura comparada, marco de estudio que puede ayudarme a proponer aquí, al menos, dos postulados¹⁶.

Primero, en Borges y Bioy Casares traducir consiste en reescribir, y, generalmente, en recrear. En el primer caso, aludimos a una reescritura, a una repetición de un mismo tema, sea a través de un título o de dos narraciones que manifiestan entre sí ciertas simetrías, como ocurre en “La sombra de las jugadas”, en *Cuentos breves y extraordinarios*. La recreación, a mi parecer, tiene que ver con el acto de inventar de nuevo, no a partir de la nada, sino de una base que ofrece las líneas esenciales de lo que se quiere decir. El caso de “La vuelta del maestro”, en este sentido, me ha parecido ejemplar. Luego puede inferirse que la obra de Borges, como él tantas veces lo admitió, es un constante reciclaje de sus propias lecturas, una manera muy particular de hacer que los textos leídos pudieran adquirir vida y convertirse en composiciones autónomas. El trabajo realizado en *Cuentos breves y extraordinarios* constituyó, así, un taller sobre el cual desplegar este oficio de recreación.

Finalmente, me parece que las preferencias borgianas por las literaturas orientales obedecen a un impulso de crear una forma de correspondencia entre los sistemas lingüísticos propios de la lengua china, por ejemplo, y el español. He llegado a esta conclusión tras leer algunos pasajes de la *Anthologie raisonnée de la littérature chinoise* (1948), obra del sinólogo Georges Margouliès que Borges saluda con admiración en su ensayo dedicado a Nathaniel Hawthorne, en *Otras inquisiciones*. Entre

¹⁵ Khawam (1977, 33-34). La traducción de estas declaraciones es mía.

¹⁶ Me he valido de las observaciones proporcionadas por Domínguez, Saussy y Villanueva (2016, 10-11) para redactar los dos postulados de este apartado.

los razonamientos del francés, puede precisarse que una de “las particularidades” del idioma chino consiste en “la presencia de un sistema de escritura ideográfica” que pretende “reproducir, mediante una forma convencional visual, el sentido de las palabras que tal forma está destinada a notar”¹⁷.

No debería costarnos suponer el sentimiento de admiración experimentado por Borges ante tal posibilidad, según la cual tres trazos delicados podrían servir para representar la idea de un ejército que sitia la muralla de una ciudad, por poner un ejemplo, o una línea inclinada y un punto significan el lunar sobre la superficie empolvada del rostro de la emperatriz. Borges y Bioy Casares debieron haber experimentado esa sensación de lejanía, de impenetrable lejanía, de una literatura que sólo entreabrió sus puertas gracias a las traducciones inglesa o francesas que pudieron conseguir. Por tal razón había que formarse una idea de todas esas posibilidades literarias, distantes y para ellos exóticas, y ponerlas a dialogar con otras literaturas y con los textos apócrifos que compusieron y que constituyen la selección de aquello que podría resultar de una manifestación literaria hispánica —no habría que olvidar que Marco Denevi es uno de los raros narradores hispánicos presentes en *Cuentos breves y extraordinarios*—.

También puede inferirse, tras una lectura de la introducción de Margouliès, que la naturaleza limitada de una antología, en términos materiales, obliga a la selección de textos cortos con el fin de ofrecer al lector un conocimiento lo más completo posible del tema rector que dirige una colección determinada como, por ejemplo y en su caso, la literatura china. Las antologías se convertirían, así, en el soporte propiciador de las narraciones breves¹⁸.

De lo anterior puede inferirse que el germen inicial de *Cuentos breves y extraordinarios*, la hoy canónica y pionera antología de microrrelatos hispánicos, encuentra sus principales antecedentes en las traducciones elaboradas por sinólogos como Margouliès y Herbert Allen Giles con vistas a la elaboración de colecciones de piezas brevísimas, creaciones literarias que dan fe de las diversas composiciones, a lo largo del tiempo y de la historia, de una manifestación artística muy concreta. Pero a diferencia de estas referencias, Borges y Bioy eligieron reescribir y recrear, y crear un diálogo, no siempre correspondido, entre las obras y, en última instancia, entre el lector y las creaciones antologadas.

Y esto, quizá, fue así porque “alguna vez Borges declaró que estaba más orgulloso de algunos libros que había leído que de los que había escrito”, como señala, oportunamente, Blas Matamoro¹⁹.

¹⁷ He traducido a Margouliès (1948, 13, 16), pero, por precaución, prefiero citar el original: “Les particularités de la langue et de la littérature chinoises tiennent essentiellement à deux éléments : l’invariabilité des mots, qui sont tous monosyllabiques, et la présence d’un système d’écriture idéographique”. “On entend par écriture idéographique un système d’écriture qui s’attache à reproduire, sous une forme conventionnelle visuelle, le sens des mots qu’elle est destinée à noter”.

¹⁸ Margouliès (1948, 36-37). Para obtener una mejor comprensión de las ideas del sinólogo a propósito de una antología, léase lo siguiente: “Une anthologie, dans l’acception moderne du texte, est un choix effectué parmi les ouvrages d’une certaine littérature, destiné soit à permettre une opinion sur l’ensemble d’après les échantillons choisis, soit à fournir, réunis et en volume réduit, les meilleures ouvrages autrement disséminés dans les éditions et perdus parmi les recueils d’œuvres complètes” (31). Y también: “Ce qui importe dans l’anthologie générale, c’est de présenter des traits caractérisant tout l’ensemble de la littérature donnée et non un seul auteur, pas même une époque” (41).

¹⁹ Matamoro (2000, 11).

Referencias bibliográficas

- Adur, Lucas. “Lo esencial de lo narrativo está en estas piezas. Una lectura de *Cuentos breves y extraordinarios* de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares”. *LL Journal*, City University of New York, volumen 10, número 2, 2015. 1-18.
- Aínsa, Fernando. “Liminar”. En: Calvo Revilla, Ana y Navascués, Javier de, eds.: *Las fronteras del microrrelato. Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2012. 9-12.
- Borges, Jorge Luis. *Borges esencial*. Barcelona: Real Academia Española-Alfaguara, 2017.
- Borges, Jorge Luis. *Libro de sueños*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1976.
- Borges, Jorge Luis y Bioy Casares, Adolfo, eds. *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Losada, 1973.
- Borges, Jorge Luis y Bioy Casares, Adolfo, eds. *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Raigal, 1955.
- Cortázar, Julio. “Quelques aspects du conte”, 1963. En: Cortázar, Julio: *Nouvelles, histoires et autres contes*. París: Gallimard, 2008. 11-24.
- David-Néel, Alexandra. *Mystiques et magiciens du Thibet*. París: Plon, 1929.
- Domínguez, César; Saussy, Haun; y Villanueva, Darío. *Lo que Borges enseñó a Cervantes. Introducción a la literatura comparada*. Traducción de David Mejía. Barcelona: Taurus, 2016.
- Khawam, René R. “Introduction”. *Le fantastique et le quotidien*. Ed. Ahmad Al-Qalyôûbî. París: G.-P. Maisonneuve et Larose, 1981.
- Khawam, René R. “Introduction”. *Histoires étranges et merveilleuses*. Ed. Ahmad Al-Qalyôûbî. París: Libretto, 1977.
- Lafon, Michel. *Borges ou la réécriture*. París: Seuil, 1990.
- Lagmanovich, David. *El microrrelato. Teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto, 2006.
- Matamoro, Blas. “El lector Borges: los libros y la noche”. *Borges en Bruselas*. Ed. Robin Lefere. Madrid: Visor, 2000. 11-20.
- Margouliès, Georges. *Anthologie raisonnée de la littérature chinoise*. París: Payot, 1948.
- Rosato, Laura y Álvarez, Germán. *Borges, libros y lecturas*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2010.
- Saer, Juan José. *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix-Barral, 1999.
- Vicent, Manuel. “¿De qué se ríen esos idiotas?”. *El País.com*. 22 de junio de 2018.
- Zavala Medina, Daniel. “Notas sobre la antología *Cuentos breves y extraordinarios*”. *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, número 863 (2018): 32-35.