

Lo esencial de lo narrativo está en estas piezas.
Una lectura de *Cuentos breves y extraordinarios* de J. L. Borges y A. Bioy Casares

Lucas Adur
Universidad de Buenos Aires (Argentina)
lucasadur@gmail.com

Resumen

El presente trabajo propone una lectura de *Cuentos breves y extraordinarios*, una de las muchas antologías fruto de la colaboración entre Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Partimos de la hipótesis de que en esta obra el rol de Borges y Bioy excede con mucho el de meros compiladores: ambos se constituyen como verdaderos autores-creadores de la antología. Para demostrar este punto, establecemos y analizamos cuatro operaciones autorales que pueden atribuirse a los antólogos: el recorte de textos, el montaje de fragmentos textuales, la creación de paratextos y la inclusión de apócrifos, creados *ad hoc*. Como resultado de estas operaciones, procuramos mostrar que *Cuentos breves y extraordinarios* puede leerse como una obra de Borges y Bioy, que implica una singular poética de *lo narrativo* vinculada a la brevedad.

Palabras clave: *Antología – Borges y Bioy Casares – Operaciones autorales.*

Abstract

This paper proposes a reading of *Cuentos breves y extraordinarios*, the anthology compiled by Jorge Luis Borges and Adolfo Bioy Casares. My hypothesis is that in this work the role of Borges and Bioy far exceeds that of mere compilers: they are the real authors of the anthology. To demonstrate this point, I establish and analyze four authorial operations: the cutting of texts, the assembly of textual fragments, the creation of paratexts and the inclusion of apocrypha. As a result of these operations, I suggest that *Cuentos breves y extraordinarios* can be read as a work of Borges and Bioy, that implies a singular poetic of narration.

Key words: *Anthology – Borges and Bioy Casares – Authorial operations.*

Entre las décadas de 1940 y 1960 Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares colaboraron en la producción de una serie de antologías –en dos de las cuales participó también Silvina Ocampo- que, en algunos casos, se constituyeron no solo en éxitos editoriales –al punto de que continúan editándose en la actualidad- sino en verdaderos hitos en la historia de la literatura argentina, que contribuyeron a poner en circulación discusiones sobre determinados géneros, preparando el terreno para la difusión de las obras de los antólogos - y otros autores vinculados a ellos, como Bianco, Peyrou o Cortázar-.ⁱ Piénsese, en este sentido, en la *Antología de la literatura fantástica* (Borges, Bioy y Ocampo, 1940, segunda edición con variantes, 1965) o en las dos series de *Los mejores cuentos policiales* (Borges y Bioy, 1943 y 1951).ⁱⁱ En el presente trabajo nos proponemos abordar *Cuentos breves y extraordinarios* (Borges y Bioy 1955, reediciones con variantes en 1967 y 1973), obra que pese a la notable difusión de la que ha gozado –en el ámbito argentino y, más ampliamente, en el latinoamericano- ha sido, comparativamente, objeto de escasos estudios específicos.ⁱⁱⁱ

Nuestro abordaje parte de la hipótesis de que *Cuentos breves y extraordinarios* (en adelante *Cuentos*) debe leerse como una obra de creación literaria que, más allá de estar compuesta por fragmentos de diversa procedencia, diseña una figura autoral –en este caso, colectiva- que se hace cargo de la responsabilidad enunciativa de la obra como totalidad.^{iv} Los antólogos no funcionan únicamente como “superlectores”, capaces de dirigir las lecturas de los demás (cfr. Guillén 413), sino también como autores, en el sentido de creadores de una obra que puede leerse como unidad estética en sí misma.

Ya Alfonso Reyes, en su “Teoría de la antología”, señalaba que las antologías, en particular las que él consideraba regidas por la “libre afición” del seleccionador, podían alcanzar “temperatura de creación” (Reyes 127). Vera Méndez desarrolla esta afirmación, sosteniendo que en el texto del mexicano se formula por primera vez

una intervención sobre el hecho antológico como un ejercicio de *creación*, porque el antólogo no es un mero coleccionista de textos, sino quien lee, desde una posición crítica, una serie de textos, que son elegidos e individualizados de entre lo diverso, para alojarlos en una forma nueva que llamamos antología, donde múltiples textos son vistos en su conjunto como un único texto (Vera Méndez).

Sin embargo, ninguno de estos dos críticos se detiene a examinar concretamente de qué modo puede leerse en las antologías la presencia del antólogo como autor-creador, más allá del hecho de que sus preferencias estéticas se traduzcan en la selección. Proponemos, en este sentido, que en el caso de Borges y Bioy la entidad autoral se manifiesta en ciertas operaciones que constituyen marcas muy visibles de su intervención creativa en el proceso de composición de la antología. En otro lugar, a propósito de *Libro del cielo y del infierno*

(1960) hemos delimitado cuatro operaciones autorales de Borges y Bioy como antólogos, que pueden analizarse también en *Cuentos*: el montaje, el recorte, la creación de paratextos y la inclusión de fragmentos apócrifos -generalmente inéditos y escritos por los propios antologadores-.^v Pero antes de detenernos en su análisis de estas operaciones autorales, es necesario reponer brevemente algunos datos sobre la publicación de la obra que nos ocupa y las variantes entre sus distintas ediciones.

1. Breve historia de las ediciones de *Cuentos breves y extraordinarios*

Según consta en el diario de Bioy Casares (73-ss), la mayor parte del trabajo de esta antología fue realizado por los autores en 1953, que es, de hecho, la fecha consignada al pie de la “Nota preliminar” que abre todas las ediciones de *CBE*. Sin embargo el libro recién aparece en 1955, en la colección “Panorama” de la editorial Raigal. Esta primera edición incluye en la portada la aclaración “(Antología)”, que en las ediciones sucesivas se desplaza a la portadilla. Cabe señalar que la colección, dirigida por Ernesto Sábató, se proponía –según se anuncia en la solapa del libro- como “una introducción viva y dialéctica a la cultura de nuestro tiempo”. Entre los títulos que se anuncian en la solapa del volumen de Borges y Bioy se cuentan *Freud, Jung y Adler* de Marcos Victoria, *Temas actuales de filosofía* de Emile Brehier y *Del mago al burócrata* de Roger Labrousse. Resulta sorprendente la incorporación de una antología de cuentos breves en una colección de estas características. El paratexto editorial que presenta el libro puede echar luz sobre los motivos de esta inclusión:

El sentido dramático de esta antología consiste en que los varios encantos (lo que pudo ser, lo que debió ser) que acotan nuestra soñolienta, claudicante vida cotidiana, al ser llevados a primer plano, adquieren una imprevista autenticidad dolorosa porque ella nos expresa que no sólo somos fantasmas de lo alto y lo interior –en términos clásicos, de Dios y de Satán-, sino y sobre todo fantasmas de nosotros mismos.

La dimensión dramático-existencial o incluso metafísica que se atribuye al libro parecería justificar su publicación junto a otros vinculados a la filosofía o las humanidades. En cualquier caso, lo que nos interesa subrayar es que, ya desde la primera aparición del libro, los editores proponen al público la obra de Borges y Bioy como una creación original de estos autores, más que como una mera compilación de textos: se la incluye en una colección que no publica antologías sino obras originales y se valora el sentido de *Cuentos* como un todo, sin ninguna alusión al hecho de que esté compuesta por fragmentos de diversa autoría.

En 1967, Borges y Bioy realizan una segunda edición para la editorial Santiago Rueda, en la que agregan cinco textos: los titulados “*Nosce te ipsum*”, “El despertar del rey”, “Muerte de un jefe”, “Dos coeternos” y “El aviso”.

Finalmente, en 1973 aparece la tercera edición, por editorial Losada, donde incluyen diecisiete textos más: “Un tercero en discordia”, “Der Traum ein Leben”, “Una despedida”, “Vidas paralelas”, “La fuerza de la fe”, “*Omne admirari*”, “Cada hombre es un mundo”, “De la moderación en los milagros”, “No exageremos”, “Una nostalgia”, “El gran Tamerlán de Persia”, “El cielo ganado”, “Entrada por salida”, “Paradoja de *Tristram Shandy*”, “El indiferente” y “El mundo es ancho y ajeno”. Esta edición es la que se continúa publicando hasta la actualidad –por la misma editorial-, con el lema “revisada y aumentada”, aunque en ningún lugar se señalan las variantes con respecto a las dos ediciones anteriores.^{vi}

A diferencia de lo que sucedió por ejemplo con la *Antología de la literatura fantástica*, entre una edición y otra no se registran supresiones y prácticamente no hay alteraciones en el orden de los textos –más allá de las que implican las nuevas incorporaciones-.

Cabe agregar, por último, que la primera edición de *Cuentos* incluye algunos textos ya publicados en la *Antología de la literatura fantástica* de 1940 (vg. “El sueño de Chuang Tzu”, “Final para un cuento fantástico” de I.A. Ireland, “El espectador” y “La secta del loto blanco”).^{vii} Por su parte, la edición de 1965 de esa antología recupera una docena de textos breves ya publicados en *Cuentos*: “La sentencia”, “El encuentro”, “El ciervo escondido”, “La obra y el poeta”, “La sombra de las jugadas” (el atribuido a Edwin Morgan), “Los ojos culpables”, “Los ciervos celestiales”, “El gesto de la muerte”, “El descuido”, “La protección por el libro”, “Historia de Zorros” y “Odín”. La posibilidad de que los textos migren de un libro a otro es indicativo de cierta continuidad en la concepción de ambos y en los criterios que orientan las respectivas selecciones. En su diario, Bioy se refiere al proyecto que terminará siendo *Cuentos* como “la nueva antología fantástica” (92). En este sentido, entendemos que la *Antología de la literatura fantástica*, la primera obra de estas características en la que colaboraron Borges y Bioy, constituye un modelo sobre el que se producirán significativos desplazamientos, y que debe ser tenido en cuenta para analizar las operaciones autorales en *Cuentos*.

2. Operaciones autorales en *Cuentos breves y extraordinarios*

Hemos definido cuatro operaciones autorales que pueden relevarse en *Cuentos*. Las dos primeras, el montaje y el recorte, pueden considerarse, en realidad, como prácticas frecuentes en la composición de cualquier antología. Adquieren singularidad, en el caso que nos ocupa, en tanto están puestas en primer plano, de modo que resultan especialmente evidentes. En cuanto a las otras dos, la creación de títulos originales para los fragmentos

seleccionados y, especialmente, la inclusión de textos de los propios compiladores bajo atribuciones falsas, son prácticas mucho menos frecuentes y que sólo pueden catalogarse como creativas.

Entendemos que el análisis de estas operaciones textuales que proponemos a continuación, permite visibilizar la dimensión de creación estética que caracteriza a *Cuentos*, justificar el carácter autoral atribuimos a los antólogos y determinar con mayor precisión los sentidos que la obra moviliza.

2.1. Montaje: los sentidos del orden

el mismo desorden
(*que, repetido, sería un Orden: el Orden*)
J.L.B. “La Biblioteca de Babel”

El montaje, junto con la selección, puede considerarse como una de las operaciones inherentes al género antología. El antologador extrae los textos de su contexto original –un volumen de relatos o versos, una novela, una revista literaria, etc.- y los recontextualiza incluyéndolos en una nueva serie –la antología en cuestión-, con una disposición que obedece a su propia decisión. Indudablemente, el solo hecho de yuxtaponer los textos seleccionados puede suscitar nuevos sentidos. Ahora bien, en muchas antologías el orden de los textos sigue algún tipo de lógica predeterminada, generalmente explicitada en los paratextos: alfabética, cronológica, temática o genérica. Por supuesto, en estos casos también tenemos un montaje, pero este no es percibido como una operación creativa de los antólogos, sino que responde a un criterio pretendidamente objetivo, explicitado o fácilmente identificable.^{viii}

En *Cuentos breves y extraordinarios* –como en la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica*^{ix} y en *Libro del cielo y del infierno*- el orden de los textos no responde a ningún criterio explícito ni fácilmente perceptible. A esto hay que sumar que la opción por los fragmentos breves pone en primer plano la operación de montaje, en tanto estos favorecen una lectura sucesiva –que puede propiciar el establecimiento de conexiones entre ellos- en mayor medida que los textos extensos. En otras palabras, los cuentos largos, como muchos de los incluidos en la *Antología de la literatura fantástica* –piénsese en “Enoch Soames”, “Josefina, la cantora” o “El cuento más hermoso del mundo”-, por el solo hecho material de las páginas que abarcan y el tiempo de lectura que requieren, suelen exigir que el lector los aborde de forma individual, olvidándose –al menos momentáneamente- de los textos que los preceden y los que los siguen. En cambio, resulta difícil imaginar un lector que lea los *Cuentos breves y extraordinarios* de uno en uno. Al leer de modo continuo, es muy probable que el lector establezca vínculos entre los fragmentos. En efecto, como afirma Louis:

El espacio que brilla entre dos textos es más que un lugar de pasaje: el final de un texto, una etapa de la mirada, el anuncio del texto siguiente. El lector se prepara para lo que viene. ¿Qué tienen en común los dos fragmentos propuestos? ¿Qué es lo que los une?” (421).^x

Estas relaciones que el lector puede establecer entre dos o más textos, dispuestos secuencialmente, no corresponden, en rigor, a los textos en sí, sino que los eventuales efectos de sentido son creados por el montaje propuesto por los antólogos. Quizás el mejor ejemplo de lo que estamos describiendo lo encontramos en la relación que se establece entre “Distraerse” (Henri Michaux) y “El indiferente” (Pío Baroja).^{xi} El primero finaliza con esta afirmación: “Ese perfecto taoísta, completamente borrado, no veía las diferencias de nada” (136). A continuación, el fragmento de Pío Baroja se abre con puntos suspensivos, lo que refuerza la continuidad entre ambos: “...como el andaluz a quien le preguntaban si era Gómez o Martínez y contestaba; es igual, la cuestión es pasar el rato” (137). La lectura sucesiva genera así una “comparación” entre el monje taoísta y el andaluz que solo existe a partir del montaje operado.

En otros casos, la continuidad no está marcada de un modo explícito, pero los textos parecen haber sido dispuestos por Borges y Bioy de modo que formen secuencias (generalmente, a partir de algún elemento temático) y se lean con cierta continuidad entre sí. De esto podríamos dar numerosos ejemplos: “El redentor secreto” (10) y “La aniquilación de los ogros” (11), están conectados por tratar de ogros; “Der Traum Ein Leben” (20); “El sueño de Chuang Tzu” (21) y “El ciervo escondido” (22-23), se refieren todos a la relación sueño-realidad; “Los brahmanes y el león” (24-25) y “Un golem” (26) se refieren ambos a la posibilidad de dar vida a través de la magia; “*Nosce te ipsum*” (38) y “Una despedida” (39) narran lo que ven distintos personajes en el momento anterior a su muerte -en este caso la continuidad está reforzada por el hecho de que los dos textos terminan con el sintagma “antes de morir”-;^{xii} y, para mencionar un último ejemplo, “El cielo ganado” (96), “El mayor tormento” (97) y “Teología” (98) tratan de distintas posibilidades de vida ultraterrena. Se trata en la mayoría de los casos, más allá de la afinidad temática, de textos de procedencias muy diversas, cuya improbable reunión solo parece posible en el espacio de esta singular antología, a instancias de las secuencias que pueden construirse desde la lectura.^{xiii}

Además de la continuidad, la antología explora otras formas de armar secuencias. Podemos hablar de un montaje paratextual, en los casos en que Borges y Bioy utilizan el mismo título para dos textos. “La sombra de las jugadas” es el título de dos fragmentos (ambos apócrifos, por otra parte) atribuidos a Edwin Morgan (69) y a Celestino Palomeque (70); del mismo modo, “El ubicuo” es el título que dan los antólogos a un texto de M. Winternitz (118) y al apócrifo atribuido a Simao Pereyra que se lee a continuación (119). La equivalencia en los títulos y la disposición sucesiva invitan a leer los textos en diálogo. También podríamos hablar de montaje paratextual entre los textos cuyos títulos remiten,

por su estructura sintáctica, uno al otro: “De la moderación en los milagros” (61), “Del agua de la isla” (126) y “Del rigor en la ciencia” (128).^{xiv}

Por último, podemos señalar casos donde el montaje se realiza al interior de los mismos textos. Tanto en “Argumentos anotados por Nathaniel Hawthorne” (18-19) como en “Cuatro reflexiones” de Franz Kafka (146), los antólogos toman fragmentos que en los originales se encuentran discontinuos y los ubican, sin ninguna indicación, uno seguido del otro, formando una unidad que de ningún modo había sido prevista por los autores originales. Es cierto que, en el caso de Kafka, toman cuatro “reflexiones” que se encuentran en la misma página del texto fuente.^{xv} Pero en el caso de Hawthorne, los “argumentos” - que, como ha señalado Ferrer (186), habían aparecido ya en el ensayo de Borges sobre este escritor recogido en *Otras inquisiciones*-, fueron anotados por él en años distintos y su unión en una misma página es una creación de los antólogos.^{xvi}

2.2. Recorte: creando textos “breves”

Saber cortar también es un arte.
Bu Xan. *Historia de los estilos en jardinería.*

Las antologías, en alguna medida, siempre implican un recorte, al menos en tanto segmentan el texto elegido de su contexto de publicación original. En este sentido, tal como hemos dicho a propósito del montaje, el recorte es una actividad constitutiva del género. Pero nos referimos aquí, más específicamente, a la operación que consiste en seleccionar un fragmento de una unidad mayor –de un cuento, de un poema, de una novela, de una obra teatral- que se convertirá, al ser incluido en la antología, en una nueva unidad, que no coincide exactamente con la que había concebido su autor original. Si bien este tipo de recorte se cuenta entre las atribuciones esperables del antólogo, no se trata de la práctica más usual. Generalmente los compiladores prefieren o bien seleccionar textos completos - por eso las antologías más frecuentes tienen por objeto cuentos, ensayos o poemas que por su extensión pueden incluirse íntegros en un volumen- o a lo sumo seguir los cortes ya pautados por los originales -un capítulo o una sección de un libro, etc.-.

En el caso de Borges y Bioy, encontramos muchas veces recortes que implican una suerte de violencia contra el texto fuente. Varios de los textos recortados para la antología no poseen una autonomía formal que justifique su inclusión como piezas independientes. Al segmentarlos de un cuerpo textual –en ocasiones muy extenso- Borges y Bioy hacen un trabajo verdaderamente creativo, en tanto los fragmentos resultantes se convierten en textos nuevos, cuya estructura y sentido son totalmente distintos de los que tenían al ser leídos como parte de una obra mayor.

El recorte para “crear” nuevas unidades a partir de textos extensos ya había sido puesto en práctica por Borges y Bioy, junto a Silvina Ocampo, en la *Antología de la literatura fantástica*. Los fragmentos que en la primera edición llevan como título “De

Ulysses”, son un buen ejemplo de esto. Los antólogos toman dos brevísimos fragmentos de una extensa obra que se resiste a cualquier clasificación genérica, para incluirlos como parte de su antología -y, por lo tanto, como parte de su particular definición de la “literatura fantástica”-. Sin embargo, en aquella antología aún hay un cierto equilibrio entre la cantidad de estos fragmentos recortados y los textos completos -lo que lógicamente significa que, en porcentaje de páginas, el volumen está compuesto en su mayor parte por textos largos-.^{xvii} En *Cuentos*, en cambio, el recorte está en el origen de la mayoría de los textos antologados. En este sentido, si bien en su “Nota preliminar” Borges y Bioy anuncian que la “brevedad” es la “condición” para incluir textos en el volumen (7), en muchos casos esta brevedad no es un atributo de los originales sino una creación de los antólogos. Dicho de otro modo: más que de “cuentos breves” habría que hablar de textos recortados o abreviados (volveremos sobre esta cuestión en el último apartado).

En muchos de los textos antologados, el recorte es perceptible únicamente por el hecho de que se indica como fuente una obra extensa –una novela u obra teatral-, de la que solo se incluye un pequeño fragmento. Pero en otros casos, el recorte deja huellas textuales, lo que contribuye a ponerlo en primer plano y a evidenciar de ese modo la operación realizada por los antólogos. Así, para dar un ejemplo elocuente, el fragmento de Pío Baroja que mencionamos anteriormente, comienza directamente en mitad de una oración, lo que queda indicado por la utilización de puntos suspensivos y minúscula: “...como el andaluz a quien...” (“El indiferente”, 137).

En otros fragmentos, el recorte se evidencia por el hecho de que la frase inicial presupone un contexto que está borrado y, por lo tanto, información que el lector ignora:

Primero nos negamos a probarla, suponiéndola corrompida... (“Del agua de la isla”, 126).

Diferente compasión se vio en Himilcón...” (“Un vencedor”, 60).

Así llegó a un inmenso castillo...” (“El castillo”, 64).

Algunas eran traicioneras, como Halgerda la hermosa” (“La bofetada”, 83).

En el primer caso, la información faltante puede reponerse parcialmente a través del paratexto. El título que los antologadores dan al fragmento permite comprender la referencia pronominal con la que este comienza (“probarla” se refiere, lógicamente, al “agua de la isla”).^{xviii} Pero en la mayoría de los casos, la información no se puede recuperar textual ni paratextualmente. En los ejemplos que citamos, la lectura de los textos no permite saber cuál es el término de comparación para hablar de “diferente compasión”, de qué modo (y quién) llegó al castillo, o dentro de qué grupo se recortan “algunas” como traicioneras. Los fragmentos pueden comprenderse sin esa información, pero estas pequeñas lagunas son huellas del recorte -que no deja de ser una operación creativa-ejercida por los antólogos sobre los textos fuente para convertirlos en “cuentos breves”. El lector no puede sumergirse en la lectura de los fragmentos como si fueran un todo, debe

presuponer necesariamente un contexto que enmarcaba estas frases y que ha quedado fuera de la selección. Debe suponer, por tanto, un antólogo que recorta y desecha. Así, en los bordes de cada fragmento, en las marcas del borramiento de su contexto original –recorte- y en los nuevos efectos de sentido producto de las series en las que el fragmento se inserta –montaje- emerge el lugar de Borges y Bioy como autores de la antología.

2.3. *El arte de poner títulos*

¿Cómo leeríamos el *Ulises de Joyce* si no se titulara *Ulises*?
Gerard Genette. *Umbrales*.

Los títulos –como nos recuerda Genette en su ya clásico *Umbrales*- juegan un rol fundamental en el modo en que un texto es leído. Dada esta importancia, en la mayoría de los casos, la decisión de cómo titular es una atribución autoral, y de las más significativas. Ahora bien, en las antologías, es frecuente que los antólogos sean los responsables no sólo del título de la obra, sino del modo de denominar los textos antologados –y eventualmente, las secciones en las que se organizan-. La práctica más habitual en estos casos –la opción no marcada, podríamos decir- consiste en titular los textos con el nombre que les dieron sus autores originales, aun en los casos en que lo seleccionado no sea la obra completa sino solo un fragmento. De este modo, la intervención del antólogo es mínima y puede pasar desapercibida.

En *Cuentos*, el título de la obra de la que procede el fragmento antologado aparece indicada, junto a su autor, al final de cada texto, con una tipografía pequeña -y con criterios, vale decir, bastante aleatorios-. Los títulos que encabezan cada fragmento, en la inmensa mayoría de los casos, no repiten el de la obra fuente sino que son creados *ad hoc* por Borges y Bioy. Puede notarse aquí un desplazamiento con respecto a la opción que los mismos antólogos, junto a Silvina Ocampo, habían adoptado en la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica*. Allí, con contadas excepciones, o bien se respetaba el título original –en los casos de textos completos- o bien –en los fragmentos de obras mayores- se limitaban a indicar el nombre de la fuente (“*De Balder the beautiful*”, “*De Le Mendiant ingrat*”, “*De Malay Magic*”, etc.). En *Cuentos*, en cambio, el arte de poner títulos se convierte en una verdadera operación estética, en la que Borges y Bioy intervienen –muchas veces lúdicamente- sobre el sentido de los fragmentos.

Muchos de los títulos buscan producir un efecto humorístico o resultan irónicos con respecto al texto que encabezan. Así, por ejemplo “Un tercero en discordia” (12) parece connotar negativamente la intervención de Apolonio de Tiana, quien salva a un joven de casarse con una serpiente; un texto de Voltaire que da cuenta de los efectos negativos de la creencia religiosa se denomina “La fuerza de la fe” (51); “Un vencedor” (*CBE*, 60) versa sobre un líder que luego de triunfar militarmente se viste de luto y se suicida; “No exageremos” (63), cuenta acerca de una emperatriz china que construyó un templo tan

esplendoroso que “desagradó al cielo”; “Sepulcros adiestrados” (CBE, 79) ofrece una imagen casi surrealista para un texto de Cicerón sobre los perros de Hyrcania, entrenados para comer cadáveres; “Por si acaso” (149), descubre el costado humorístico de una anotación de Beda sobre un rey sajón que se convierte al cristianismo, pero sin dejar de sacrificar a las antiguas divinidades germánicas.

Otros títulos apelan a la intertextualidad, de modo de poner en diálogo el breve fragmento con alguna otra obra (“*Nosce te ipsum*” 38, “Otra versión del Fausto” 91-92, “Aurea mediocritas”, 151, “El mundo es ancho y ajeno”, 152, “El redentor secreto”, 10). Como se ve, las referencias pueden apuntar al mundo clásico, a la tradición gauchesca, e incluso a la obra de los propios antólogos (“El redentor secreto” traduce el título de una de las obras del apócrifo Nils Runenberg, según consta en “Tres versiones de Judas”, relato de Borges recogido en *Ficciones* 1944).

De este modo, los títulos de los “cuentos breves” no se limitan a describir el contenido de los textos que presentan sino que buscan muchas veces subrayar un determinado sentido o incluso generar nuevos, proponiendo valoraciones o perspectivas (“Un tercero en discordia”, “Por si acaso”), creando imágenes (“Sepulcros adiestrados”) o proponiendo paralelismos con otros textos (no sólo a través de la intertextualidad sino a través de lo que hemos llamado antes montaje paratextual). En cualquier caso, nos interesa destacar que este modo de utilizar los títulos implica antólogos que no conciben su labor como ceñida a brindar información acerca de las fuentes de su selección, sino como una verdadera operación creativa a partir de los textos de otros.

2.4. *El juego de las atribuciones falsas*

Libro apócrifo, potencial y acaso entretenido: *El juego de las atribuciones falsas o Autores y libros apócrifos en la obra de Borges y Bioy.*
A. B. C. Borges

El epígrafe de este apartado, que tomamos de una anotación del diario de Bioy en septiembre de 1960, cuando se encontraba corrigiendo junto a Borges las pruebas del *Libro del cielo y del infierno* (Bioy 686), apunta a uno de los rasgos más singulares de las antologías en las que intervino la dupla. En efecto, son numerosos en ellas los textos que pueden considerarse como creaciones originales de Borges y/o Bioy, que aparecen como atribuidos a otros autores.^{xix}

Comencemos por decir que la inclusión de textos presentados con atribuciones falsas, pero que son obra de los propios autores, parece poner en cuestión uno de los fundamentos mismos de la antología. En efecto, si esta supone –según la definición de la *Real Academia Española*- una “colección de piezas escogidas”, la creación de textos *ad hoc* para su

publicación parece violar este principio de selección sobre un material previamente existente. Esta práctica entonces –de modo singular, pero en la misma línea que las otras que hemos descrito-, pone en tensión los roles de antólogo-lector y de autor-creador.^{xx}

La cantidad de textos apócrifos recogidos en *Cuentos* obliga a considerar su inclusión como una decisión programática. En la primera edición, hay al menos quince y una decena se suman en ediciones posteriores.^{xxi} Es decir, del total textos breves “seleccionados” (poco más de cien), cerca de un cuarto fueron creados por los antólogos expresamente para esta obra. Lo que en la *Antología de la literatura fantástica* de 1940 era todavía una práctica marginal, y acotada principalmente a los paratextos, se consolida en esta antología como un principio de construcción del *corpus*.^{xxii}

Esta práctica constitutiva, lejos de ocultarse, se exhibe mediante distintos tipos de indicios –que apuntan a distintos tipos de lectores-. Así, por ejemplo, “Der Traum Ein Leben” aparece atribuido a “Francisco Acevedo, *Memorias de un bibliotecario* (Burzaco, 1955)”. Acevedo era el apellido de la madre de Borges, quien en 1955 había sido nombrado director de la Biblioteca nacional.^{xxiii} En “La sombra de las jugadas”, tanto la ausencia de fecha, como los nombres del autor y la obra (Celestino Palomeque, *Cabotaje en Mozambique*) parecen destinados a despertar la sospecha. Lo mismo puede decirse de los libros de donde se supone que se extrajeron “Polemistas” (“*Cincuenta años en Gorchs. Medio siglo en campos de Buenos Aires*”, 76) y “Un retrospectivo” (*Informe sobre la conducción de hacienda en pie en balsa entre Villa Constitución y Campana*”, 140). “El falso Swedenborg” que firma “El mayor tormento” (97) señala casi explícitamente su carácter de apócrifo; “Omne Admirari” narra una anécdota de Macedonio Fernández en la casa de los Dabove -es decir, de amigos personales de los antólogos, especialmente de Borges- y la atribuye a unos improbables “*Apuntes de un vecino de Morón*” (55). Además, algunos de los textos atribuidos a otros autores fueron luego incluidos por Borges o Bioy en sus propias obras, por ejemplo “Del rigor en la ciencia” (en la sección *Museo*, de *El Hacedor* de Borges) y “Teología”, “Vicisitudes del consuelo” y “El mayor tormento” (en *Guirnalda con amores*, de Bioy Casares).

Evidentemente, detrás de esta abundancia de apócrifos cuasi-declarados hay una voluntad lúdica: Bioy, en la cita que evocamos al comienzo de este apartado, habla del “juego” de las atribuciones falsas y muchos de los fragmentos remiten a bromas compartidas con el núcleo íntimo de los escritores: Leonor Acevedo, Xul Solar, los Dabove, Macedonio Fernández, Helena Garro. Pero, sin negar este componente lúdico, entendemos que existe también un uso muy específico del apócrifo, que se vincula con lo que podemos denominar una poética de la brevedad y que redundará en una concepción acerca de lo narrativo, que es un eje articulador de *Cuentos*, en la que nos detendremos a continuación.

3. Contar cuentos: *lo esencial de lo narrativo*

¿Cómo desentrañar lo anecdótico de lo narrativo?
 J.L.B. y A.B.C. “Modesta apología del argumento”

Hemos dicho que, como otras antologías en las que participó la dupla Borges-Bioy, *Cuentos breves y extraordinarios* constituye una efectiva intervención en el campo literario, que tuvo importantes repercusiones en el ámbito latinoamericano. Ahora bien, a diferencia de lo que ocurría en la *Antología de la literatura fantástica* o en *Los mejores cuentos policiales*, lo que está en juego aquí no es la (re)definición de un género particular, sino una apología de “el agrado de lo narrativo” y una definición de aquello que implica su “esencia” (7).^{xxiv}

Tanto Borges como Bioy fueron fervientes y constantes defensores de las formas breves y, especialmente, el cuento. Es llamativo, sin embargo, que la denominación que aparece en el título –*cuentos breves*–, y por lo tanto debería englobar a todos los textos contenidos en el volumen, no se reitera en la “Nota preliminar”. Se habla allí de “ejemplos del género [narrativo]”, “textos de diversas naciones y de diversas épocas”, “piezas” y se enumeran: “la anécdota, la parábola y el relato” (7). La omisión no parece casual en tanto la definición formal de “cuento” resulta inadecuada para una enorme cantidad de los textos recogidos. Con solo mirar las fuentes indicadas por los mismos antólogos descubrimos que entre los “cuentos” se deslizan fragmentos de novela, anotaciones de diarios y memorias, ensayos, notas periodísticas, citas de libros sagrados y de obras teológicas, textos tomados de diccionarios e, incluso, un breve fragmento de una pieza dramática -lo que pone ciertamente en cuestión los límites de “lo narrativo”-. Como afirman Borges y Bioy, la brevedad parece ser, en realidad, la única condición necesaria para que los textos hallen “hospitalidad” en la antología (“Nota preliminar”, 7). Aunque esta brevedad, dijimos, puede ser engañosa. En muchos casos no es un rasgo de los originales sino que es obra de los antólogos. Al analizar la operación de recorte, hemos visto que muchas veces Borges y Bioy producían “cuentos breves” al segmentar un fragmento de un texto más extenso. Pero esta no es la única forma en que los antólogos “abrevian” textos de otros para integrarlos a su *corpus*.

Cuentos breves, decíamos, proclama el título de la antología. Y dado que, como señalamos, la noción de “cuentos” está llamativamente ausente de la nota preliminar, quizás esta deba entenderse en un sentido que no se refiere estrictamente a lo formal. Varios de los textos recogidos en la antología comienzan con “Cuentan...” o alguna variante similar que atribuye el relato a otra fuente, explícita o implícita:

Es sabido que... (10).

En su vida de Apolonio, refiere Filostrato... (12).

He oído a Lucio Flaco, sumo sacerdote de Marte, referir la historia siguiente... (13).

Parece que Bertrand Russell recordaba siempre la anécdota de Anatole France...(61).
 Cuenta una tradición israelita...(73).
 El *Tzu Puh Yü* refiere que...(74).
 Recordé el cuento de Herny James... (85).
 Según es fama... (109).
 Modjalaid cuenta que... (115).
 Cuentan...(120, 141).

Muchos de los textos, entonces, aparecen como narraciones de historias *contadas* por otros. Se trata en este sentido de *twice-told tales*, o, para usar una denominación que Pauls aplicaba a la narrativa borgeana, de historias de “segunda mano” (103). *Alguien cuenta un cuento que le contaron o leyó. Y, al contarlo, lo abrevia.* Ese podría ser el lema de *Cuentos*, que recuerda, no casualmente, la apología de la síntesis presentada en el prólogo de *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941).

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en *Sartor Resartus*; así Butler en *The Fair Haven*; obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios (Borges *OCI*:429)

En *Cuentos*, los antólogos recuperan, *mutatis mutandis*, este procedimiento. En algunas ocasiones, incorporan resúmenes o comentarios de libros, realizados por otros autores: “Un tercero en discordia” (12), que sintetiza un pasaje de la *Vida de Apolonio* está tomado de *The anatomy of melancholy* de Burton; “Los ciervos celestiales” (74), breve versión de una historia del *Tzu Puh Yü*, proviene de *Chinese Ghouls and Goblins*, de Willoughby-Meade y “El dibujo del tapiz” (85), resumen del relato homónimo de Henry James, de las memorias de Arthur Machen. Sin embargo, cuando estas notas no existen, los antólogos procuran crearlas. Se trata de una operación análoga e inversa a la descrita por Borges en el prólogo que citamos antes. En lugar de notas sobre libros imaginarios, lo que tenemos son notas imaginarias (apócrifas) sobre libros existentes. Así, en lugar de transcribir “The Clipper Starter” de Robert Graves, inventan una Adrienne Bordenave que lo parafrasea; del mismo modo que en lugar de citar directamente el capítulo XL de la *Vida nueva*, invocan a un Suárez Lynch que en unos imaginarios *Estudios dantescos*, sintetiza en un párrafo todo el capítulo (152).

En el diario de Bioy Casares tenemos un interesante testimonio sobre el modo en que surgieron algunos de los textos incluidos en la antología:

Borges recuerda una leyenda de dos dioses de la India, uno con miles de esposas y otro sin ninguna. BORGES “Mañana compro el libro donde lo leí”. BIOY: “No: contemos nosotros el episodio y lo atribuimos a un autor cualquiera”. Así lo hicimos [...] lo atribuimos al libro *Cincuenta años en el Ganges* de un jesuita portugués (76, se refiere a “El ubicuo” atribuido a Simao Pereyra).

Del *Mabinogion* traducimos o parafraseamos para la antología de cuentos breves la historia de los dos reyes que juegan al ajedrez mientras sus ejércitos combaten (y la suerte del combate depende de la suerte del juego (80, el texto resultante es “La sombra de las jugadas”, atribuida a Edwin Morgan).^{xxv}

Basándonos en una anécdota del libro de Parkman que su madre está leyéndole, escribimos “El despertar del rey”: historia del rey de Francia dormido, contada por agentes franceses a los indios del Canadá, después de la derrota francesa en Québec, 1753. Lo atribuimos a “H. Desvignes Doolittle”, de un supuesto libro *Rambling Thoughts on World History* (1171).

Como vemos, los numerosos apócrifos incluidos no son, en la mayoría de los casos, creaciones totalmente originales de los antólogos sino paráfrasis de otros textos –lo que, nuevamente, pone en cuestión cierta idea de autoría-. La frase que Bioy se atribuye en su diario es una buena síntesis de la operación que realizan y permite entender el sentido que tiene la palabra “cuentos” en *Cuentos breves y extraordinarios*: “contemos nosotros el episodio y lo atribuimos a un autor cualquiera”.

Este procedimiento de paráfrasis apócrifa funciona entonces –al igual que el recorte– como una forma de reducir los textos a unas pocas líneas. De este modo, es posible ofrecer a los lectores “lo esencial de lo narrativo”, esto es, la anécdota, el argumento, aquello que puede *contarse brevemente*, “lo demás es episodio ilustrativo, análisis psicológico, feliz o inoportuno adorno verbal” (“Nota preliminar”, 7).

Bibliografía

Adur, Lucas. “El antólogo como autor. Sobre *Libro del cielo y del infierno* de Borges y Bioy”. *Sedici. Repositorio institucional de la Universidad Nacional de La Plata*. 2012. Actas del VIII Congreso Internacional Orbis Tertius. 20 de agosto de

- 2015.http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/27664/Documento_completo.pdf?sequence=1
- Arán, Pampa. “La enciclopedia de Tlön”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. 2013. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 3 de septiembre de 2015. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-enciclopedia-de-tlon/>>.
- Balderston, Daniel. “La *Antología de la literatura fantástica* y sus alrededores”. *Innumerables relaciones: cómo leer con Borges*. Santa Fe: UNL, 2010: 89-101.
- Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Bioy Casares, Adolfo, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1940.
- _____. *Antología de la literatura fantástica*. Buenos Aires: Sudamericana, 1965 (segunda edición).
- Bioy Casares, Adolfo J.L. Borges. *Cuentos breves y extraordinarios (antología)*. Buenos Aires: Raigal, 1955.
- _____. *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1967 (segunda edición).
- _____. *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Losada, 1993 (séptima edición).
- Bioy Casares, Adolfo *Borges*. Barcelona: Destino, 2006.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- _____. *Obras completas IV*. Buenos Aires: Emecé, 1996.
- Fernández Cuesta, María Gracia. “El microrrelato: origen, características y evolución”. *Universidad de Málaga*. 2012. Universidad de Málaga. 10 de julio de 2015. <http://www.mecd.gob.es/dctm/redele/Material-RedEle/Biblioteca/2013-bv-14/2013_BV_14_21Gracia_F.pdf?documentId=0901e72b8163adfe>.
- Fernández Pérez, José Luis. “El microrrelato en Hispanoamérica: dos hitos para una historiografía / nuevas prácticas de escritura y lectura”. *Literatura y lingüística* 21 (2010): 45-54.
- Fernández Vega, José. “Una campaña estética. Borges y la narrativa policial”. *Variaciones Borges I* (1996): 27-66.
- Ferrer, Manuel. *Borges y la nada*, Londres: Tamesis Book, 1971.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica, 1985.
- Hernández, Darío. “El microrrelato en la literatura española”. *Servicio de publicaciones Universidad de la Laguna*. 2012. Universidad de la Laguna. 8 de diciembre de 2014. <<http://www.redmini.net/pdf/Hernandez.pdf>>
- Louis, Annick. “Definiendo un género: La antología de literatura fantástica de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* XLIX 2 (2001):409-437.

- Pauls, Alan. *El factor Borges. Nueve ensayos ilustrados*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Reyes, Alfonso. “Teoría de la antología”. *La experiencia literaria*. Buenos Aires: Losada, 1948: 135-140.
- Vera Méndez, Juan Domingo. “Sobre la forma antológica y el canon literario”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. 2005. Universidad Complutense de Madrid. 3 de agosto de 2015. <www.ucm.es/info/especulo/numero30/antcanon.html>.
- Zavala Medina, Daniel. *Borges en la conformación de la Antología de la literatura fantástica*. México: Miguel Ángel Porrúa, 2012.

ⁱ La lista de las antologías publicadas por Borges y Bioy en volumen incluye: *Antología de la literatura fantástica* (1940), *Antología poética argentina* (1941) –estas dos primeras, junto a Silvina Ocampo-, *Los mejores cuentos policiales* (1943), *Los mejores cuentos policiales*, segunda serie (1951), *Francisco de Quevedo. Prosa y verso* (1955), *Cuentos breves y extraordinarios* (1955), *Poesía gauchesca* (1955) y *Libro del cielo y del infierno* (1960). De acuerdo a los datos consignados por Bioy Casares en su diario, durante el período al que aludimos los autores prepararon también otros volúmenes antológicos que no llegaron a publicarse.

ⁱⁱ Sobre la relevancia de la *Antología de la literatura fantástica* para la redefinición del género y su importancia en la literatura argentina, cfr. los trabajos de Louis, Balderston y Zavala Medina. Sobre las series de *Los mejores cuentos policiales* como parte de una intervención de Borges y Bioy en el campo literario – que incluyó además la dirección de la colección “El séptimo círculo”, la traducción, la crítica y la escritura de relatos policiales, individualmente y en colaboración- cfr. Fernández Vega.

ⁱⁱⁱ Los críticos se han centrado principalmente en la ya mencionada *Antología de la literatura fantástica*. Podemos mencionar el trabajo de Manuel Ferrer (186-ss), quien realiza algunas consideraciones acerca de los *Cuentos breves y extraordinarios*, en el marco de su análisis de la poética borgeana.

^{iv} Desde luego, otras antologías de Borges y Bioy ameritan este mismo tipo de lectura. Hemos realizado una propuesta en este sentido para *Libro del cielo y del infierno* (1960) en Adur.

^v A estas operaciones habría también que sumar la traducción de muchos de los fragmentos, ejercida por Borges y Bioy de un modo que sólo puede calificarse como “creativo”. Sin embargo, no abordamos aquí esta cuestión, que requeriría un extenso estudio en sí misma. Para algunas observaciones sobre los antólogos como traductores, a propósito de la *Antología de la literatura fantástica*, cfr. Arán.

^{vi} Para las citas a lo largo de nuestro trabajo, tomaremos como referencia la séptima edición de Losada, que reproduce la tercera, indicando únicamente número de página.

^{vii} “El sueño de Chuang Tzu” apareció en la primera edición de *ALF* con el título de “De *Libro de Chuang Tzu*”, “El espectador” como “De *Don Juan Tenorio*” (cfr. *infra* sobre los cambios en el modo de titular los textos).

^{viii} Recordemos, por ejemplo, que Barthes declara haber elegido el orden alfabético – esa “convención milenaria”- para presentar las figuras que forman sus *Fragmentos de un discurso amoroso*, ya que esta ordenación permite a la vez evitar la arbitrariedad y “las artimañas del azar puro” (17).

^{ix} A partir de la segunda edición (1965), los textos se presentan ordenados alfabéticamente, de acuerdo al nombre de sus autores.

^x Si bien Louis se refiere aquí a los efectos del montaje en la *Antología de la literatura fantástica*, entendemos que el tipo de lectura secuencial que supone el reconocimiento de estos efectos, se ajusta sobre todo a los fragmentos breves y, por lo tanto, resulta más perceptible en *Cuentos*.

^{xi} El fragmento de Baroja no estaba incluido en la primera edición. Su agregado puede pensarse, entonces, como una intervención sobre el texto de Michaux.

^{xii} “Le parecía justo que un hombre conociera su cara antes de morir” (“Nosce te ipsum”, 38), “Nos pareció importante que los viera antes de morir” (“Una despedida”, 39).

^{xiii} Podemos evocar aquí el famoso prefacio a *Las palabras y las cosas*, donde Foucault el extraño “montaje” imaginado por Borges en “El idioma analítico de John Wilkins”: “Los animales [i] que se agitan como locos, j] innumerables, k] dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello” ¿en qué lugar podrían encontrarse, a no ser en la voz inmaterial que pronuncia su enumeración, a no ser en la página que la transcribe? ¿Dónde podrían yuxtaponerse a no ser en el no-lugar del lenguaje? (Foucault 2).

^{xiv} En la primera edición “Del agua de la isla” (165) y “Del rigor en la ciencia” (167) se encontraban uno a continuación de otros, lo que reforzaba la sugerencia de una conexión. En la tercera edición se introduce entre ambos “Paradoja de Tristram Shandy”.

^{xv} En agosto de 1953, Bioy anota en su diario “Traducimos cuatro ‘reflexiones’ de Kafka y ordenamos los cuentos breves” (85). En nota, Daniel Martino especifica la fuente: “Cuatro reflexiones [nº20,32,43 y 47], tomadas de *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass* (p.1953).

^{xvi} El primero y el segundo fueron escritos en 1838, el tercero, entre 1841 y 1842, el cuarto y el quinto en 1836 y el sexto 1835 (cfr. Hawthorne 90, 88, 101, 60, 61 y 49 respectivamente). Como se ve los antólogos ni siquiera respetan el orden cronológico.

^{xvii} Además de los fragmentos del *Ulises*, entre los textos “recortados” de modo de constituir una unidad nueva con respecto a sus fuentes originales podemos considerar “El espejo de viento-luna” (Tsao Hsue-Kin), “De *Le mendiant Ingrat*” y “De *Le Vieux de la montagne*” (Leon Bloy), “El lobo” (Petronio), “El árbol del orgullo” y “De *The Man Who Knew Too Much*” (Chesteron), “De Malay Magic” (W.W. Skeat), “Peor que el infierno” y “La sangre en el jardín”(Ramón Gómez de la Serna), “Cómo descendimos en la isla de las herramientas” (Rabelais), “De Star Maker” (Olaf Stapledon), “De *Sartor Resartus*” (Carlyle). Es decir, pueden considerarse recortes visibles, en el sentido que le dimos antes, una docena de textos sobre un total de treinta y cinco.

^{xviii} En un sentido similar funciona el fragmento “La estatua”, que consta de una sola línea “La estatua de la diosa, en Saís, tenía esta inscripción enigmática: “Soy todo lo que ha sido, todo lo que es, todo lo que será, y ningún mortal (hasta ahora) ha alzado mi velo” (65). El lector solo puede comprender cuál es la diosa a la que se refiere este fragmento a partir de la indicación paratextual de la fuente, donde además se explicita el recorte: “Plutarco, *Tratado de Isis y Osiris*, noveno párrafo” (65).

^{xix} Sin embargo, los apócrifos quizás son menos numerosos de lo que buena parte de la crítica y del público lector supone. Cfr. la nota xxi, acerca de los “apócrifos” en la *Antología de la literatura fantástica* (1940).

^{xx} Algo similar podría afirmarse sobre la inclusión, en la antología, de textos firmados por los propios antólogos: “La salvación”, de Bioy Casares (134) y “Odín”, de Borges e Ingenieros (150). Aunque esta práctica no es infrecuente y se comprueba en numerosas antologías, es notorio que genera –al menos en algunos lectores- cierta suspicacia, justamente por la superposición de roles que señalamos. Louis (416) cita una carta de Roger Callois donde se refiere a la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica*: “No encuentro tampoco que sea muy correcto el haber puesto a M.L.D. [se refiere a María Luisa Bastos] y a Borges mismo. Por lo común, el que hace una antología evita incluirse en ella”. Para la segunda edición, la antología recogerá también textos de Silvina Ocampo y Bioy, quien desde su “Posdata” (1965) se hace cargo de los celos que puede generar esta inclusión: “Aun relatos de Silvina Ocampo y de Bioy se nos deslizaron, pues entendimos que su inclusión ya no pecaba de impaciente” (Bioy Casares, Borges y Ocampo 15).

^{xxi} En la primera edición se incluyen “Un mito de Alejandro” (atribuido a Adrienne Bordenave, 50), “La sombra de las jugadas” (tanto el atribuido a Edwin Morgan, 69, como el de Celestino Palomeque, 70), “Polemistas” (atribuido a Luis L. Antuñano, 76), “Otra versión del Fausto” (atribuido a Fra Diavolo, 91-92), “El mayor tormento” (97, atribuido a “El falso Swedenborg”), “Teología” (atribuido a H. Garro, 98), “Prestigieux, sans doute” (atribuido a Aguirre Acevedo, 117), “El ubicuo” (atribuido a Simao Pereyra, 119), “El encuentro” (atribuido a Louis Prolat, 125), “Del rigor en la ciencia” (128, atribuido a Suárez Miranda), “Vicisitudes del consuelo” (atribuido a T.M. Chang, 130-131), “Un retrospectivo” (atribuido a Clemente Sosa, 140). En las siguientes ediciones se suman “Der Traum ein Leben” (20), “El despertar del rey” (46), “Muerte de un jefe” (47) “Omne admirari” (atribuido a Estanislao González, 55), “El cielo ganado” (atribuido a Gabriel Cristian Tabeada, 96) “Dos coeternos” 109 y “El mundo es ancho y ajeno” (atribuido a B. Suárez Lynch, 152). Probablemente también son apócrifos “Nosce te ipsum” (atribuido a Fergus Nicholson, 38), “El aviso” (48, atribuido a George D. Brown), “La explicación” (49, atribuido a

Edwin Broster), “De la moderación en los milagros” (61, atribuido a John Wisdom) y “Peligros del exceso de piedad” (atribuido a Nozhat el Djallas 144).

^{xxii} Contra lo que han señalado ciertos críticos, la creación de apócrifos es una práctica muy restringida en la primera edición de la *Antología de la literatura fantástica*. De hecho, dos de los textos que se suelen señalar como apócrifos, el de G.L. Frost y el de I.A. Ireland (cfr. por ejemplo Ferrer 179-180), fueron tomados de *The Haunted Omnibus*, una antología de “ghost stories” editada por Alexander Laing en 1937 y que Borges había reseñado en *El Hogar* el 9 de julio de ese mismo año (Borges OCIV 320). Es cierto que los antólogos inventan datos en las notas bio-bibliográficas, como el mismo Bioy ha admitido (cfr Arán) y es, por otra parte, bastante evidente en muchos casos. Pero la creación de textos apócrifos para incluir en el cuerpo de la antología es un procedimiento que se inaugura en *Cuentos*. La “falsificación”, probablemente surgió en un primer momento como un modo de suplir la falta de datos acerca de ciertos autores (“De algunos textos -elegíamos por textos-nunca pudimos saber quiénes eran sus autores, como un señor I. A. Ireland, o George Loring Frost.”, Bioy Casares cit. en Arán) y se desplazó, en *Cuentos*, a la creación de textos *ad hoc*.

^{xxiii} Encontramos un “Aguirre Acevedo” como autor del apócrifo “Fantasmagorías”(117).

^{xxiv} Aunque no nos detendremos en esta cuestión aquí, varios autores han señalado también la significación de esta antología para la difusión de lo que se conoce como “microrrelato” en España e Hispanoamérica. Cfr. Fernández Cuesta (9), Hernández (2) y Fernández Pérez.

^{xxv} La fuente, señala Martino en nota a su edición del diario de Bioy (80), es “The Dream of Rhonaabwy”, según la versión de lady Charlotte Guest (1838-1849).

