

“Interrogar y hasta modificar el pasado”: la historia literaria en Borges



Julio Premat

Université Paris 8 – Institut Universitaire de France, Francia
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
julio.premat@gmail.com

Fecha de recepción: 28/09/2022.

Fecha de aceptación: 30/10/2022.

Porque el tiempo solo es la parte de la eternidad que atrasa.

Milorad Pavić, *El diccionario kazari*

Resumen

En el artículo se asocia la práctica fundadora de una “manera Borges” de narrar (la invención de libros y de autores) con una práctica asidua de fabulación de historia literaria. Con diferentes procedimientos Borges reinventa la historicidad de la literatura, la sucesión de obras y las marcas de la influencia, esbozando un relato alternativo al entonces dominante. En los primeros tres ejemplos de ese tipo de relatos (“El acercamiento a Almotásim”, “Pierre Menard, autor del Quijote” y “Examen de la obra de Herbert Quain”) se constatan algunos efectos al respecto, como el de una historia no cronológica, una historia soñada, una historia utópica. Se intenta demostrar que, junto con las operaciones llevadas a cabo con la filosofía, la teología y otros saberes enciclopédicos, las variaciones imaginativas de Borges sobre y alrededor de la historia literaria fueron centrales en la definición de su obra madura.

Palabras clave: Borges, figura de autor, historia literaria, utopía, influencia.

“Interrogating and Even Modifying the Past”: Literary History in Borges

Abstract

The article associates the founding practice of a “Borges way” of narrating (the invention of books and authors) with an assiduous practice of fabricating literary history.

"INTERROGAR Y HASTA MODIFICAR EL PASADO"...

JULIO PREMAT

With different procedures Borges reinvents the historicity of literature, the succession of works and the marks of influence, outlining an alternative narrative to the then dominant one. Commenting on the first three examples of this type of narrative ("The Approach to Almotásim", "Pierre Menard, author of Don Quixote" and "Examination of the work of Herbert Quain"), some effects are noted in this respect, such as that of a non-chronological history, a dreamed history, a utopian history. It is attempted to show that, together with the operations carried out with philosophy, theology and other encyclopedic knowledge, Borges' imaginative variations on and around literary history were central in the definition of his mature work.

Keywords: *Borges, author figure, literary history, utopia, influence.*

Un acontecimiento

A pesar de la desconfianza del propio Borges ante la idea de "acontecimiento" en términos de historia literaria, la publicación, a fines de 1941, de un breve volumen de cuentos suyos, *El jardín de senderos que se bifurcan*, sin duda fue uno de ellos. Aunque no se le atribuyó en su momento el Premio Nacional de Literatura en Argentina, ese desaire suscitó un modo de reconocimiento con el solemne desagravio organizado alrededor de la revista *Sur*, en un episodio de cruces de polémicas y sobrentendidos del medio literario que podría formar parte de algunos de los cuentos del libro que, precisamente, parodian los sistemas de evaluación institucionales de la literatura (Podlubne 2009). Fue en esa revista que Adolfo Bioy Casares publicó en 1942 una reseña que apunta a su vez a la idea de acontecimiento, al atribuirle a Borges un hallazgo ("las posibilidades literarias de la metafísica") y una invención ("*El jardín de senderos que se bifurcan* crea y satisface la necesidad de una literatura de la literatura y del pensamiento") (1976, 56). El acontecimiento delimita por lo tanto su carácter de punto de referencia (la creación) y, retrospectivamente, las condiciones que lo volvieron posible (ya que corresponde a una necesidad). Muchos años después, Italo Calvino, apuntando a características similares, afirmó que Borges creó la última novedad que tuvo lugar en términos de género literario, lo que él denomina una "ficción borgeana". Esa ficción innovadora se caracteriza por una práctica específica de la erudición, cristalizada ante todo en libros imaginarios y en una literatura potencial, o sea en una literatura, como lo había ya dicho Bioy, de la literatura (1998, 51).

Para el estudio que sigue, me voy a concentrar en tres cuentos del volumen, que son los que plantean de manera más explícita la invención de libros y de autores, en una dinámica de revisión fabulada de la historia literaria: "El acercamiento a Almotásim", "Pierre Menard, autor del *Quijote*" y "Examen de la obra de Herbert Quain". Recordemos, con todo, que el mecanismo se repite de manera menos explícita en casi todos los relatos del libro. Los tres textos elegidos son los más notables en términos de "descubrimiento" de formas inéditas de narración, aunque muchos elementos se prolongan entonces en los demás, sea porque se refieren a libros inexistentes ("Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", "El jardín de senderos que se bifurcan") o porque plantean alegorías de la posición del escritor ("La Biblioteca de Babel" o "Las ruinas circulares").

Sea como fuere, la envergadura del gesto y su ambición son innegables: inventar un libro o un autor es inventar un mundo, es inventar una literatura, darla por hecha y comentarla. Y, si tomamos en cuenta la forma de obituario de por lo menos dos de esos cuentos ("Pierre Menard..." y "Examen..."), dar por muerto a ese autor y evaluar su posteridad, es tomar posición sobre algo terminado y al hacerlo, construir ficciones que tienden a transformar lo ya sucedido. Es decir que inventar mundos, inventar autores, también es inventar un pasado de las letras en el que el propio Borges se

"INTERROGAR Y HASTA MODIFICAR EL PASADO"...

JULIO PREMAT

inscribe con estas fábulas enciclopédicas. Los tres cuentos son ficciones de historia literaria; en todo caso, así pretendo aquí leerlos.

Umbrales para un autor

"El acercamiento a Almotásim" lleva el título de la novela cuya segunda edición se reseña en el relato, mientras que "Pierre Menard, autor del *Quijote*" y "Examen de la obra de Herbert Quain" son notas necrológicas que pretenden, ambas, después del fallecimiento de los escritores, reivindicar cierta justicia para sus textos, reevaluando, matizando el juicio de sus contemporáneos y desplegando así las principales características de sus escrituras. En los tres, el centro de la trama (si se la puede llamar así) es el programa de creación y las particularidades que cada uno de ellos.

Los repetidos proemios o exordios de los relatos (paratextos, peritextos, prólogos, epílogos, etc.) incluyen una inextricable mezcla de informaciones referenciales e inventadas, con una serie de nombres personales, de momentos históricos, de publicaciones y editoriales que remiten a una historia literaria y cultural comprobable, combinada con personajes imaginarios. El pacto que se le propone al lector se instala en lo pragmático para apuntar a lo poético, como una manera de justificar la existencia del texto, o de legitimarlo desde géneros ensayísticos que canonizan, evalúan y divulgan la literatura. En ese sentido, es un recurso de corte fantástico que introduce la ficción en un horizonte considerado como real o, más bien, que postula el inquietante carácter ficticio de lo real. El paso entonces de la "realidad" a la "ficción" que se juega en los marcos narrativos apunta a una indecidibilidad del discurso, en contradicción con la dimensión racional y argumentativa del género ensayo (y nótese que el lugar de las primeras ediciones –un libro de ensayos, una revista como *Sur*– refuerza esta ambigüedad). Se produce algo así como un "efecto de ficción", opuesto al efecto referencial: lo verdadero, en Borges, parece falso. Esto atañe, ante todo, a cierto tipo de relato considerado factual: la "verdadera" historia literaria.

Los textos que enmarcan la presentación de las obras de estos autores imaginarios (Quain, Menard, Alí en "El acercamiento...") son una manera de delinear a un cuarto autor entonces, en el sentido de una voz pero ante todo de una posición de saber, una relación con la novela y con los procedimientos narrativos, un juicio sobre la crítica y la circulación de los libros. Los tres narradores no ocultan ni sus subjetividades ni sus estrechas relaciones con el tema: son testigos, amigos, conocedores. No hablan desde una autoridad institucional neutra, sino desde un yo. El autor que se escondería detrás del narrador pasa de la realidad (su nombre en la tapa del libro) a ser una voz imaginaria, un autor imaginario. Inventar a otro autor (Pierre Menard, Herbert Quain, Mir Bahadur Alí) es por lo tanto un subterfugio para inventarse a sí mismo. Borges, el nuevo Borges, creador de laberínticas historias enciclopédicas, emerge en esos proemios, se funda también allí en tanto que narrador.

Junto con los procedimientos que le dan verosimilitud a lo imaginado, las presentaciones de los tres cuentos, y también en algún caso sus desarrollos, toman el cariz de una intervención en busca de restaurar verdades, justificar preferencias narrativas, criticar procedimientos y en general insertarse en una especie de presente de la vida literaria de modo marcadamente polémico. Así, el narrador pretende "examinar" y "discutir" la construcción de "El acercamiento de Almotásim", considerando que la "buena conducta" de la primera versión se echa a perder después, criticando de paso la máxima novela moderna, el *Ulises* de Joyce, por sus "insignificantes" relaciones con el pasado. Hay en su visión una agresividad que se repite en numerosos juicios sobre

"INTERROGAR Y HASTA MODIFICAR EL PASADO"...

JULIO PREMAT

la producción literaria de Quain, por ejemplo, cuando considera que la "ejecución deficiente" de su primera novela explica su fracaso, o cuando subraya la "vana y frígida pompa de ciertas descripciones del mar" o supone que algunos de los nueve relatos que incluye *April March* es "indigno de Quain" o están "afectados por bromas lánguidas y por pseudo precisiones inútiles" (1974, 463). En "Pierre Menard...", se busca "rectificar" una verdad, en una perspectiva de invectiva, de acusación e incluso de juicio ideológico (con referencias a omisiones imperdonables, a un catálogo falaz, a deplorables lectores): dos bandos nítidamente definidos se oponen, los amigos auténticos de Menard y los otros. Se trata de una representación paródica, que no desdeña la ironía y la caricatura, de los medios literarios y sus diferentes instancias de legitimación, juicio y canonización (grupos, revistas, periodismo especializado, editoriales, polémicas) (Alonso Estenoz 2007 *passim*). De ella se desprende una concepción de la actividad del escritor vista como una confrontación permanente (Pauls 2000, 27-46).

Si bien es cierto entonces que estos narradores se autodefinen como jueces, ya que siempre pretenden rectificar una recepción errada, insuficiente o parcial, para restablecer así un valor, estas "discusiones" e "inquisiciones", retomando los títulos de dos libros de ensayos de Borges, van más allá. La crítica de y el humor sobre el medio literario conllevan una evaluación de la forma novela, una teoría sobre la escritura literaria, una certeza sobre las formas convenientes de escribir relatos. La confrontación es el lugar para concebir variadas posiciones sobre el asombro, la novedad o el diálogo con obras del pasado. Por lo tanto, estos relatos funcionan como una prolongación imaginaria de los ensayos sobre la novela incluidos en *Discusión* en su vertiente, esta vez, de variaciones sobre opciones encontradas, así como de las numerosas reseñas, a menudo mordaces, sobre novelas contemporáneas publicadas en la revista *El Hogar* en los años 30.

El demonio de los paralelismos

La invención de autores y de libros no solo produce relatos sobre la escritura sino también sobre el devenir de las obras, sobre su recepción, sobre las maneras de lidiar con la tradición y la forma novelesca ya que la posición evaluativa y polémica de los narradores presupone ciertos recorridos específicos por la biblioteca. El dispositivo más evidente al respecto es la manera en que estos escritores se relacionan con los escritores del pasado. El primer acercamiento es siempre comparatista: se sitúa lo nuevo de cara a lo ya escrito (lo que Gérard Genette denominó el "demonio de los paralelismos" en Borges) (1976, 203). El fenómeno, omnipresente, en alguna medida equivale a la invención de escritores y de libros; es en función de libros existentes que se definen las características de los personajes fantaseados.

Porque los detalles biográficos y psicológicos de Alí, Menard y Quain son informaciones deleznable; no hay una vivencia, una experiencia, detrás de las obras. La información que cuenta para inventar autores o libros es la de identificar semejanzas, en ese panóptico de la biblioteca universal que, también legendariamente, los escritos de Borges imaginan. Inventar un autor, inventar una obra, es componer filiaciones, semejanzas, rupturas, constantes: es, de alguna manera, narrar. Así, las semejanzas, el rastreo de precursores, son objeto de infinitas variaciones, que van de lo verosímil a la agudeza o al absurdo. Leer no es tanto percibir estéticas y efectos, sino asociar con lo ya leído.

En los tres cuentos este tipo de asociaciones abundan. En "El acercamiento..." la lista es abrumadora, y contiene nombres que refuerzan la verosimilitud del libro inventado mientras que otros funcionan como humoradas o como agudezas. Una reseña que

"INTERROGAR Y HASTA MODIFICAR EL PASADO"...

JULIO PREMAT

el narrador cita y con la que discute, piensa que la novela es "una combinación algo incómoda" de poemas alegóricos del Islam y las novelas policiales; otra, que en ese libro se constata "la doble, inverosímil tutela de Wilkie Collins y del ilustre persa del siglo XII, Ferid Eddin Attar"; otra enumera analogías con un relato de Kipling. Casi todos los textos de la bibliografía "visible" de Pierre Menard son comentarios, reescrituras, traducciones o transposiciones, que de una manera u otra remiten a libros preexistentes. En el resto del relato se citan constantemente libros o autores que inspiraron a Menard o a los que se opuso (*Salambô*, Quevedo, Nietzsche, Bertrand Russel, Novalis, William James, Maurice Barrès, Rodríguez Larreta, Daudet, Shakespeare, Paul Valéry y otros más son citados como soportes para comprender y situar el proyecto del escritor). Sobre Herbert Quain, las influencias y similitudes, propuestas por el narrador, por algún crítico e incluso por el propio Quain, también proliferan: se afirma que sus libros se equiparan con "uno de Mrs Agatha Christie y otros a los a los Gertrude Stein", o son "como las odas de Cowley". Algún diálogo vacila "entre la mera vanilocuencia de Bulwer-Lytton y los epigramas de Wilde o de Mr Philip Guedalla" y evaluando su obra de teatro *The Secret Mirror* "la crítica pronunció los nombres de Freud y de Julien Green". Todo esto convoca la historia de la literatura, y además de señalar constancias y repeticiones, enfatiza la dinámica de la influencia y dramatiza la lectura de la biblioteca heredada; así, la cuestión del precursor se vuelve una temática central e, inclusive, una especie de mitema fundacional.

"El acercamiento...", el primer texto de esta larga serie, merece una mención más detallada, habida cuenta de las variantes que se constatan en las primeras ediciones, o sea las de *Historia de la eternidad* de 1936, *El jardín...* de 1941, *Ficciones* de 1944.

Las variantes conciernen el final del cuento y consisten en cambiar, precisamente, las referencias, sea para acentuar semejanzas, para aumentar el efecto incongruente del símil, o para agregar más nombres y obras. En la primera edición se alude a Eliot que habría encontrado un parecido entre *El acercamiento...* con *L'Arlésienne* de Daudet mientras que el narrador cierra el relato refiriéndose, con toda humildad, a otra semejanza, la que él percibe con *Heart of Darkness* de Conrad (1936, 114). A partir de 1941, Eliot cambia definitivamente de opinión, ya que remite ahora a la "incompleta alegoría *The Faërie Queene*" y, con la misma humildad, el narrador señala "un precursor lejano y posible: el cabalista de Jerusalén, Isaac Luria" (1974, 418). En el prólogo redactado en 1941 Borges incluye otra coordenada más: el paralelismo que él lee con una novela de Henry James de 1901, *The Sacred Fount* (1974, 351). A ojos vista, las diferentes lecturas que Borges va haciendo entre 1936 y 1941 lo llevan a seguir escribiendo el cuento, corrigiendo y ampliando sus efectos.

Otro cambio, que también apunta a paralelismos bibliográficos, es la larga nota explicativa al pie de página que aparece al final del cuento en la edición *princeps* de *Ficciones* (1978, 418): en ella se presenta el argumento de *Coloquio de los pájaros* de Farid ud-din Attar, mencionado en el texto principal, como para evaluar, después de dar varias referencias eruditas, la semejanza –bastante tenue– con la novela de Alí. Las ediciones posteriores, de nuevo en *Historia de la eternidad*, mantienen la reescritura del desenlace que apunta a temas literarios. Sin la nota, en la primera edición, el relato parece tratar más del tema de la eternidad, que es el marco ensayístico en el que empieza y termina incluyéndose. Con la nota, a partir de *Ficciones*, se prolonga la fabulación de una historia literaria, característica de todo el libro, una historia literaria que no es ni realmente histórica, ni totalmente inventada.

Porque la nota agrega o enfatiza pistas de interpretación del cuento, desde lo que sería una pesquisa libresca. Allí leemos: "ésa y otras ambiguas analogías pueden significar la identidad del buscado y del buscador; pueden también significar que éste

"INTERROGAR Y HASTA MODIFICAR EL PASADO"...

JULIO PREMAT

influye en aquél. Otro capítulo insinúa que Almotásim es el 'hindú' que el estudiante cree haber matado" (1974, 418). Leído desde la relación entre influyentes e influidos, vemos que se desdibuja la especificidad de Almotásim: el buscado y el buscador son el mismo, o el buscador es el que influye en el buscado, o bien inclusive que se busca una figura precursora que en los hechos se ha asesinado.

A partir de la nota, es evidente que la cuestión de la influencia, del peso de las obras del pasado en la escritura actual, de la ardua relación que se establece con esas figuras de autores sacralizadas por la tradición, no son quizás ajenas a la trama iniciática y a los "progresos del alma en el ascenso místico" que narra la novela de Alí. Así podría entenderse que su búsqueda, es visible "a través de los delicados reflejos que [...] ha dejado" en otras personas, vale decir, en su influencia (1974, 416). En una sonrisa, en una palabra, se percibe la presencia del otro, en el sentido de que aquellos que estuvieron en contacto con Almotásim son meros "espejos" (o sea, repeticiones incompletas) de un ser superior, un modelo, todo lo cual introduce, en la búsqueda mística, una búsqueda de perfección, inalcanzable para el escritor moderno. En este dispositivo espiritual puede verse entonces la relación con aquellos "grandes hombres" de la historia literaria, cuya aura impregna a quienes se acercaron alguna vez a ellos. Por lo tanto, no es sorprendente que el último "espejo", el más cercano a Almotásim, su inmediato antecesor, sea un librero, un hombre de letras.

Narrar, entonces, es proponer variantes fantasiosas de la historia literaria. En muchos otros textos y lugares de la obra de Borges constatamos un funcionamiento semejante.

Formas de la posterioridad

Encontrar a Almotásim, o repetirlo, es un arduo trabajo, para el cual Alí no parece tener la capacidad necesaria en términos literarios, ya que cede a la "más burda de las tentaciones del arte: la de ser un genio". O sea, no sólo quiere acercarse y ampararse en el "resplandor" de Almotásim, sino también igualarlo. No alcanza con reflejar el resplandor del pasado para triunfar. El destino para él es el fracaso.

Con otras estrategias y en otra perspectiva, el proyecto de Quain tampoco es exitoso. Ese escritor "anhela demasiado el asombro", aunque "nunca se creyó genial" y enunció repetidamente una posición modesta ante la creación ("No pertenezco al arte, sino a la mera historia del arte" y si bien la más alta felicidad que puede "ministrar la literatura" es la "invención", muchos no son capaces de esa felicidad y deben contentarse con "simulacros"). Pero sus relatos establecen también una relación explícita con el arte: una búsqueda de lo "experimental" que no prospera ("asombrarse de memoria es difícil", opina el narrador del cuento) (1974, 461).

En cambio, el singular proyecto de Menard parece más promisorio, aunque no haya sido terminado. Su trabajo cambia el *Quijote*, ya que el narrador percibe la influencia de Menard en páginas del de Cervantes, alterando el orden generacional: "es lícito ver en el *Quijote* 'final' una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros -tenues pero no indescifrables- de la 'previa' escritura de nuestro amigo" (1974, 450). Al cambiar la lectura se cambia el pasado, se da vuelta el pasado. Esto lleva, no solo a invertir los lugares en la cronología, sino a hacer, como lo vengo postulando, de la atribución una manera de creación, una manera de darle sentido a un texto.

Este dispositivo de tema y variaciones sobre la erudición, la cita, la atribución fantasiosa, dibuja cierta relación con el pasado, con las representaciones del tiempo histórico

"INTERROGAR Y HASTA MODIFICAR EL PASADO"...

JULIO PREMAT

y con diferentes concepciones sobre el advenimiento de las obras. La posición temporal es la del después, lo que se manifiesta ante todo en la necrología como punto de partida (la de Pierre Menard, la de Herbert Quain). Desde el comienzo, el recurso a la necrología restauradora o polémica implica la construcción de cierta visión del pasado que se prolonga en muchos otros niveles.

En "El acercamiento..." se afirma que existe un consenso sobre la conveniencia de inspirarse del pasado: "Se entiende que es honroso que un libro actual derive de uno antiguo: ya que a nadie le gusta (como dijo Johnson) deber nada a sus contemporáneos" (1974, 417). La enumeración de modelos es, por lo tanto, una manera de distinguirse de la literatura de su tiempo, lo que implica una forma paradójica de vanguardia y de innovación. En paralelo, Quain descrea del culto del pasado: "Deploraba con sonriente sinceridad la servil y obstinada conservación" de "libros pretéritos", y desdeña la historia ("No había, para él, disciplina inferior a la historia"), no porque el mundo sea regresivo sino por "la manera de historiarlos", lo que se corresponde con infinitas ramificaciones y posibilidades en un pasado que así se transforma (1974, 461-462).

Tanto como "El acercamiento..." dispone en el centro del relato "un resplandor" determinante, Pierre Menard incluye a su vez la relación con una figura referencial pero con valores y efectos prácticamente opuestos. O, si no opuestos, que tienen más que ver con el borrado final de Almotásim sugerido en la nota al pie de página comentada más arriba ("identidad del buscado y del buscador" y la hipótesis de que "éste influye en aquél"). Los monumentos del pasado, esos "autores fuertes" que exalta Harold Bloom (1991) para referirse a la influencia no son tales para Menard, al menos si se toma en cuenta las opiniones que le atribuye el narrador.

Porque el *Quijote* de Cervantes sería para él un libro "contingente", "innecesario", que puede ser por lo tanto olvidado; escribirlo es escribir a partir de una "imprecisa imagen anterior de un libro no escrito". Su opinión es que el *Quijote*, después de haberse situado en el lugar del monumento ineludible o de ser un "libro agradable", está sometido a la "caducidad" o pasa a ser "una ocasión de brindis patriótico, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo" (1974, 450). Se trata por lo tanto de reescribir, de alguna manera, algo inexistente o algo baladí. Sea como fuere, el modelo deja de existir como un gran texto y la posición de Menard es ambigua: por un lado reescribe un libro del pasado, pero por el otro pretende que hay que olvidarlo para poder reinventarlo. Esa es la estrategia para poder repetir un clásico que es, por definición, lo irreplicable. El libro fabulado (el de Menard) desdibuja el libro verdadero (el de Cervantes). También se embiste contra la existencia de una literatura nacional hecha de jerarquías y de obras organizadas en una historia literaria. No sólo porque Pierre Menard es francés, sino también porque su proyecto se opone a la glorificación de las creaciones del pasado, acentuando su dimensión iconoclasta (Pastormerlo 2007, 95-102).

Todo esto lleva a transformar la lógica de la sucesión de autores y obras, vale decir la organización cronológica del pasado, en un terreno inestable, cuando no regido por lo absurdo. Menard denuncia el "plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) [...] la idea primaria de que todas las épocas son iguales o de que son distintas" (1974, 446). Así planteada, la relación del texto con la historia, con su momento y condiciones de posibilidad, instaura a la "época", no como determinante, sino como una convención fluctuante. A la hora de interpretar una cita del *Quijote* de Menard ("*... la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir*"), comentada en contrapunto con el mismo fragmento del de Cervantes, emerge una concepción de

"INTERROGAR Y HASTA MODIFICAR EL PASADO"...

JULIO PREMAT

la historia social que, de nuevo, no es ajena a la historia literaria. La historia no es "una indagación de la realidad", sino "su origen. La verdad histórica, para él no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió" (1974, 449). De todos modos, la amnesia forma parte del proyecto: se trata de "olvidar la historia de Europa" y en alguna medida entonces olvidar su historia literaria (1974, 447).

Como puede constatarlo, los tres cuentos desarrollan tres fábulas y tres posiciones, que implican tres modos de situarse ante el pasado: buscar el resplandor o reflejo de algo que no se alcanza nunca y que termina siendo el propio escritor (Almotásim), alterar la cronología, olvidarse del pasado para reescribirlo y al hacerlo, anular, cambiar o desacralizar de alguna manera al precursor (Menard), romper con lo anterior gracias a mecanismos de asombro afines a la vanguardia experimental (Quain). Cada uno de ellos tiende a ocupar un lugar específico en términos de concepción de la creación y de relación con el pasado, con una fuerte ambigüedad entre crear lo nuevo y repetir o desdeñar el pasado.

La historia literaria en juego

Las fértiles y profusas variaciones sobre el tiempo, de raigambre fantástica o filosófica, que encontramos a cada paso en la obra de Borges, se cimientan en las variaciones imaginarias de ese relato convencional sobre la sucesión de textos y autores que es la historia literaria. Al respecto, podríamos citar la concepción del tiempo que Borges comenta en un ensayo de *Otras Inquisiciones*, "El tiempo y J. W. Dunne":

Dunne, asombrosamente, supone que ya es nuestra la eternidad y que los sueños de cada noche lo corroboran. En ellos, según él, confluyen el pasado inmediato y el inmediato porvenir. En la vigilia recorremos a uniforme velocidad el tiempo sucesivo, en el sueño abarcamos una zona que puede ser vastísima. Soñar es coordinar los vistazos de esa contemplación y urdir con ellos una historia, o una serie de historias. [...] (Ya Schopenhauer escribió que la vida y los sueños eran hojas de un mismo libro, y que leerlas en orden es vivir; hojearlas, soñar) (1974, 648-649).

De estas postulaciones podemos deducir tres grandes características que sintetizan las fabulaciones sobre la historia literaria de Borges: una historia no vivida sino hojeada, una historia no real sino soñada, una historia no progresiva sino eterna.

I. Una historia hojeada

Ante todo, cabe señalar que la historia literaria no se sitúa en lo sucedido ni en lo publicado, sino en las maneras específicas de recorrer esa historia, un recorrido que constantemente transforma lo ya escrito y que le atribuye al receptor una perspicacia inhabitual (en "Examen...": "El lector de ese libro singular es más perspicaz que el *detective*") (1974, 462). Como en tantos otros aspectos de la visión de la literatura de Borges, en el centro y en un tiempo determinante se sitúa entonces al lector, que fija los sentidos del pasado (ha sido dicho muchas veces: la suya es una poética de la lectura, no de la escritura). O, si se quiere, el eje de la historia literaria soy yo, incluso a la hora de definir lo que es un clásico ("Sobre los clásicos") (1974, 772-773) y no la ineluctable sucesión de generaciones. La posición coincide con variadas elaboraciones teóricas del siglo XX, que situaron la historicidad de los textos en las maneras de leerlos (Jauss 1978, 64), de apropiárselos (Chartier 1998, 271), en lo que Gadamer denomina una "fusión de horizontes" entre la obra y el receptor que redefine su temporalidad al superponer experiencias pasadas e intereses del presente (Grondin 2005).

"INTERROGAR Y HASTA MODIFICAR EL PASADO"...

JULIO PREMAT

Pero no se trata de una lectura ordenada y respetuosa, sino de un modo de lectura específico, es decir ese hojear del que hablaba Schopenhauer en tanto imagen de la relación con el tiempo, un hojear que no sigue el orden de los libros ni las predeterminaciones imperiosas, sino que se plasma en una deambulación casual, basada en una memoria entendida como un dispositivo impuro, "un montaje no histórico del tiempo" (Didi-Huberman 2000, 35). Referirse al pasado desde el movimiento zigzagueante del hojear supone desordenar la enciclopedia, alterar lo lineal, desbaratar órdenes, jerarquías y hacer de lo anacrónico una norma. Lo ineluctable de la cronología, la ineludible constatación de venir después, de ser un escritor postrero, van a ser puestos en duda con la transformación de la visión evolucionista de la literatura en un espacio de equivalencias y de repeticiones, en donde los encuentros más improbables tienen lugar y en los que nadie precede a nadie ni nadie tiene una autoridad o una propiedad absoluta sobre nada. Es el presente "reminiscente" del que habla Didi-Huberman (2000, 10), en el cual se producen choques, irrupciones y reapariciones de tiempos pretéritos, exacerbando, en todo caso en el ejemplo de Borges, la visión de la literatura como un sistema maleable desde el punto de vista temporal y de la lectura como un recorrido hecho de discontinuidades y superposiciones.

La reescritura, la repetición, la tonalidad distinta de lo mismo, transforman entonces la forma temporal en una forma circular. Gérard Genette veía en la fabulación de la literatura según Borges una especie de panóptico en el que todas las obras estarían presentes simultáneamente: la Biblioteca de Babel es la versión pesadillesca de esta fantasía. Al infinito, como lo afirmaba Blanchot, Borges lo encuentra en la literatura (1959, 116-118).

Una historia entonces en donde se puede saltar de un siglo a otro, de un autor a otro, de una categoría cultural a otra, en un movimiento que inserta en la historicidad de los textos una fantasía de corte fantástico: la de poder cambiar el pasado, la de que el presente modifique lo heredado. Porque esto implica, en consonancia con la visión de Eliot y Borges sobre la influencia, que el hecho de escribir desplaza y transforma, cuando no inventa, ese mismo pasado que interviene en el acto de creación. El pasado, en ese sentido, es una forma de presente. Borges participa en una corriente paralela a la de las historias literarias oficiales que introduce el anacronismo y la alteración temporal como modos para pensar los cambios de las obras.

De ello se deduce que una literatura sin cronología es también una literatura con otro tipo de jerarquías, con jerarquías que se eligen y se borran, que dialogan entre sí y se repiten mutuamente. Es lo que sucede con el *Quijote* de Menard, verdadero gesto de implosión de la historia literaria establecida: el desplazamiento de un elemento –pero es un elemento fundacional, un pilar– desbarata todo el edificio cronológico posterior. La relación con los modelos no es la de sumisión e imitación sino la del engendramiento. Aquí, el precursor prepara y alimenta lo ulterior: la historia literaria ya no es el relato de un agotamiento progresivo sino el de un desarrollo y un aumento del ser y del sentido (Schlanger 2022).

Porque hojear la historia literaria autoriza las atribuciones falsas (como las que propone, por otro lado, el narrador de "Pierre Menard..."), los paralelismos aberrantes, la combinación iconoclasta de nombres prestigiosos y marginales, la puesta en duda de la autoridad heredada de la historia literaria sin salir de sus límites supuestos (Molloy 1979, 188). Hojear es también seleccionar los acontecimientos para constituir cada vez un relato distinto como sucede, para Borges, con la biografía: según los hechos de una vida que se escojan, su sentido será diferente (1974, 729). No se trata de un sistema rígido ni de una construcción coherente, sino de una hipótesis, un posible esbozado, que es transgresivo y que funciona como la contracara o la mala conciencia de las

historias literarias académicas o enciclopédicas. La literatura fantástica ya jugaba ese papel ante el discurso científico positivista del siglo XIX.

Última acotación al respecto: ese hojear desde el margen permite a un argentino del siglo XX asimilar el gran relato canónico, recorrerlo, pero también integrarse en él desde una modalidad singular de aprehensión: la de un relato orillero (Sarlo 1995). La insolencia de esa apropiación desjerarquizada no es ajena, por lo tanto, a la tensión entre centro y periferia que se plantea en la obra de Borges. Porque no es sorprendente que los tres escritores comentados se sitúen de una manera u otra en un afuera: Alí en India y Quian en Irlanda frente a Inglaterra, Menard en Nîmes frente a España.

II. Una historia soñada

Suponer que el libro ya está escrito y dar por muerto a un escritor ficticio es escribir otra posteridad, es decir que equivale a escribir la historia, entendiendo por historia el relato que le atribuye inteligibilidad a las escrituras del pasado. Como sucede en la novela *El acercamiento a Almotásim*, hay un protagonista visible (y anónimo) y otro, un "protagonista invisible", vale decir Almotásim, ya que las acciones de los demás personajes están inducidas por reflejos parciales de la "claridad" que emana de él, la "claridad" que él es. En todo caso, detrás del protagonista aparente hay otro protagonista, y detrás de la historia narrada se sugiere otra historia, disponible, hecha de múltiples posibilidades. En "Pierre Menard..." el funcionamiento es similar: tenemos la obra visible "de fácil y breve enumeración" y la otra, "invisible", reducida al proyecto de escribir el *Quijote*, una obra "subterránea", "interminable heroica", "impar", lo que supone, si la comparamos con el resto de la bibliografía de Menard, que es únicamente lo no sabido, lo no escrito, lo que merece el elogio ditirámico. Existiría entonces una historia literaria "invisible", como lo es la obra secreta de Menard, de la que no quedan casi pruebas tangibles y cuyas escasas trazas son capaces, en su repetición del texto cervantino, de cambiar el sentido de un clásico ineludible.

Una historia invisible es la de los libros no escritos, los libros abortados, los libros ideales, todo lo que introduce caminos desconocidos y opciones ignoradas. En esa historia, los protagonistas son, entonces, autores existentes o inexistentes; en su desarrollo se despliega, evoca y narra aquello que no fue escrito, aquello que se imagina, una "literatura potencial" (Calvino 1998, 51). Una historia, entonces y volviendo a Schopenhauer, soñada. Si en el mundo Tlön cualquier libro, para ser completo, debe integrar su contra-libro, lo mismo parece suceder en esta dinámica fabuladora de Borges: toda historia literaria debe contener su contra-historia.

En el centro está entonces la invención de libros, de autores, de precursores, de influencias, de huellas y efectos. Borges escribe algo así como una novela familiar de la historia literaria, en la que el último vástago de un extenso linaje se pone a fabular otras alianzas, otros nacimientos, otros árboles genealógicos, otros parentescos y sobre todo, otros antecesores. El epítome es la fantasía del "y si" pudiésemos escribir el *Quijote* y el "como si" el *Quijote* fuese escrito por un escritor simbolista francés de comienzos del siglo XX. En la novela familiar de las filiaciones literarias que recorre Borges rige un principio asociable a lo que se ha dado en llamar una historia contrafáctica (*The What if History*), es decir, una manera de representar, de interrogar, de entender el pasado a partir de lo que no sucedió; una historia contrafáctica que ha podido ser considerada como una poderosa herramienta para desviar la fatalidad aparente de lo sucedido y lo ineluctable de lo heredado, ya que es capaz de subvertir el imaginario de la continuidad, facilitando la comprensión del pasado (Deleurnoz 2016, 21-132). O, con una referencia más tradicional, se podría decir que la literatura no es un simple engaño, sino que tiene el peligroso poder de acercarse a lo que existe gracias

"INTERROGAR Y HASTA MODIFICAR EL PASADO"...

JULIO PREMAT

a la infinita multiplicidad del imaginario, como lo postula Blanchot (1959, 142-143): ése sería el modo de conocimiento del pasado literario que se desarrolla en Borges, un conocimiento vía la ficción. En última instancia, este principio percibe la historia literaria como un relato de innombrables posibilidades que todavía está escribiéndose, en todo caso para un lector-demiurgo, capaz de abarcar la multiplicidad, como en la intriga de *April March* de Quain ("infinitas historias, infinitamente ramificadas") (1974, 463) o como las derivaciones de "El jardín de senderos que se bifurcan".

Se trata entonces de presuponer o insinuar la existencia de una historia literaria alternativa, de una ficción de historia literaria, que se escribe alrededor y en función de la obra que empieza. Esa historia no académica de la literatura, esa historia literaria de escritor, es un relato omnipresente en la literatura del siglo XX, a menudo comentado (Debaene 2013), relato ficticio que pudo jugar, en un curioso efecto de *boomerang*, un papel importante en los debates sobre las especificidades de la historia literaria en sí misma, debates en el que se cita a menudo a Borges (Piglia 2016, 200).

De hecho, esta fabulación vuelve visible la manera en que funciona la biblioteca para un autor a la hora de escribir: sobre su mesa de trabajo se cruzan, superponen y actúan textos de tiempos distintos, géneros aparentemente irreconciliables y con sentidos divergentes. La historia literaria abandona entonces las canonizaciones habituales y los discursos institucionales o pedagógicos, para situarse del lado de la creación y de la voluntad del escritor en tanto lector, perdiendo el carácter ineluctable de lo ya sucedido: el pasado se vuelve memoria activa, se vuelve un texto disponible. Escribir una obra, convertirse en un autor, supone no sólo transformar el pasado de las letras, sino también oponerse, de manera más o menos explícita, al gran relato normativo que puede representar una historia literaria lineal, progresiva y armoniosa. Un relato ya escrito que hay que desestabilizar para recuperar un pasado todavía por hacerse y un futuro de libertad que intervienen, ambos, en el acto de creación.

III. Una historia eterna

Por último, encontramos una historia literaria que prefigura y apunta a lo utópico, a lo ideal o incluso a lo eterno (una historia literaria de la eternidad, una historia eterna, o sea, sin historia). La literatura estaría del lado de otra temporalidad, la de esa eternidad entrevista, deseada, la de una revelación condenada a no producirse (según la célebre afirmación de "La muralla y los libros") (1974, 635). Y retomando otro título, a cada paso en esta historia alternativa hay examen y juicio sobre el pasado pero también se postula un "acercamiento". No es lo sagrado, no es la revelación, no es la identidad suprema, es el camino, incierto, hacia ese tipo de cosas.

Quiérase o no, eso supone también, si no la creencia en un absoluto de corte romántico, sí la búsqueda de algo de ese orden, que es lo narrado en *Almotásim*, relato publicado primero en el marco precisamente de una "historia de la eternidad". A esta altura, podríamos tomar el título *Historia de la eternidad*, con su paradoja interna (historia y eternidad se oponen), como una manera de describir o de significar una historia de la literatura que contradice las pautas de lo histórico. La literatura tiene una historia y es eterna. Por lo tanto, habría una discordancia, una aporía y un hiato irrestreñable entre los dos términos; historia y literatura serían incompatibles entre sí, dramatizando una confrontación sin solución entre tiempo social y tiempo de la literatura, lo que llega a su momento cumbre en "El milagro secreto", cuento cuyo protagonista, Hladík, es autor, él también, de una *Vindicación de la eternidad* (1974, 508).

Los multiformes marcos e introducciones que comentamos al comienzo de este artículo, esa dimensión paratextual de toda la obra, funcionan entonces como una promesa

"INTERROGAR Y HASTA MODIFICAR EL PASADO"...

JULIO PREMAT

constante de una escritura por venir. En esta literatura de segundo grado todo está escrito, según el ideal moderno, y todo, al mismo tiempo, está por escribirse. Se superponen así la posterioridad (comentario, cita, expansión de lo ya escrito, repetición, necrología) y el origen: siempre se está por empezar. No sólo se transforma la serie heredada en la que el libro se incluye, sino que se plantea una situación imaginaria en la que el comienzo sigue produciéndose.

Porque imaginar libros sin intentar escribirlos plantea y escamotea cierto mesianismo. En ese sentido, la obra de Borges recupera, transforma la tradición del libro total, cuyo emblema moderno es el Libro de Mallarmé. Inventar libros y autores es una representación descreída y potente de la búsqueda de la perfección, tal cual la define Starobinski: un horizonte huidizo que legitima la escritura sin que se intente llegar a él. La imposibilidad se transforma en la representación de un camino que no desemboca en ninguna parte; la perfección ya no está en el resultado quimérico sino que acompaña el relato del proceso, el camino, que se dirige a un absoluto hipotético. Si de hecho se renuncia a escribir libros perfectos, equivalentes o superiores a los del pasado, se recupera la intención, los deseos, las utopías que cimentaban esas creaciones (1998). La de Borges es una obra sobre la sombra hipotética de una escritura que no tendrá lugar, resolviendo así, en un plano imaginario, la aporía moderna del libro imposible.

Por lo tanto, la invención del autor por la introducción, el prólogo, la lectura, la posteridad, tiene que ver con la utopía, en el sentido de una promesa, de una obra por venir, tan imposible como deseada (Premat 2020). Lo que implica que en esta fabulación de la historia literaria se incluye el futuro y que, también, ese futuro se sitúa de alguna manera en el pasado: los cuentos de Borges han sido citados a menudo para referirse a un "realismo modal" que no prevé el futuro, sino que multiplica las entidades del pasado, o sea las maneras en que las cosas podrían haber sido (Marrero-Fente 2002, 216). Inventar otro pasado es un gesto de utopía temporal, ya que al modificar lo que sucedió se proyecta un porvenir diferente, se esboza una ucronía.

Ese es, al fin de cuentas, el sentido de las repetidas ficciones sobre el reconocimiento y la influencia de lo que vendrá; la discusión constante sobre la posteridad actualiza la existencia de un porvenir. En ese sentido puede entenderse la pregunta sobre el efecto que producirá la lectura futura: "si me fuera otorgado leer cualquier página actual –ésta, por ejemplo– como la leerán el año 2000 yo sabría cómo será la literatura del año 2000" (1974, 747). El desenlace y la cristalización de todo esto está presente en la publicación de la *Obras completas* por Borges en 1974, ese copioso volumen que transforma los acercamientos, los preámbulos, las promesas y fragmentos que constituyeron sus escritos hasta entonces en una Obra, en un Libro. Cerrando el mecanismo que se fue definiendo en los cuentos estudiados aquí, y en introducción al volumen, Borges integra un "Epílogo" (1974, 1143-1145) que imagina la manera en que una enciclopedia chilena publicada un siglo después (en 2074) va a dar cuenta de su figura, de su proyecto, de sus textos.

Conclusiones

Uno de los rasgos más notables de la obra de Borges es su insistencia en rendir un culto ferviente a eso que se llama pasado, y al mismo tiempo su obsesión por volverlo presente, por reactivarlo, por apropiárselo, por transformarlo, por convertirlo en subversión y creación; un pasado que se rectifica, se inventa, se instrumentaliza en una dinámica de inserción polémica en el presente. Lo que aparece

"INTERROGAR Y HASTA MODIFICAR EL PASADO"...

JULIO PREMAT

como una contradicción entre sacralización y reinención no es tal, sino una definición alternativa de la relación con la tradición y con el relato que nos da cuenta de ella, la historia literaria. Porque ese relato establece un puente entre la masa informe de textos ya escritos y los que se escriben en el presente; es la manera de volver inteligible el pasado, producir interpretaciones, buscar explicaciones, discutir conclusiones. Adorno afirmaba: "El lugar a que apunta el carácter enigmático del arte sólo puede pensarse por medio de mediaciones" (1995, 9). Para Borges, la mediación de una historia literaria reescrita es, como vemos, un mecanismo central de legitimación de la propia obra, que resuelve la aporía de la herencia, la que impone la presencia de esa plenitud de la memoria histórica, gracias al olvido, la transformación, la transgresión.

Sea como fuere, a la hora de identificar las operaciones de ficcionalización o de desplazamiento de lo erudito al terreno del imaginario en Borges, habría que situar en un lugar privilegiado a la historia literaria. Junto con otros relatos y otras interpretaciones del mundo, la historia literaria es un relato y un modo de explicar el arte (y por lo tanto, en términos borgeanos, explicar al hombre y al mundo), con los que dialoga constantemente. En ese sentido, la función de la historia literaria se asemeja entonces a las reescrituras y recuperaciones de elementos de la historia, de la filosofía y de la teología.

Porque su "entrada en ficción" o al menos las condiciones de posibilidad para la escritura de sus grandes cuentos de los cuarenta, pasa por cambiar la historicidad de los textos. Se comienza, no creando la gran obra que se corresponde con las categorías habituales, sino volviendo a definir las categorías; no escribiendo una obra, sino reescribiendo, *sotto voce*, el sistema total en el que se la va a integrar. El acto de escritura, en Borges, se define entonces como una variación sobre parentescos, órdenes y filiaciones, como las que propone, en términos de procedimiento primario de la imaginación humana, la novela familiar (Anzieu 1981, 217). Se define, en esa perspectiva, como una alteración de órdenes y sucesiones, haciendo de la temporalidad de la historia un espacio de lo insólito, como variaciones sobre el tema que propone la literatura fantástica. Se define como, por fin, una perfección inalcanzable y un postulado utópico sobre cierto tipo de futuro.

Volviendo a su artículo de 1965 y a la utopía, recordemos que Gérard Genette asoció en su momento la concepción borgeana de la literatura con un mito. Habría que ampliar esta afirmación, diciendo que mito no se refiere sólo a una "determinación profunda del pensamiento", como lo supone el francés (1976, 205), sino sobre todo a un relato, en tanto que dispositivo narrativo que da cuenta de aquello que no se puede abarcar conceptualmente. En todo caso, el término de mito aplicado a esta construcción debe alertarnos contra la tentación de ver en ella una teoría cerrada y delimitable sobre la historia literaria. De manera muy evidente, Borges estaba obsesionado por los grandes nombres del pasado (sus repetidas antologías de las "grandes obras" y los "grandes autores" lo prueban), así como por la trascendencia del juicio de la posteridad (aunque haya que discutirlo) y en última instancia por el canon, la originalidad y el valor (Pastornerlo 2007, 141-145). Cabe señalar también su práctica asidua, en tanto que conferencista o profesor, de la historia literaria, en particular inglesa, respetando órdenes cronológicos pero con fuertes arbitrariedades en la selección de obras y de períodos (Perrone-Mosès 2001; Vecchio 2007). De lo que se trata es de una fabulación y no de un sistema de comprensión, de un relato imaginario y no de una hipótesis fehaciente. Lo programático, si lo hay, no está tanto en lo expuesto (reescritura en Menard, formalismo en Quain, supremacía del libro sobre lo real en Tlön, deseos de dominar el tiempo en Hladík), como en un procedimiento. El gesto programático es liberar al pasado del molde de lo ineluctable, de lo ya escrito; es programático,

"INTERROGAR Y HASTA MODIFICAR EL PASADO"...

JULIO PREMAT

no por las diferentes posiciones esbozadas en los textos de *El jardín de senderos que se bifurcan* y en muchos otros, sino por el gesto que hace del pasado un espacio para recorridos inéditos.

A pesar de ser invisible, a pesar de leer lo no escrito u hojear desordenadamente sus páginas, a pesar de apuntar a eternidades improbables y quimeras incumplibles, esta historia literaria fue entonces operativa, actuó y actúa en la comprensión de la historicidad de la literatura. En alguna medida, la fabulación borgeana intervino lateralmente en ese relato institucional y jerarquizado que es la historia literaria, funcionó como lo reprimido u olvidado por la crítica. No es casual que las "vanguardias teóricas" de los 60 hayan recuperado este aspecto, en un *missreading* comprensible y ante todo francés (Perrone-Moisès 2001) y, de manera a veces levemente caricaturesca, lo mismo sucede con las teorías sobre la literatura hipertextual y el fin del libro que ven en Borges un precursor de otro tipo de textos cuando no a un inventor de internet (Sasson-Henry 2007).

Seguramente, este artículo obedece a fenómenos semejantes: una lectura de ciertos aspectos de la obra borgeana desde preocupaciones acuciantes del mundo contemporáneo sobre los modos de narrar y de volver operativo lo ya sucedido. Porque todo esto dialoga hoy con las revisiones sobre los modos de presencia del pasado en un mundo presentista, en el que se lo desacraliza y se lo exalta, se paga una deuda y se pervierte la herencia. Eso le da al pasado una operatividad que satisface la necesidad de intercambio con los muertos, con la ley de los padres, sin someterse a ellos. El pasado es un valor, pero no una imposición. Junto con Borges se puede estar vivo en el pasado, ya que se puede escribir, desde y con el pasado, algo nuevo.

Bibliografía

- » Adorno, Theodor W. 1995. *Théorie esthétique*. París: Klincksieck.
- » Alonso Estenoz, Alfredo. 2007. "Herbert Quain o la literatura como secreto". *Variaciones Borges* 23. Borges Center, University of Pittsburgh: 51-67. En: <https://www.borges.pitt.edu/bsol/documents/2304.pdf> obtenido el 28/09/2023.
- » Anzieu, Didier. 1981. *Le corps de l'œuvre*. París: Gallimard.
- » Bioy Casares, Adolfo. 1976. "El jardín de senderos que se bifurcan". En: *Jorge Luis Borges*, editado por Jaime Alazraki. Madrid, Taurus: 56-60.
- » Blanchot, Maurice. 1959. *Le livre à venir*. París: Gallimard.
- » Bloom, Harold. 1991. *Angustia de las influencias*. Caracas: Monte Avila.
- » Borges, Jorge Luis. 1936. *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Viau y Zona.
- » Borges, Jorge Luis. 1974. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- » Calvino, Italo. 1998. "Rapidez". En *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Círculo de lectores: 41-52.
- » Chartier, Roger. 1998. *Au bord de la falaise : L'Histoire entre certitudes et inquiétude*. París: Albin Michel.
- » Debaene, Vincet et alii. 2013. *L'histoire littéraire des écrivains*. París: PUPS.
- » Deluermoz, Quentin y Pierre Singaravélou. 2016. *Pour une histoire des possibles. Analyses contrefactuelles et futurs non advenus*. París: Seuil.
- » Didi-Huberman, Georges. 2000. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. París: Minuit.
- » Genette, Gérard. 1976. "La utopía literaria". En *Jorge Luis Borges* editado por Jaime Alazraki. Madrid: Taurus: 203-210.
- » Grondin, Jean. 2005. "La version gadamérienne de l'*adæquatio rei et intellectus*?". *Archives de Philosophie*, 3 T. 68: 401- 418. En: <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2005-3-page-401.htm>, obtenido el 28/09/2023.
- » Jauss, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. París: Gallimard.
- » Marrero-Fente, Raúl. 2002. *Playas del árbol. Una visión trasatlántica de las literaturas hispánicas*. Madrid: Huelga y Fierro.
- » Molloy, Sylvia. 1979. *Las letras de Borges*. Buenos Aires: Sudamericana.
- » Pastormerlo, Sergio. 2007. *Borges crítico*. Buenos Aires: FCE.
- » Pauls, Alan. 2000. *El factor Borges*. Buenos Aires: FCE.
- » Perrone-Moisès Leyla. 2001. "L'histoire littéraire selon J.-L. Borges". *Littérature*, n°124: 67-80. En <https://doi.org/10.34096/litt.2001.1731>, obtenido el 28/09/2023.
- » Piglia, Ricardo. 1990. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo XX.
- » Podlubne, Judith. 2009. "Sur 1942: El 'Desagravio a Borges' o el doble juego del reconocimiento". *Variaciones Borges* No. 27, Borges Center, University of Pittsburgh: 43-66. En: <https://www.borges.pitt.edu/bsol/documents/2705.pdf>, Obtenido el 28/09/2023.

“INTERROGAR Y HASTA MODIFICAR EL PASADO”...
JULIO PREMAT

- » Premat, Julio. 2020. “Borges utopista y los narradores del fin de siglo argentino”. *Variaciones Borges* 50: 149-65.
- » Sarlo, Beatriz. 1995. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Ariel. Sasson-Henry, Perla. 2007. *Borges 2.0: From Text to Virtual Worlds*. New York: Peter Lang.
- » Schlanger, Judith. 2022. “El precursor”. *Cuadernos LIRICO* 24. En: <http://journals.openedition.org/lirico/12599>, obtenido el 23/09/2023.
- » Starobinski, Jean. 1998. “La perfección, el camino, el origen”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 576: 91-114.
- » Vecchio, Diego. 2007. “Borges professeur: la bibliothèque du père et ses fantômes”. *Critique* 4 n° 239-249. En: <https://www.cairn.info/revue-critique-2007-4-page-239.htm>, obtenido el 28/09/2023.