

## Borges, Averroes y la imposibilidad del teatro

Ilan Stavans

Para cine, Borges escribió dos argumentos,<sup>1</sup> además de varias reseñas críticas, todas ellas aparecidas entre 1931 y 1944 en la revista *Sur*.<sup>2</sup> Era fiel seguidor de un puñado de directores y fanático escrutador de la imagen perfecta. Hacia el teatro, sin embargo, no manifestó gran interés. Parecería como si este género no hubiese llamado su atención en absoluto. Su biografía no registra ninguna impresión sobre los grandes acontecimientos teatrales de la época, y su obra esta vacía de reseñas, imagerías y comentarios al respecto. Excepto un caso: el cuento "La busca de Averroes," publicado originalmente en 1949, en la colección *El Aleph*. Este misterioso relato esconde elementos de metafísica, religión y literatura teatral. Es hermético y por eso despista: Jaime Alazraki ha analizado su estructura narrativa<sup>3</sup> y Emir Rodríguez Monegal se ha preocupado por el realismo que aflora en sus páginas,<sup>4</sup> pero nadie, creo, ha anunciado lo más obvio: la vinculación de Borges con el escenario. Genial, su trama juega con metáforas, anacronismos históricos y reflexiones metateatrales a la vez. Al modo de Pirandello, el autor logra introducirse a sí mismo en la trama provocando un efecto alucinatorio, y tal es el impacto generado por este efecto, que el lector, atrapado, se convierte en una marioneta desvoluntariada.

"La busca de Averroes" tiene como protagonista a Abu al-Walid Muhámmad Ibn Ahmad Ibn Muhámmad Ibn Rushd, conocido en latín como Averroes, que fue clímax y conclusión de la filosofía musulmana aristotélica en la Edad Media. Sus incisivos comentarios al Peripatético le valieron el apodo de El Comentarista y su trabajo, tan voluminoso, fue después aclamado por muchos, entre ellos Maimónides, Santo Tomás, Pedro Hispano, Gil de Roma y Guillermo de Occam.

"La busca de Averroes" tiene lugar en 1183,<sup>5</sup> en Córdoba, en una atalaya desde donde Ibn Rushd puede observar el río Guadalquivir y

una huerta, mientras redacta el capítulo XI del *Tahäfut al-Tahäfut* (La incoherencia de la incoherencia).<sup>6</sup> Sabemos que El Comentarista intentaba refutar en él a su antecesor Algazali, quien en 1105 había escrito su *Tahäfut al-Falasifah* (La incoherencia de los filósofos), donde se quejaba contra la confusión imperante entre religión y filosofía. El objetivo de Averroes era, entonces, esclarecer ciertos puntos neurálgicos, claves en la riña entre Aristóteles y Mahoma. El capítulo que Borges escoge tiene como particular propósito mostrar la ineptitud de ciertos filósofos que consideran que Dios conoce a las especies de manera universal. Hasta ahora la pluma de Averroes ha danzado con destreza. No sabe leer griego ni siríaco, así que trabaja con traducciones al árabe, nunca con originales.

No la causaba el Tahafut, trabajo fortuito, sino un problema de índole filológica vinculado a la obra monumental que la justificaría ante las gentes: el comentario de Aristóteles. Este griego, manantial de toda filosofía, había sido otorgado a los hombres para enseñarles todo lo que se puede saber; interpretar sus libros como los ulemas interpretan el Alcorán era el arduo propósito de Averroes. Pocas cosas más bellas y más patéticas registrará la historia que esa consagración de un médico árabe a los pensamientos de un hombre de quien lo separaban catorce siglos;<sup>7</sup>

Borges sugiere acá, sin más reserva, dos inconvenientes: el distanciamiento histórico entre Averroes y su manantial de sabiduría, y su utilización de traducciones como vehículos de conocimiento. El lector versado en la obra del argentino sabe que estos elementos--la historia y el mundo como textos, el escribir como un leer, las traducciones como velo de la realidad, el vivir como un mal leer--esconderán el leit-motif del cuento.

La dedicación, esa maravillosa cualidad del personaje, es narrada a continuación con detalle. El talento aflora en sus razonamientos de modo ingenioso y suave. De pronto, en la armonía de su meditación, El Comentarista se topa con dos términos del corpus peripatético que le resultan ajenos: tragedia y comedia. ¿Qué significan? Pese haberlos hallado antes en la *Retórica*,<sup>8</sup> nunca se había detenido a examinarlos. Duda. Duda porque piensa que si un erudito como él desconoce su significado, nadie en el extenso emirato podrá saberlo. Percatándose de los límites de su entendimiento, Averroes deja a un lado la pluma, fija la atención en un punto del infinito, y, descorazonado, envuelve el manuscrito, lo guarda en un estante de la recámara mientras recuerda que esa noche su amigo Abulcasím Al-Ashari, que recién regresa de un viaje a China, lo ha invitado a cenar. Se prepara, y en

la escena siguiente estamos ya en el convivio. Otros conocidos están ahí, y Borges aprovecha la oportunidad para hacer alarde de verbosidad en su protagonista. La atmósfera es placentera. La conversación, esquiva y banal; se habla de uno y mil tópicos. Pareciera que Ibn Rushd no fuera a afrontar la paradoja que tanto lo perturba.

Aunque el cuento no lo hace, enumeraré, con fines que luego serán útiles, los temas que se discuten en esa charla: 1) que Mahoma no es un semi-dios, sino un apóstol; 2) que los designios de Dios son inescrutables; 3) que la poesía describe haciendo uso de metáforas, no de imágenes; 4) que referir cualquier historia es una cosa y que otra muy distinta es mostrarla; y 5) que un sinnúmero de epopeyas, conductas infelices y melodramas acontecen diariamente en el mundo sin que nadie los advierta, invoque o siquiera los alcance a recapitular.

La noche pasa sin despertar interés pero, al regresar a su casa, Averroes reconoce que algo, quizá un disimulo intrascendente o una fatalidad, le ha regalado la respuesta que buscaba. Retoma entonces el *Taháfut* y escribe: "Aristú ( . . . ) denomina tragedia a los panegíricos y comedias a las sátiras y anatemas. Admirables tragedias y comedias abundan en las páginas del Corán y en las mohalacas del santuario."<sup>9</sup> ¿Qué es esto? ¿Una definición? Más parece una burla. Para cualquier conocedor de la *Poética*, su veracidad es nula o, en el mejor de los casos, borrosa. Pero el filósofo confía haber descubierto la verdad y, sin contradecirlo, Borges llega así al fin de su relato.

Todavía alcanza a poner al árabe frente a un espejo. Esta escena es crucial: es la escena de Averroes observándose a sí mismo. Un minuto después, haciendo gala de arte prestidigitador, lo esfuma.

Sintió sueño, sintió un poco de frío. Deseñado el turbante, se miró en un espejo de metal. No sé lo que vieron sus ojos, porque ningún historiador ha descrito las formas de su cara. Sé que desapareció bruscamente como si lo fulminara un fuego de luz, y que con él desaparecieron la casa, y el invisible surtidor y los libros y los manuscritos y las palomas y las muchas esclavas de pelo negro y la trémula esclava de pelo rojo y Farach y Abulcasím y los rosales y tal vez el Guadalquivir.<sup>10</sup>

Es obvio que al lector atento este truco le parecerá bronco. Hasta este momento "La busca de Averroes" seguía los lineamientos de la literatura realista: la descripción del filósofo era sensata, la de su ambiente acumulativa y la de su estado de ánimo lineal. Si nuestra queja ante la definición de Averroes era amplia, nuestra inconformidad hacia la magia del espejo es peor. ¿Se ha burlado Borges de nosotros? ¿Qué le ha ocurrido al genio y figura de Ibn Rushd?

Vayamos a la definición de tragedia y comedia: un panegírico es un discurso de alabanza a personas u objetos. Una tragedia es un poema dramático que inspira terror o compasión. Se trata, pues, de cosas diferentes. Averroes confunde los términos, los reinventa. Usando la fantasía, los retuerce para que signifiquen lo que no deben significar. Es más, su invención no termina acá: contrario a lo que Borges afirma, a lo ancho del *Taháfut* no existe alusión a ellos. Sí, Averroes posiblemente los aludió, pero en otro sitio, que quizá sea el *Tratado medio a la "Poética,"* de dimensiones escuetas, menos ambiciosas. ¿Es esto una equivocación de Borges? ¿Acaso éste tampoco trabaja con originales, sino con traducciones? ¿Es posible que el argentino entienda peor lo que el árabe malentiende? Intentaré ofrecer una explicación: "La busca de Averroes" fue escrito durante la década del cuarenta, en Buenos Aires. Hacía tres años, desde 1937, que Borges trabajaba como primer ayudante en la Biblioteca Municipal Miguel Cané.<sup>11</sup> Porque no sabía hablar ni leer árabe, cabe señalar que ningún original del *Taháfut*, aunque a su alcance, le pudo servir en su creación. Además, puesto que tales alusiones son inexistentes en el voluminoso texto, es seguro que Borges obtuvo en la Biblioteca alguna fuente secundaria imperfecta. Su lectura, entonces, fue la re-lectura de algún otro texto. Su conocimiento, un des-conocimiento.

Sabemos que tres o cuatro títulos le sirvieron de puente: los dos libros del inglés Edward William Lane, *Arabian Society in the Middle Ages*<sup>12</sup> y *The Manners and Customs of the Modern Egyptians*.<sup>13</sup> Con ellos modeló su atmósfera y paisaje musulmanes. También pudo leer las investigaciones del español Miguel Asín Palacios,<sup>14</sup> miembro de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas de España, entre ellas *Abulcasím*, que le suministraron la inspiración para el amigo de Averroes que viaja a China. Pero, sin lugar a dudas, la más importante fuente informativa que tuvo Borges fue el libro de Ernest Renan, *Averroes et l'Averroisme*,<sup>15</sup> de donde extrajo su idea y conclusión al cuento. Digamos algo sobre este: Renan lo publicó en 1852. Una versión inacabada había fungido años antes como su tesis doctoral. Porque el autor era demasiado joven, el texto deja ver frecuentes inseguridades. La inexperiencia está en todo lados. Renan encubre lagunas con falacias o frases ingeniosas. Hace malabarismo con la onomástica y la cronología. Por ejemplo, nos remite a la confusión normativa de Herbelot, que creía, con cierta razón, que Ibn Rushd era el traductor árabe autorizado de la obra aristotélica y no su comentarista.<sup>16</sup> Descuidos iguales abundan, como es el caso de la cita que Borges aprovecha, e incluso usa de epígrafe en "La busca de Averroes": "S'imaginant que la tragédie n'est autre chose que l'art de louer, et la comédie l'art de blâmer, il prétend trouver des tragédies et des comédies dans le panegyriques et les satires des Arabes, et même dans le

Coran.<sup>17</sup> Renan, al no poder explicar mejor la química que repelía a Averroes del teatro, se sirvió de esta hermosa aunque ilusa frase. Notará el lector que, de su contenido, mejor es su imaginación que su ciencia. Por eso, sin quererlo, Renan al escribirla estaba dando pie, con más de ochenta años de anticipación, a una explicación literaria que vendría después: la de Borges.

Renan a su vez basó sus investigaciones en Solomon Munk,<sup>18</sup> el eminente paleógrafo y académico francés. Tanto él como su maestro sabían de la remota existencia del ahora extraviado *Comentario medio a la "Poética,"* escrito en Córdoba, hacia 1174, en forma de paráfrasis, donde, según León Africano, uno de los exégetas, Ibn Rushd daba muestras de un extenso conocimiento de poesía musulmana. Había ahí referencias a Antara, Imroulkais, Ascha, Abi-Teman, y un compendio de canciones de *Kitab-el-Agani*.<sup>19</sup> Su extravío indujo a muchos, Renan entre ellos, a la especulación.

Curioso es saber, no obstante, que Munk, en 1847, cinco años previa la redacción del libro de Renan, descubrió en Italia tres epítomes cortos: uno a la *Poética*, otro a los *Tratados Espurios* y el tercero a la *Retórica*. Estos eran desconocidos hasta entonces y, gracias a la admiración que Maimónides había esbozado hacia Averroes,<sup>20</sup> habían sobrevivido sólo en su traducción hebrea. Esta traducción había sido realizada por un anónimo, en el siglo XIII posiblemente, gracias al influjo que la filosofía racionalista estaba teniendo en España y el sur de Francia. Munk leyó los tres epítomes a la ligera, con descuido, y, quizá porque sus lineamientos culturales se lo impidieron, los confundió con apéndices de la extensa apología al *Organón*.<sup>21</sup> Ello provocó que todos sus contemporáneos, Renan y Steinschneider entre ellos, tampoco los tomaran en serio, ni se sumergieran en su exégesis. Habrían de pasar todavía varias décadas, hasta 1970, para que el académico y traductor británico Charles E. Butterworth anunciara su edición anotada al inglés y cerrara el caso convenientemente.<sup>22</sup>

Esta confusión histórica acarrea la siguiente conclusión: por muchos siglos se creyó que la *Poética* había sido introducida al mundo latino en 1520. La verdad, sin embargo, es otra. Averroes había leído una adaptación de un anónimo árabe al texto de Aristóteles y, gracias a ella, había elaborado sus epítomes corto y mediano. Dicha traducción era parcial. Contenía más del traductor que del Peripatético. Por eso el epítome corto de Averroes, que tiene menos de dos páginas de extensión, la primera dedicada a una plegaria de alabanza a Alah, está incompleto y censurado. Su autor, desconociendo en su totalidad la parte que habla de la escena griega, hace un simple análisis lógico de la poesía, creyendo que ese debe ser el contenido esencial del libro de Aristóteles. Dirige su atención hacia los ritmos de la estrofa, hacia

los versos rimado y libre, hacia las candencias que utiliza el poeta, la simetría, etc. No hay insinuación alguna al teatro, a sus técnicas o a su representación. El texto es parco, y sólo al final se obtiene una sugerencia interesante: "El arte de la poesía es el de representar imaginariamente cada objeto en particular de la manera más completa posible."<sup>23</sup>

Representar imaginariamente encierra acá connotaciones de abstracción. Imaginar, para Averroes, es la facultad de procrear metáforas, de hacer poesía. Es el talento de armonizar plegarias, odas y alabanzas con elipsis, incantaciones, con estrofas que rimen sentimientos y palabras. La poesía no representa de modo concreto: fabula, embellece lingüísticamente. Esa representación imaginaria está lejos de la teatral: usa formas melódicas del idioma para glorificar al objeto, mientras la teatral usa objetos que refieren a otros objetos. Si la poesía es canto, ausencia, el teatro es realidad sintetizada, presencia. Por eso su idea disgusta a Averroes.

Aristóteles incluyó en la *Poética* argumentos sobre la epopeya, el arte de hacer reír y llorar, los textos de Esquilo, la duración del acto y la representación en público, pero Averroes no podía conocer estas laberínticas disquisiciones. No intuía el tremendo impacto de ambos términos, comedia y tragedia, porque estos estaban marginados de su cultura. ¿Acaso le era posible imaginarlos, sin haber escuchado jamás los nombres de Eurípides o Sófocles? Era prisionero de su coyuntura histórica. De ahí que él, Abulcasim y sus amigos, hablasen durante el convivio 1) del carácter apostólico de Mahoma, jamás de su atributo heroico o casi divino. Nosotros, a casi diez siglos de distancia, podemos entenderlo: Sófocles, Esquilo o Eurípides modelaron escénicamente a sus héroes trágicos enfrentándolos a los dioses o a la fatalidad. Este es el caso de Timón de Atenas, Ifigenia, Hécuba, Edipo y otros.<sup>24</sup> Pero Averroes no conocía esa ontología. Para él, Mahoma era benigno y omnipotente, un súbdito del Dios supremo. Enfrentarlo a esa Fuerza Superior implicaría una herejía porque Mahoma, como apóstol, no se antepuso al cielo sino que lo interpretó. La derrota en Ohod permitió su revolución, su camino, no su rivalidad con la divinidad. Lo mismo la conspiración de los ciudadanos de Mecca para asesinarlo. Y como apóstol, Mahoma fue siempre un misionero, un vocero que anunció la fe, que proyectó la confianza en el universo. El héroe trágico, por el contrario, invita al desorden y provoca el caos mientras se enemista con la sociedad y con las leyes divinas.

Borges corrobora esta idea teológica en la mente de Ibn Rushd acertando que 2) el Creador, que gobierna su universo a través de un orden, mantiene sus secretos inescrutables. Ello implica que, de existir la idea del escenario, sería un espacio de rebeldía, de blasfemia en el Islam. Mientras el apóstol, un inminente organizador, tiene como

campo de acción al mundo, el héroe trágico, un rebelde que invita a la teodisea, sólo cabe en el teatro porque su existencia es plausible únicamente en una sociedad politeísta, opuesta a la musulmana. Si Edipo o Hecuba anhelaban indagar los secretos del Olimpo, Averroes, como piadoso que era, tuvo que escribir el *Taháfut* para justificar la hermética omnisciencia de su Dios.

Después dice "La busca de Averroes" que 3) la poesía describe a su objeto mediante metáforas. No mediante representaciones. Una metáfora puede ser una alabanza en tanto que aluda a una imagen, pero, debido a su metabolismo, tiene prohibido ser la imagen en sí. Alabar le está permitido a Abulcasím, representar no. Representar es el oficio del teatro. Alabar, el de la poesía.

4) Borges después refiere el viaje de Abulcasím a China y pone en su boca la descripción siguiente:

Una tarde, los mercaderes musulmanes de Sin Kalan me condujeron a una casa de madera pintada, en la que vivían muchas personas. No se puede contar cómo era esa casa, que más bien era un solo cuarto, con filas de alacenas o de balcones, unas encima de otras. En esas cavidades había gente que comía y bebía; y asimismo en el suelo y asimismo en una terraza. Las personas en esa terraza tocaban el tambor y el laúd, salvo unas quince o veinte (con máscaras de color carmesí) que rezaban, cantaban y dialogaban. Padeían prisiones y nadie veía la cárcel; cabalgaban, pero no se percibía el caballo; combatían, pero las espadas eran de caña; morían y después estaban de pie.<sup>25</sup>

Es obvio que el interlocutor está describiendo un teatro, aunque ningún convidado pueda entenderlo. Farach, un amigo, tilda con razón a los dialogantes de locos. Es también él quien luego declara que "no se requerían veinte personas. Un solo hablista puede referir cualquier cosa, por compleja que sea."<sup>26</sup> Averroes capta aquí la clave del problema: actuar teatralmente, piensa quizá, no tendría sentido. La conducta humana es suficiente. Esto lo lleva a profundizar aún más en la facultad que tienen las metáforas de maravillar, no en la comprensión del fenómeno escénico. Concuerta entonces con Farach y considera poco sugestiva la representación en China.

Averroes entiendo, así, 5) que el teatro no tiene sentido: el universo es un escenario infinito donde acontecen millones de historias sin que nadie les preste atención. La sentencia es perfecta: ¿está Borges, por oposición, sugiriéndonos al modo calderoniano, que la vida es pura actuación? Sí. Únicamente de este modo se entiende por qué el argentino corona su relato con la citada escena final de Averroes

ante el espejo: porque, anhelando ser hombre de carne y hueso, soñando rebasar las fronteras de su condición, El Comentarista es simplemente un fantasma. Por eso se esfuma. Igual pasa con el Guadalquivir: queriendo ser río, no pasa de ser un mero implemento escénico. Y en ese desvanecimiento se esfuman también Aristóteles, Renan, Munk, Borges y nosotros. Nos esfumamos todos porque si el mundo es un Gran Teatro Metafísico,<sup>27</sup> el espacio es entonces nuestro límite, y la historia y el tiempo son pura ficción.

Más adelante, Borges sintetiza lo que siente ante su creación. Nos asegura no haber logrado su cometido: pretendió narrar la historia de un individuo que se propuso un fin factible para los demás, no para él. Pronto se dio cuenta, mientras avanzaba en su tarea, que el cuento se burlaba de él.

Pensé, primero, en aquel arzobispo de Canterbury que se propuso demostrar que hay un Dios; luego en los alquimistas que buscaron la piedra filosofal; luego, en los vanos trisectores del ángulo y rectificadores del círculo. Reflexioné, después, que más poético es el caso de un hombre que se propone un fin que no está vedado a los otros, pero sí a él. Recordé a Averroes, que encerrado en el ámbito del Islam, nunca pudo saber el significado de las voces *tragedia* y *comedia*. Referí el caso; a medida que adelantaba, sentí lo que hubo de sentir aquel dios mencionado por Burton que se propuso crear un toro y creó un búfalo. Sentí que la obra se burlaba de mí. Sentí que Averroes, queriendo imaginar lo que es un drama sin haber sospechado lo que es un teatro, no era más absurdo que yo, queriendo imaginar a Averroes, sin otro material que unos adarnes de Renan, de Lane y de Asín Palacios.<sup>28</sup>

El transcurrir humano es un teatro de equivocaciones, de malentendidos. Capturar el pasado, dice Borges, es una subversión: Averroes, utilizando traducciones, desentiende a Aristóteles. Su definición de tragedia y comedia es un antifaz. Está encerrado en un escenario: en su escenario. Renan, con traducciones de las traducciones, prostituye a su vez el conocimiento. Su escenario es una negación. ¿Y Borges? Borges, que quedó físicamente ciego a los 56 años, confiesa que su ceguera, más que una enfermedad biológica, es un obstáculo ontológico: no sólo está imposibilitado a ver las cosas, sino que inventa las esencias. El mira con los ojos de Renan, que también están ciegos. Y con los de Averroes, que son doblemente miserables. También Borges está encerrado en el escenario de su condición, como todos nosotros, antifaces de antifaz.

Y si, como dice "La busca de Averroes," todos somos actores en nuestra propia pieza, ¿entonces quién es Ese que escribe? Lo que es peor: ¿quién aplaude?

## Notas

1. Escritos en colaboración con Adolfo Bioy Casares, se titulan *Los orilleros y El paraíso de los creyentes* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1955). Reimpresos en *Obras en colaboración*, vol. 1 (Madrid: Alianza Editorial-Emcé, 1981) 217-328.

2. *Sur*: 3 (invierno 1931), 5 (verano 1932), 11 (agosto 1935), 19 (abril 1936), 24 (septiembre 1936), 26 (noviembre 1936), 31 (abril 1937), 36 (agosto 1937), 38 (noviembre 1937), 60 (septiembre 1939), 83 (agosto 1941), 87 (diciembre 1941), 103 (abril 1943), 128 (junio 1945). Reeditados en Edgardo Cozarinsky, *Borges en/y/sobre cine* (Madrid: Espiral-Fundamentos, 1981).

3. Jaime Alazraki, de los críticos y biógrafos que han abordado a Borges, es el único que ha investigado con más detalle "La busca de Averroes." Ver *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* (Madrid: Editorial Gredos, 1983) 118-20. Alazraki infiere correctamente que, igual que en "Deutsches Requiem," el tema principal de "La busca de Averroes" es la Ley de la Casualidad. Son las limitaciones espacio-temporales las que han prevenido a Averroes de entender los términos tragedia y comedia. "Sin el hierro no habría clavos y sin éstos Jesús no podría haber sido crucificado. También la tragedia o la comedia plantean no solamente la idea previa del teatro, sino de infinitos eslabones . . ." culturales que lo precedieron (119). Creo, sin embargo, que Borges intenta una reconstrucción de las limitaciones de El Comentarista que no pueden ser tan fácilmente reducidas al absurdo. Esa Ley de la Casualidad, al esconder secretos, en última instancia nos permite entender los móviles creadores del argentino y las anteojeras de Averroes.

4. Emir Rodríguez Monegal, *Jorge Luis Borges. A Literary Biography* (New York: E.P. Dutton, 1978) 79. Ver también Carter Wheelock, *The Mythmaker: A Study of Motif and Symbol in the Short Stories of Jorge Luis Borges* (Austin: University of Texas Press, 1969).

5. El cuento no es preciso en el año de la narración. He utilizado acá la versión de *El Aleph* (1949), incluida luego en *Obras completas*, vol. 2, 69-76. Tampoco Borges ofrece información biográfica alguna sobre su personaje. Refiero al lector interesado en una biografía completa de Averroes a los textos de Gofredo Quadrus, *La Philosophie arabe dans l'Europe Medievale*, trad. Roland Huret (Paris: Payot, 1947). O al compendio de Arthur Hyman y James J. Walsh, *Philosophy in the Middle Ages* (Indianapolis: Hackett Publishing Co., 1973) 293-335.

6. Averroes, *Tehafut al-Tehafut*, Intro. y trad. Simon Van der Bergh, 2 vol. (Londres: Oxford UP, 1954).

7. Borges 70.

8. Es importante esta referencia a la *Retórica* de Aristóteles. Borges dice, ". . . dos palabras dudosas lo habían detenido en el principio de la *Poética*. Esas palabras eran *tragedia* y *comedia*. Las había encontrado años atrás, en el libro tercero de la *Retórica*" (70). Como anotaré, será luego fundamental esta referencia porque apunta al conocimiento que tiene Borges de sus fuentes.

9. Borges 75-76.

10. Borges 76.

11. Ver Monegal, *Jorge Luis Borges. A Literary Biography*. Hay una cronología selecta en Monegal, *Jorge Luis Borges. Ficcionario. Una antología de sus textos* (México: Fondo de Cultura Económica, 1981). Otro texto redactado en la Biblioteca Municipal Miguel Cané, con interesantes alusiones intertextuales a "La busca de Averroes" es "La biblioteca total," en *Sur* 61 (agosto 1939).

12. Edward William Lane, *Arabian Society in the Middle Ages* (Picadilly: Chatto and Windus, 1883).

13. E.W. Lane, *The Manners and Customs of the Modern Egyptians* (London: Everyman's Library, n.d.).
14. Miguel Asín Palacios, *Huellas del Islam* (Madrid: Espasa-Calpe, 1941); o *The Pharos of Alexandria* (Madrid: E. Maese, 1912).
15. Ernest Renan, *Averroes et l'Averroïsme* (Paris: Calman-Levy Editeurs, 1882). Borges seguramente tenía la edición de 1961. Para una biografía de Renan, ver Maurice Weiler, *La pensée de Renan* (Grenoble: Bordas Frere. Les Editions Francaises Nouvelles, 1945).
16. Renan 45-47.
17. Renan 48; Borges 69.
18. Solomon Munk, *Mélanges del philosophie juive et arabe* (Paris: A. Frank, 1859).
19. Renan 35-44.
20. De un total de 38 comentarios que Averroes escribió, 28 existen todavía en árabe, 36 en hebreo y 34 en latín.
21. *Averroes' Epitome of Parva Naturalia*, Trad. H. Blumberg (Cambridge, Mass.: n.p., 1961).
22. Ver la traducción al inglés de Charles E. Butterworth, *Averroes' Three Short Commentaries on Aristoule's 'Topics,' 'Rhetorics' and 'Poetics'* (Albany: SUNY UP, 1977).
23. Butterworth 84. La traducción es mía.
24. Para un estudio hondo de la tragedia, ver George Steiner, *The Death of Tragedy* (New York: Oxford UP, 1980). Un análisis de la comedia se encuentra en Paul Lauter, *Theories of Comedy* (New York: Anchor Books, 1964). Ver el análisis de héroes griegos de Walter Kaufmann, *Tragedy and Philosophy* (New Jersey: Princeton UP, 1968). Kaufmann basó el grueso de sus investigaciones en Nietzsche y en Max Scheller, "Zum Phänomen des Tragischen," en *Abhandlung und Aufsätze* (Leipzig: Verlag der Weissen Bücher, 1915) 2 vols.
25. Borges 73.
26. Borges 74.
27. El tema de la metaficción en Borges aparece también en "Magias parciales del Quijote," en *Otras inquisiciones* (1952), incluido en *Obras completas*, vol. 2 (Barcelona: Bruguera, 1980). Para un estudio de los espejos, ver Monegal, *Borges por él mismo* (Barcelona: Editorial Laia, 1983); o también Arturo Echeverría, *Lengua y literatura de Borges* (Barcelona: Ariel, 1983).
28. Borges 76.