

Los intersticios del liberalismo. Teatro y peronismo en Borges *The interstices of liberalism. Theater and Peronism in Borges*

Alejandro Fielbaum S.
Université Paris 8
afielbaums@gmail.com

Resumen

Frente a una reciente lectura de Borges como un autor anarquista, el texto busca mostrar que la posición de Borges es más bien liberal, puesto que no aspira a superar la representación, sino a limitarla ante la amenaza de que todo el mundo devenga representación. Borges vincula esta última posibilidad al peronismo, frente a la cual afirma un teatro que, tras la momentánea suspensión teatral de la realidad, pueda distinguir éticamente entre teatro y realidad. Para mostrar esto, nos detenemos en los textos de Borges sobre Shakespeare y Del Campo, y en los cuentos “Utopía de un hombre que está cansado” y “La busca de Averroes”, buscando mostrar su contraposición entre una vida genérica, incapaz de pensar la representación teatral, y la vida nominalista moderna que permite tanto el teatro moderno como el liberalismo político que Borges defiende.

Palabras clave: Averroes, representación, simulación.

Abstract

Given the recent interpretation of Borges as an anarchist author, the text tries to show that Borge's position is rather liberal, since he does not hope to go beyond representation, but limiting it in light of the threat of the whole world becoming representation. Borges links this last possibility to Peronism, in which he affirms a theater that, after the momentary theatrical suspension of reality, could be distinguished ethically between theater and reality. In order to show it, we will stop on the texts of Borges about Shakespeare and Del Campo, and on the tales “A Weary Man's Utopia” and “Averroes' Search”, showing his counterpoint between a generic life, incapable of

thinking about the theatrical representation, and the nominalistic modern life that allows both modern theater and the political liberalism that Borges defends.

Keywords: Averroes, Representation, Simulation.

En tiempos de auge la conjetura de que la existencia del hombre es una cantidad constante, invariable, puede entristecer o irritar; en tiempos que declinan (como éstos), es la promesa de que ningún oprobio, ninguna calamidad, ningún dictador podrá empobrecernos.

JORGE LUIS BORGES

Introducción. La amistad contra la nación

Son contadas las ocasiones en las que, durante la preparación de un escrito sobre un tema, se publica un libro sugerente que plantea tesis opuestas a las que se desea exponer. Cuando esta afortunada coyuntura se manifiesta, resulta ineludible la discusión con ese texto. Me refiero, en este caso, a *Comienzos para una estética anarquista: Borges con Macedonio* de Luis Othoniel Rosa (2016), texto con el cual hemos de discutir desde una argumentación larga, no falta de dispersión, en torno a algunos cruces entre política y literatura en variados textos de Borges. No está de más añadir, desde el principio, que nuestro interés no es el de celebrar el liberalismo que buscaremos describir en Borges, ni mucho menos las suposiciones sobre el individuo que permiten su posicionamiento político. Sólo sobre el final esperamos poder marcar nuestra posición al respecto.

Desde el título, Rosa (2016) presenta una lectura anarquista de Borges que contrasta tanto con la reiterada lectura de Borges como un autor liberal como con los reproches, sorprendentemente soslayados por el autor, del apoyo de Borges a los golpes de Estado antiperonistas. Tras el rechazo de Borges al nacionalismo peronista, de acuerdo a lo documentado por Rosa, se halla un deseo anarquista que, aunado al cuestionar las ficciones de la nación que subyacen a la retórica populista, combate las ficciones de la individualidad que supone cualquier versión de la ideología capitalista.

Dentro de los varios textos revisados por Rosa, destaca “Nuestro pobre individualismo” (2008), en el que Borges incurre en el curioso género de las ontologías nacionales. Al instalarse en tan crucial debate de la ensayística argentina de esos años, Borges no busca la verdadera cifra de la argentinidad. Antes bien, desmonta ese debate al cuestionar la existencia de cualquier realidad que trascienda a los individuos. Para el caso, una argentinidad que marcarse, de antemano, a los argentinos. Para Borges, al contrario, sólo existen los individuos y, algunos de ellos, entre

algunas de sus características, se sienten argentinos, y pueden serlo de una u otra forma. Por esta razón, la nación resulta una ficción compartida que los buscadores de la argentinidad reinventan creyéndola previa a lo que puedan discutir acerca de esa supuesta realidad nacional.

Con tal posición, Borges desconfía de cualquier discurso que suponga una realidad común que pudiera ser representada por el Estado nacional. Frente a ello, aboga por un orden en el cual las leyes puedan mediar entre la constitutiva diversidad de los individuos. Menos que un Estado nacional, Borges afirma la importancia de un mínimo de cumplimiento de leyes que parece aún muy alto para el anárquico individualismo característico de los argentinos. Si algo caracteriza a los particulares hombres argentinos, para Borges, no son características genéricas que un Estado pudiera mediar, sino su amor por otros hombres particulares antes que al Estado. En su pasión por la amistad, los argentinos optan por la parcialidad de sus afectos antes que por la imparcialidad de la ley:

Hegel diciendo: “El Estado es la realidad de la idea moral” le parecen bromas siniestras. Los films elaborados en Hollywood repetidamente proponen a la admiración el caso de un hombre (generalmente, un periodista) que busca la amistad de un criminal para entregarlo después a la policía; el argentino, para quien la amistad es una pasión y la policía una mafia, siente que ese “héroe” es un incomprensible canalla. (Borges, 2008, p. 36)

Frente a las ficciones cinematográficas de la ley, Borges resalta que los héroes literarios del mundo argentino son quienes están dispuestos a pelear en nombre de una ley distinta, si es que no antagónica, a la estatal. Esto es, quienes están dispuestos a defender su honor ejerciendo individualmente la violencia, en lugar de ceder el monopolio de la violencia a la impersonalidad del Estado. Allí Borges piensa en figuras de la gauchesca, como las de Martín Fierro o Juan Moreira, o incluso la más reciente de *Don Segundo Sombra*, quien puede no ejercer la violencia pero sí está dispuesto a hacerlo si resulta necesario. A diferencia de las lecturas nacionalistas que celebran tales obras como sustento ético del Estado, lo que consuma el nacionalismo al establecer el “culto literario del gaucho” (Borges, 2003, p. 292), Borges lee la gauchesca como obras que cuestionan cualquier estatalización de los lazos sociales. Más cercanos a la amistad que a la ley, los textos de la gauchesca reiteran una pasión antiestatal que resulta problemática para su deseo de un Estado mínimo.

Para Borges la alternativa al Estado nacional no radica en una celebración salvaje de la violencia individual contra el Estado, sino en la posibilidad de mantener

relaciones entre individuos que no se opongan al mínimo legal necesario. Por ello, rescata de la tradición gauchesca a un autor menos recordado. A saber, el *Fausto* de Estanislao del Campo, destacado incluso en sus primeros textos, tanto así que en uno de ellos lo destaca como la mejor poesía escrita en Nuestra América (Borges, 1996a). Si bien, en textos posteriores modera esa aprobación y también cualquier tipo de creencia en algo así como “nuestra América”, también mantiene su cariño ante una obra en la que sigue viendo una celebración de la amistad y ante Del Campo como el más querido de los poetas argentinos.

Como es sabido, tal versión del *Fausto* narra una conversación en la que un gaucho le cuenta a otro haber visto la puesta en escena en el teatro Colón de *Fausto*, con la particularidad de que ninguno de los gauchos entiende al teatro como teatro. Al contrario, percibe las escenas y personajes de Goethe como si fueran reales, por lo que lo perturba la enigmática presencia del telón entre uno y otro momento de lo que considera una historia real en la que aparece el diablo. Sin civilización, ve una obra civilizada como barbarie: “Pues, entonces, allá va: otra vez el lienzo alzarón/ y hasta mis ojos dudaron,/ lo que vi... ¡barbaridá!” (Del Campo, 1968, p. 64).

Frente a la crítica realizada por parte de Lugones a la falta de realismo de la obra, tan ajena a cierta exaltación gauchesca de la virilidad, Borges (1995a) resalta en ella el valor más importante del mundo argentino: la feliz amistad varonil. Más que a un gaucho real, Del Campo inventa a un gaucho amistoso mucho más querido que los celebrados por Lugones. Al trazar el ideal de la amistad pura, el *Fausto*, como el Truco o Irigoyen, se hacen parte de la mitología argentina.

Este ideal es puesto a prueba, en la obra en cuestión, dada la dificultad que podría tener quien escucha el relato del teatro de creer en la realidad de lo narrado. Sin embargo, lo hace y allí se confirma la radical fe en su amigo. Más que en la violencia, para Borges, el lazo amistoso parece jugarse en la capacidad de creer en la experiencia que otro narra, incluso, si es que no especialmente, cuando la institución estatal no puede asegurar la verosimilitud de la ficción. A diferencia de los gauchos que pelean porque confían en sus amigos y desconfían de sus enemigos, en esta obra la amistad obliga a confiar en lo que no podría confiarse.

Lo que, según Borges, muestra la ficción de Del Campo es el valor de la fe de un individuo en otro, particularmente ante una realidad que amenaza con anular toda distinción entre realidad y ficción. Ante la creciente ficción de la nación como agrupamiento que reúne y anula a los reales individuos, *Fausto* destaca a quien cree tanto en otro individuo que cree en una ficción que no podría ser compartida. En ese sentido, más que una disolución de los individuos, como argumenta Rosa (2016) de modo sugerente, la política de Borges tematiza la irrestricta necesidad de creer en una

mínima ficción del yo propio y ajeno. En la obra que destaca Borges, cada hombre cree en su nombre y en el nombre del otro, sin la mediación estatal de los nombres. Al preferir el *Fausto*, Borges destaca una gauchesca pacífica capaz de oponerse a las nuevas celebraciones violentas del nombre propio que impone el peronismo con una ficción que, por creerse real, descrea de otras ficciones extranjeras –como la del *Fausto* de Goethe representada en el Teatro Colón¹ en nombre de la nación.

Frente a ello, los gauchos de Del Campo son más amigables con los otros hombres, y también con las ficciones ajenas. En una época en la que estas últimas se hallan amenazadas por el deseo dogmático de las ficciones de lo propio, escribe Borges (1995) en un prólogo del *Fausto* fechado en 1969, toda introducción al *Fausto* ha de ser una defensa de ese libro. Lo cual, por cierto, no significa sólo defender el contenido de su obra en particular, sino su insistencia en la capacidad de defender, en la realidad, la posibilidad de tramar ficciones. Y, además, que estas eventualmente puedan ficcionalizar hasta perder, en el espacio de la literatura, la diferencia con la realidad.

Obras que fingen defender cosas indefendibles –*Elogio de la locura*, de Erasmo; *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, de Thomas de Quincey; *La decadencia de la mentira*, de Wilde– presuponen épocas razonables, épocas tan ajenas a la locura, al asesinato y a la mentira, que les divierte el hecho de que alguien pueda vindicar esos males. ¿Qué pensaríamos, en cambio, de épocas en las que fuera necesario probar, con dialéctica rigurosa, que el agua es superior a la sed y que la luna merece que todos los hombres la miren, siquiera una sola vez antes de morir? En esa época vivimos; en Buenos Aires, a mediados del siglo xx, un prólogo del *Fausto* debe, ante todo, ser una defensa del *Fausto*. (Borges, 1995a, p. 32)

Los hechizos de la ficción

Al defender a Del Campo de quienes piden una gauchesca más viril y nacional, Borges se defiende también a sí mismo de quienes le piden escribir, a su juicio de modo

¹ No sobra recordar, asumiendo que se trata de un nivel de análisis muy distinto y que además necesitaríamos más conocimiento del tema para tener alguna hipótesis al respecto, que la historiografía del teatro argentino ha destacado ciertas tensiones y censuras entre el peronismo y el teatro moderno, particularmente el de carácter europeo. Lo interesante de tales lecturas, por cierto, es que muestran que ese desdén a un teatro que pareciera contraponerse a la ilusión nacional va acompañado con la promoción de otro teatro que sí parece más proclive al discurso que Borges cuestiona. Que allí pueda aparecer, entre otras, la obra de Marechal muestra que la lectura del peronismo como paso del drama literario al político ha de cuestionarse, asumiendo que los Estados no sólo pueden restringir la literatura, sino también forjarla.

irrazonable, ficciones que narren su nación. Contra ellos, considerándose un individuo real antes que miembro de una nación, se vale de su eventual libertad para inventar ficciones que, como describe Rosa (2016), tematizan la crítica de la suposición de la libertad individual ante los ciclos y azares del mundo. Sin embargo, las críticas que abren los cuentos de Borges a la figura del individuo soberano son problemáticas, para el autor, fuera de la ficción literaria. Es decir, allí donde sí resulta necesario distinguir entre realidad y ficción para poder, entre otras cuestiones, distinguir entre los reales hombres y las ficciones políticas o literarias que tales hombres inventan.

Quizá donde Borges mejor lo explique sea en su relectura de la fábula de Zenón sobre Aquiles y la tortuga. En ese breve ensayo, Borges concluye la necesidad de asumir, de modo simultáneo, que los individuos reales construyen un mundo ficticio que comparten en esa ficción los intersticios de sinrazón que muestran que lo que los individuos dan por real —como por ejemplo, añadimos, la nación— es parte de una ficción compartida. El hombre, señala allí Borges (1995b), acudiendo a Novalis, es como un hechicero que se hechiza a sí mismo para olvidar la factura de sus hechizos. Da por reales sus fantasmagorías pero, por algún desconocido motivo, deja grietas en ellas que le permiten desconfiar del mundo.²

El hombre sólo conoce a través de la lengua que inventa, pero esta emerge en un hiato con los hombres que los obliga a nombrarse de más de un modo. Puesto que no hay nombre propio, los hombres ensayan uno y otro nombre. El mundo moderno asume este desliz a partir de la extensión del credo nominalista del cual se deriva la imposibilidad de cada hombre de portar con un nombre propio que lo marque de antemano. Así, el nominalismo desemboca, en términos políticos, en una sociedad de individuos que son libres, ya que sus nombres no suponen una realidad previa a su encarnación del nombre. Ser un individuo moderno, propio de un orden liberal, es ser libre gracias, y no pese, a tener un nombre.

La ficción de que cada cual tenga un nombre permite un principio de identidad que no determina al sujeto, pero que es necesario para poder, a diferencia de muchos de los personajes de Borges, vivir una vida propia. Lo cual implica, quizá como primera característica, ser amigo de otros sujetos que portan otros nombres. El amigo, como el de *Fausto*, no es entonces quien conoce el verdadero nombre del otro, sino quien, por su confianza, da por real el nombre ficticio que se le ha dado.

² En ese sentido, habría que recordar que Borges recibe la influencia de su querido Schopenhauer, y comprende el mundo como voluntad de representación y no como representación a secas. El olvido de esa distinción, y de la posibilidad nacionalista de movilizar esa voluntad, es lo que permite leer a Borges como un autor irrealista. Frente a ello, huelga recordar que para el pensador alemán es particularidad de la ilusión artística la suspensión de esa voluntad.

La ficción liberal de la individualidad, contrario lo que sugiere Rosa (2016), es, para nuestro autor, necesaria en la vida de los hombres. Lo innecesario es que el Estado, además de certificar los nombres, los entregue.

En ese sentido, la relación del individuo ante las ficciones estatales no ha de ser la de la confianza que se tiene con el amigo, sino la duda ante quien esconde sus intersticios. En particular, ante la capacidad estatal de montar nombres colectivos que ya no podrían remitir a uno u otro individuo real. Por esto, ante el enemigo no puede suponerse que no haya diferencia entre realidad y ficción. En ese caso, ha de suspenderse la credulidad y recordar que la realidad se presenta bajo el modo de la ficción y que la desconfianza ante esas ficciones no puede suponer que existe una realidad que podamos conocer con total autonomía de la ficción, pero tampoco olvidar que la realidad no es la ficción. El trabajo de la razón, por tanto, estriba en reconocer la ausente huella humana en el montaje de la ficción; el de la ficción, el de mostrar que esa razón crítica jamás puede construir, más allá del dato real de los individuos que construyen las ficciones, otra ficción que sí pueda asegurar ser verdadera.

Es ese gesto de doble distanciamiento el que no realiza, en uno de los más conocidos cuentos de Borges (1995c), un nacionalista irlandés que nota el carácter ficticio del relato histórico de su país. Al no descreer públicamente de la ficción, consume como verdad histórica la traición que el héroe nacional realiza tras haber hecho, según escribe literalmente, de la ciudad un teatro. Al respetar esa farsa y sentir su escritura como destino de ella, el personaje supone las filosofías deterministas de la historia que creen que las ficciones humanas son reales. Intentando tapan los intersticios que ha descubierto, se hechiza para creer en la historia como una continua rescenificación de lo mismo, como si el mundo real de los individuos estuviera determinado por las ficciones que esos individuos montan y dan por reales. El historiador deviene entonces otro traidor, puesto que lee la historia real como historia del teatro. Sin notar la diferencia entre *Macbeth* y la política irlandesa, consume una farsa nacionalista que se autoriza con una cita del país enemigo, acaso como un intersticio mediante el cual el relato insiste en que ni siquiera las ficciones nacionales pueden suponer una nación con límites claros.³

Esa servil incapacidad de afirmar públicamente la diferencia entre realidad y ficción es lo que Borges cuestiona a la defensa del peronismo por parte de Martínez

³ Evidentemente, esto pasa también por la posición que Borges ve y destaca en Irlanda. Para pensar en esto, además de las conocidas posiciones de Borges sobre la afinidad lateral entre irlandeses y judíos, ello, habría que releer sus reiteradas y difíciles opiniones sobre Joyce.

Estrada. Como bien ha mostrado Horacio González (1996), tanto en este posicionamiento de Borges como en sus tardías críticas a la dictadura, Borges propone que la ética sólo puede existir si los individuos se desprenden de las cadenas de causalidad. Sólo suponiendo que los hombres pueden asumir la ficción de su nombre como una realidad que les permite ser libres, sin considerar a la historia como destino, es posible una ética de la responsabilidad que cuestione las ficciones estatales. Una larga cita aquí resulta ineludible:

A que todo hecho presupone una causa anterior, y esta, a su vez, presupone otra, y así hasta lo infinito, es innegable que no hay cosa en el mundo, por insignificante que sea, que no comprometa y postule todas las demás. En lo cotidiano, sin embargo, admitimos la realidad del libre albedrío; el hombre que llega tarde a una cita, no suele disculparse (como en buena lógica podría hacerlo) alegando la invasión germánica de Inglaterra en el siglo v o la aniquilación de Cartago. Ese laborioso método regresivo, tan desdeñado por el común de la humanidad, parece reservado a los comentaristas del peronismo, que cautelosamente hablan de necesidades históricas, de males necesarios, de procesos irreversibles, y no del evidente Perón. A esos graves (graves, no serios) manipuladores de abstracciones prefiero el hombre de la calle, que habla de hijos de perra y de sinvergüenzas; ese hombre, en un lenguaje rudimental, está afirmando la realidad de la culpa y del libre albedrío. Está afirmando, para quienes sepan oírlo, que en el universo hay dos hechos elementales, que son el bien y el mal o como dijeron los persas, la luz y la tiniebla o como dicen otros, Dios y el Demonio (Borges, 1995d, p. 174).

Topografías del peronismo

Pese a nuestros deseos, lo recién citado muestra que es difícil afirmar con Rosa (2016) que el recurso al liberalismo resulte una táctica coyuntural antiperonista situado dentro de la estrategia anarquista de un Borges que sobrepasaría el individualismo liberal. Aún cuando varios relatos de su literatura sirvan para pensar contra esa ficción, su crítica al Estado nacional es posible gracias a esa defensa política del supuesto filosófico de la identidad. De esta manera, la cita anterior critica que el Borges que construye el profetismo de Martínez Estrada es tan ficticio como Perón. Frente a su enemigo, Borges afirma su realidad y descrea de la de Perón, como si este último, a diferencia de él o de Martínez Estrada, no pudiese ser real sino gracias a su hiperbolización de la ficción estatal. Con ello, consigna Borges, el peronismo inaugura en Argentina el gobierno técnico, “el paso del baqueano al topógrafo” (Borges, 1995d, p. 175).

Es difícil no pensar, a propósito de la primera de esas figuras, en la clásica caracterización realizada por Sarmiento, autor ciertamente admirado por Borges. En *Facundo*, describe al baqueano como quien conoce el espacio a tientas, asumiendo su singularidad. Se dice que el baqueano Rosas conoce el pasto de cada hacienda (Sarmiento, 1993). Con ese saber, añade Sarmiento, ese y otros baqueanos, incluyendo a Artigas, rastrean al enemigo a la distancia gracias al movimiento de los animales. Entre la civilización y la barbarie, sabe sin poder reproducir su saber. Su epistemología requiere de un conocimiento siempre particular, irreductible a cualquier generalización. De este modo, pese a que Borges lo considera un antecedente de Perón, Rosas no podría pensar tan genéricamente la vida de los argentinos: su obligación de individualizar para conocer muestra los límites de cualquier discurso genérico de la argentinidad pues, para defender la eventual argentinidad, Rosas debe conocer las variedades de hombres, animales y espacios argentinos.

Ese saber del baqueano haría contrastar con la generalización del espacio operada por la topografía. El paso del saber singular del baqueano al conocimiento técnico del topógrafo, quizá para Borges no tan lejano a la estampa del radiógrafo que busca ser Martínez Estrada en su texto más afamado, sella el paso de una representación que se sabe indicial a la de un saber que puede creer que sus ficciones son ciertas. Con ello, la constitución mediática del espectáculo político parece haberse profesionalizado a un nivel inédito. Lo que pudo haber de “escarnio de la teatralidad” (Borges, 2008, p. 143) en Rosas e Irigoyen, con una efectividad que lleva al joven Borges a celebrar la escenografía montada por este último, no es comparable a los niveles de teatralización que Borges asocia al peronismo. Al elevar su nombre propio a una ficción compartida a la cual adherir, subsume las plurales realidades de los individuos al ficticio nombre compartido del peronismo. Esa técnica de mediación representativa que se cree cierta es, para Borges, la ilusión del mapa. La crítica de Borges a la cartografía, en esa línea, no se debe tanto a que cuestione toda representación, como sostiene Rosa (2016) en su comentario del crucial relato “Del rigor en la ciencia”, sino a que la indistinción peronista entre representación y realidad termina hechizando a todos los hombres con una amistad, por genérica, falsa. El orden populista transforma el nombre del individuo en un género que subsume, incluso, al individuo que alguna vez sí fue el irrepetible portador de ese nombre.

En esa dirección, Óscar Cabezas (2013) ha explicitado que Borges bien comprende que la soberanía estatal es, además de territorial, teatral. Sin embargo, habría que precisar que para Borges es, en particular, el nacionalismo el que radicaliza esa lógica hasta perder la distinción entre el teatro y su afuera. Borges, quien en una de sus entrevistas critica que Perón haya utilizado el cadáver y velorio de su esposa para

finés publicitarios (Vásquez, 1984, p. 133), narra en un breve texto la historia de un personaje que se hace pasar por Perón para recibir dos pesos por cada visitante que va a darle el pésame delante de una muñeca que habría jugado el papel de Eva Perón. La narración no precisa, por cierto, si la muñeca está hecha de carne o de plástico. Y es que quizá, en la *época irreal* que narra, esa diferencia poco importa: con el peronismo, la teatralización de la existencia se consume como modo de vida hasta la muerte. Perdido el dato de la finitud que hace a cada individuo distinto de otro, todo puede simularse.

En el peronismo, para Borges, entre los vivos ya no se puede saber quién es quién, al punto que ni siquiera puede asegurarse quién vive y quién no: todos pueden, sin individualidad alguna que los distinga, representar a todos. La historia de esta fúnebre farsa, argumenta Borges, se ha repetido en tantas ocasiones, con tantos actores y escenarios distintos, que se puede escribir que tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva. Como en el drama de *Hamlet*, la escena descrita es una farsa dentro de la incesante farsa peronista. A diferencia de lo que sucede en *Hamlet*, los observadores lo perciben como real.

La preocupación de Borges por la conocida *mise en abyme* hamletiana es reiterada. Al señalar en algún texto que ese efecto habría sido del gusto de Cervantes, Borges abre la pregunta por el rendimiento de la ilusión como crítica de sí mismo. A su admirado De Quincey, por ello, cuestiona el argumento de que el drama en el drama haga a Hamlet más verdadero. Invirtiendo su argumento, para Borges esto hace que la realidad nos parezca más irreal, al punto que como observadores podemos desconfiar de nuestra realidad. Frente a la escena populista como deseo de confirmación de la identidad del líder y su pueblo, Borges afirma que la ironía del drama moderno amenaza incluso la identidad del espectador. De ahí no deriva, como lo hace Barrenechea (1984), el deseo de socavar el sinsentido la existencia de la vida concreta, sino lo contrario: la necesidad de que esa vida recupere, en términos colectivos, un mínimo de sentido, capaz de distinguir entre teatro y gobierno. El *cogito* del espectador teatral es el de asumir, con la ilusión del teatro, su realidad como distancia ante esa ilusión.

Frente a tal ética, Borges considera que no es sólo Perón quien resulta un personaje irreal. La falsa individualidad del líder termina remitiendo a un líder tan genérico como el pueblo al que apela, compuesto por individuos que se hacen también ilusorios. Ya que nadie es Perón, el peronismo consiste en que cualquiera puede hacerse pasar por Perón. Ese mundo en el que ya no se puede confiar en la realidad de los individuos amenaza la posibilidad de la amistad. Siendo cada hombre el personaje de una farsa, no hay individuos en los cuales confiar, ya que cada cual resulta uno u otro hombre en función de su interés.

Borges conoce la afinidad etimológica entre la actuación teatral y la hipocresía, y señala que esa afinidad es impotente para pensar la ética. Esta última supone que los hombres pueden no mentir. Para pensar la política del peronismo, por el contrario, esa afinidad puede ser valiosa para interpretar la teatralizada vida del hombre peronista. A diferencia del comunista, quien para la tosca visión de Borges está errado en su idolatría estatal, el peronista idolatra a la siempre móvil capacidad de idolatrar a quien pueda serle útil. Anula su individualidad moral para reducirse a un individualismo económico cuya única identidad es el deseo de aumentar la cantidad de sus riquezas, ante lo cual pierde la calidad ética de su existencia. El peronismo, por tanto, hiperboliza la imposibilidad de la identidad propia de un mundo en el que ya no puede haber ética puesto que ya no hay relación entre los nombres y los individuos. Así lo explicita en una entrevista:

El peronista es una persona que simula ser peronista, pero que no le importa nada, que lo hace para sus fines personales. Posiblemente, un gobierno comunista sería un gobierno sincero. En cambio, un gobierno peronista sería un gobierno de sinvergüenzas. Creo que habría eso a favor del comunismo. Hay gente que es sinceramente comunista. Yo –por lo menos durante la dictadura– no conocí a nadie que se animara a decir “Soy peronista”, porque se hubiera dado cuenta de que se ponía en ridículo. Más bien diría: “A mí me conviene el peronismo porque le saco tales ventajas” (Sorrentino, 2006, p. 120).

Los cansancios de la utopía

Si para Borges, como bien señala Tatián (2000), la falta de progreso en la historia argentina puede leerse en el dato de la repetición de algunas escenas, la escena peronista parece radicalizar esa noticia: no se limita a construir una u otra escena, sino al arte del gobierno como una completa escenografía. Con ello, por cierto, imprime a la particular vida política argentina una tendencia general de los nacionalismos occidentales que Borges combate. Para ello, contrapone su apreciado liberalismo inglés a una Alemania que, olvidando su rico pasado filosófico, cae en la defensa de la ilusión política.

En breves señas que bien podrían ser parte de las contemporáneas discusiones políticas sobre la obra de Heidegger, Borges ve en la filosofía de este último una problemática crítica del individuo moderno. En uno de sus ensayos, en efecto, tacha su filosofía como vanidosa inmoralidad. Esto se debe a que, según la discutible lectura de Borges, la reflexión heideggeriana sobre la nada termina aumentando la ilusión del yo. El cuestionamiento heideggeriano de la filosofía del sujeto, deja entrever Borges, desconoce a otros individuos en su irreductible pluralidad.

Esta caracterización de Heidegger es sugerida en el cuento “Guayaquil”. Ahí Borges narra la historia de un historiador judío-alemán que había criticado el carácter patético y visible de los gobiernos, ante lo que Heidegger habría señalado, “mediante fotocopias de los titulares de los periódicos” (1995e, p. 349), que el moderno jefe de Estado no debiera ser anónimo, sino el protagonista que mima el drama de su pueblo. Contra el liberalismo, le pide representar a todos los hombres como si realmente los fuera mediante una personalidad política que no cuestiona. Para Borges la destrucción heideggeriana del individuo termina siendo servil a la teatralidad nacionalista, e incapaz de desplegarse sin esa teatralidad, puesto que se vale de la reproductibilidad técnica de la más burda habladuría para imponer su posición y lograr el exilio del historiador. Borges, quien en una entrevista tardía tacha el alemán de Heidegger de abominable y señala haberse alegrado de conocer su compromiso nazi (Carrizo, 1986),⁴ cuestiona en el relato el compromiso de Heidegger durante el gobierno nazi y de paso se burla de los textos heideggerianos escritos durante el nazismo.

Frente a ello, este cuento narra la imposibilidad de una narración histórica que refleje de modo certero la colectividad. Si los encuentros y desencuentros de los héroes pasados no pueden ser relevados por una ficticia nación que los héroes gobernantes presentes imiten, los héroes contemporáneos que se autorizan en nombre de la nación son para Borges, por así decirlo, actores que se dan a sí mismos un guion que hacen pasar por el mandato del pueblo. No tan lejos del nazismo, por tanto, se sitúa para Borges el peronismo como modo teatral de la política. En ese sentido, el énfasis de Borges en el peronismo no supone que sólo en Argentina se presenta la teatralización que cuestiona. Al contrario, pareciera que todo Occidente, cultura que para Borges permite el despliegue del individuo, se halla amenazado por un peligro que quizá ni siquiera nota, al punto que tal vez en un futuro no sea necesario un gobierno autoritario para que la lógica desindividualizante del nacionalismo se imponga.

⁴ Evidentemente, una lectura de las relaciones entre Borges y Heidegger sería tan larga como necesaria. En esta nota, nos interesa recordar que la crítica liberal de Borges a Heidegger puede no ser tan torpe si se considera la predilección borgiana por autores desconsiderados en la historia de la filosofía moderna narrada por Heidegger, tales como Berkeley, Spinoza y Schopenhauer, tan ajenos a un individualismo liberal simple que pudiera criticar a Heidegger de modo apresurado. A partir de allí, sería necesario repensar a Heidegger después de Borges, y de la filosofía posheideggeriana que, en parte, se autoriza sólo con parte de su literatura, lo cual requiere una lectura tan crítica como generosa con uno y otro autor. Algunas de las mejores lecturas de Borges, creo, surgen desde esa estrategia. Pienso, entre muchos, en los textos de Johnson, Marchant, Moreiras, Oyarzún o Tatián. Y, en particular, en “La rosa apostrofada”, de Pablo Oyarzún (publicado en *Filosofía y literatura en la obra de Borges*. Santiago, LOM, 1996).

Quizá el texto de Borges (1988) en el que de modo más sugerente se tematiza el problema de un mundo sin nombres es en el tardío cuento “Utopía de un hombre que está cansado”, en el que se narra un viaje a un futuro. En el mundo al que llega el viajero del presente, Rosa (2016) lee una utopía borgiana coherente con su supuesto anarquismo, particularmente en lo que refiere a un mundo sin representación. De hecho, Borges imagina un mundo en el que los políticos ya no existen. Tras perder el interés del público, muchos de ellos han pasado a ser cómicos. Tras la vida de las naciones y sus guerras, la representación política deviene innecesaria ante un mundo en el cual no hay individuos que gobernar ni intercambios que mediar. En el presente que narra, los individuos se hacen soberanos sin necesidad de Estado alguno que asegure sus propiedades y nombres propios, pues ya no existe la propiedad privada ni el dinero y los hombres empiezan a perder sus nombres. Superada la muerte natural, deciden individualmente cuándo vivir y cuándo morir. Sin amigos, cada cual juega un “ajedrez solitario”, y construye todo el arte y ciencia que necesita. Como en la farsa nacionalista, ya no portan un nombre propio con el cual morir, sino que cada individuo remite al género; a diferencia de esa farsa, ese género no es el nazi o peronista, sino el de una humanidad en la que incluso el hombre que no es peronista cree ser, como en el peronismo, todos los hombres.⁵

No es claro por qué este relato de Borges sobre el futuro carga con el cansancio desde el título y despliega un estilo algo melancólico. Rosa lo adjudica a que tal vez el narrador ha de volver al tiempo que aborrece (Rosa, 2016). Y es que su lectura se ve obligada a soslayar que también los habitantes del mundo que visita el narrador se hallan algo cansados, si es que no el propio Borges como eventual inventor de esa utopía. El título del relato juega con la indeterminación: es imposible saber quién es el hombre que está cansado ni quién considera a ese mundo como una utopía. Mucho menos, si la utopía de un hombre cansado ha de celebrarse, o si, por el contrario, su cansancio le impide forjar una utopía para el resto de los hombres descansados.

Al presentar el relato en cuestión dentro del libro en el que lo publica, Borges lo describe como el texto más honesto y melancólico del volumen. Poco antes de la caída del peronismo que Borges objeta es difícil pensar que en el relato una mirada honesta resulte optimista. Antes bien, puede pensarse que su honesta melancolía

⁵ Es claro que a esto se podría oponer que justamente porque cada hombre se identifica con la humanidad no existiría en ese mundo la hostilidad con los antiperonistas que Borges experimenta. Y que, en ese sentido, la ficción que aquí se supone parece mucho más deseable a Borges que la peronista. Sin embargo, la cuestión central no parece estar entre una u otra ficción del género, sino en cuánto se despliega este en desmedro del individuo.

pase por recordar una alternativa de futuro que difiera de la que podría ser una triste prolongación del presente. De hecho, en un muy sugerente ensayo periodístico escrito en 1966, Borges (2003b) conjetura acerca del futuro, pronosticando un mundo similar al del cuento que nos interesa: un mundo sin políticos ni noticias, sin museos ni bibliotecas, en el que cada hombre habrá de ser su propio Tiziano y Shakespeare. Cuando Borges imagina ese futuro, no lo describe como un orden deseable: antes que a Moro, nombra a Samuel Butler. Sólo un hombre cansado (sea el escritor, el narrador o el hombre del futuro, si es que no los tres) podría considerar esa distopía como utopía. Una vez cansado el hombre, su utopía es la de una vida en la cual poco importe vivir o morir. Y, de hecho, en el cuento en cuestión se señala que los hombres no saben si continuar o no con la existencia del género humano. Al ser cada individuo el género, deja de exponer su finitud ante sus contemporáneos. Pierde un nombre propio que legar al futuro y con ello la energía que le permite construir lo nuevo como futuro recuerdo de otros hombres y sus frágiles memorias.

En ese mundo, narra Borges, los hombres casi no leen. La *Utopía* de Moro, por ello, es recordada como ejemplo de los pocos libros que se mantienen y ya sólo se releen. En lugar de abrir otro futuro, recuerda un pasado en el que se imaginaba la construcción de un futuro compartido a través de una promesa que no se quiere heredar. Como en el futuro que imagina Borges, cada cual escribe sólo para sí mismo, sin ser recordado más que para una que otra elegía, acaso como último recuerdo de un mundo en el que los finitos hombres se preocupaban de la muerte ajena, mediante una inscripción del duelo que en un mundo sin individuos ha resultado imposible. Puesto que ya no existen amigos por recordar, la genérica vida del hombre pierde su valor individual. Si no hay gobernantes no es porque todos los hombres son libres en un orden anarquista, sino porque se ha pasado de una representación política mínima y, para Borges, necesaria a una vida en la que ya no se puede distinguir entre la vida del individuo y su representación en el género. En ese mundo, casi al pasar, se narra que un tal Hitler, por haber inventado el crematorio, es considerado un filántropo.

La sutil mención de Borges a Hitler resulta curiosa y no han faltado quienes lo han leído como parte de su supuesto humor negro. Resulta difícil, sin embargo, creer que Borges juega con algo que ha tomado tan en serio como el nazismo. En 1945 había afirmado que procuraría no escribir una línea que pudiera confundirse con el nazismo y nada hace pensar que en los textos posteriores ha abandonado ese imperativo. Por ello, un mundo en el que Hitler puede ser percibido como un filántropo no podría ser destacado. Antes bien, parece el dato final de una vida en la cual junto a las cenizas del individuo se pierde la diferencia entre el individuo real y

la ficción de la humanidad. Sin ese hiato cae también la posibilidad de que los individuos escriban nuevas ficciones, después de leer las antiguas ficciones legadas por otros hombres igual de finitos. Sometidos a la eternidad, pierden cualquier rastro de la individualidad liberal, y con ello el empirismo que se le apareja, ese que para Borges (Borges, 1995e) la literatura debiera cuestionar y la ética suponer:

Pero no hablemos de hechos. Ya a nadie le importan los hechos. Son meros puntos de partida para la invención y el razonamiento. En las escuelas nos enseñan la duda y el arte del olvido. Ante todo el olvido de lo personal y local. Vivimos en el tiempo, que es sucesivo, pero tratamos de vivir *sub specie aeternitatis*. Del pasado nos quedan algunos nombres, que el lenguaje tiende a olvidar. Eludimos las precisiones inútiles. No hay cronología ni historia. No hay tampoco estadísticas. Me has dicho que te llamas Eudoro; yo no puedo decirte cómo me llamo, porque me dicen alguien (p. 53).

Las cifras de la ilusión

Frente a tales posiciones, Borges busca retomar una política nominalista que pueda contar con un teatro distinto al de la teatralidad política nacionalista. Es decir, un teatro que pueda cuestionar la identidad del representante y lo representado. Al mostrar que todo hombre puede ser otro, el teatro debe enseñar, después de la función, a desconfiar de quienes los representantes dicen que son. Si el contrato teatral sólo puede funcionar si nos abandonamos y creemos que los actores son quienes representan, ante la política considera es necesario no abandonar el juicio y notar la farsa que se presenta como realidad. Contra la falsa ilusión de verdad del nacionalismo, Borges clama por una ilusión que se muestre como tal, minando el régimen de las certezas que busca construir, según su mirada, la teatralidad nacionalista.

Para pensar en ello, resulta crucial que los hombres comprendan el teatro como tal, y así luego poder distinguir entre el teatro y la realidad. Esa alternativa desconocida para los gauchos del *Fausto* de Del Campo es reescrita, por Borges (1995f), en su conocido relato sobre las dificultades de Averroes para traducir los vocablos aristotélicos “tragedia” y “comedia”. En este cuento, Borges reescribe el comentario de Averroes que hace Renan desde el supuesto de la jerarquía filosófica de los griegos sobre los árabes. Averroes, señala Renan, admira a Aristóteles con superstición. Pese a ello, desde el mundo árabe no puede comprender la teoría aristotélica de la ficción, dado que los árabes han conocido de Grecia la filosofía y la ciencia griega, pero son incapaces, para Renan (1907), de comprender su literatura. Tal como a los chinos, la Biblia les parece un libro inmoral, los árabes no comprenderían la poesía griega de haberla conocido: los errores de Averroes acerca de ella, escribe el francés, hacen sonreír.

Los deslices de la lengua griega a la árabe son pensados por Renan, en materia de literatura, como una pérdida en la que nada se gana. Su posición, por cierto, no resulta tan aislada a la hora de ponderar la producción de Averroes. Al menos en el relato, la historia de la filosofía occidental que Borges prefiere el relato de la historia de la filosofía de Russell, en el que se sostiene que Averroes habría sido un comentarista y no un autor original. En particular, de Aristóteles, de quien afirma Russell que Averroes habría tenido la reverencia que se otorga al fundador de una religión. Esa eurocéntrica posición es reiterada por Borges, para quien Averroes habría sido un limitado puente entre el teatro griego y el mundo moderno, antes que un autor capaz de reescribir la filosofía aristotélica. Hermosa y patética es su tarea, escribe el narrador de “La busca de Averroes”, ya que se consagra a comprender a un hombre que ha vivido catorce siglos antes, y a quien no podría comprender. Antes que la distancia temporal, es la hermenéutica la que otorga ese patetismo. En uno de sus ensayos, de hecho, Borges sospecha que el culto de Aristóteles no es acompañado de una total comprensión de su obra. Antes bien, parecen guardar un testimonio Occidental que luego otra Europa podría relevar, mientras que ellos transmiten la filosofía aristotélica “como si repitieran o transcribieran un mensaje cifrado” (Borges, 1995f).

Y es esa cifra aristotélica la que Averroes no puede descifrar, de acuerdo a Renan, tal como Borges reconoce que Renan no puede descifrarlo, ni Borges a Renan o Averroes, de modo tal que debe imaginar la historia del fracaso averroísta como el fracaso de todos los intérpretes en cuestión. De acuerdo a algunos ejemplos de una larga y variada tradición de comentaristas, muchos de ellos muy lúcidos, lo que tematiza Borges es la imposibilidad de traducir del mundo griego al árabe las categorías de tragedia y comedia. La confirmación de esta imposibilidad se halla, de acuerdo a tal estrategia de lectura, en el torpe ademán de Averroes de traducir, al final de la historia, las voces tragedia y comedia como panegírico y sátira, respectivamente. Así, de modo ejemplar, Umberto Eco (2004) lee ahí la incapacidad de la traducción entre culturas que no vaya acompañada del viaje entre culturas:

Es trágica la comedia puesta en escena, sin quererlo, por tantos traductores que, por una discrepancia entre culturas, han retardado en algunos siglos la mutua comprensión entre esas culturas. Esto no es para animarnos a seguir repitiendo la gastada *boutade* según la cual el *traduttore* es siempre un *traditore*; más bien debe llevarnos al menos a pensar que quién sabe cuántas veces los desencuentros entre culturas se han debido (y se deben aún hoy) a traducciones fatalmente infieles. Para traducir no basta conocer

una lengua, aunque haya sido estudiada a fondo. Averroes hubiera debido viajar de Córdoba a Atenas. Pero lamentablemente, en su tiempo, no habría encontrado nada que pudiera interesarle (p. 85).

La posición de Eco es discutible pues puede afirmarse que el viaje no asegura la certeza de la traducción. Quizá, incluso, la torna más esquiva, de modo tal que lo que habría que pensar es cómo se traduce en ese desencuentro. Como bien arguye Pablo Oyarzún (2009), en breves pero decisivos párrafos para comprender el relato de Borges, lo que allí se tematiza no es la tensión entre la distancia del traductor y la comprensión de la experiencia, sino la ubicua distancia de la traducción con la experiencia. La pregunta que Borges abre entonces es la de cómo habitar ese hiato, asumiendo la imposibilidad de una representación correcta. Es por esto que algunos comentaristas del texto han señalado, retomando quizá de forma algo apresurada algunas ideas borgianas sobre la traducción, que Averroes sí halla algo en su búsqueda, abriéndose la opción de pensar en otra lengua. De este modo, se ha afirmado que el cuento concluye con la alternativa de que sí exista la comunicación intercultural (Sarkey, 2006), o que sería un texto precursor a la crítica de Said al orientalismo (Fishburn, 1999).

Borges, en efecto, cuestiona en variados textos que una traducción no literal no sea una traducción, o que sea una traducción inferior. En un ejemplo decisivo, argumenta las virtudes de las distintas traducciones inglesas de *Las mil y una noches*, incluyendo las menos literales. Los traductores occidentales, en ese sentido, bien podrían reescribir las letras orientales, a través de estrategias que pueden implicar la reescritura del texto en un tiempo y espacio distinto al que ha surgido. La posibilidad del movimiento inverso, sin embargo, no es segura, y no porque no exista una cultura oriental que a Borges fascina con fuerte orientalismo, sino porque el mundo oriental en general, y el mundo árabe en particular que se tematizan en el cuento no parecieran poder avanzar hacia el nominalista mundo moderno que asume la multiplicidad de los nombres y, con ella, la posibilidad de más de una traducción. En ese sentido, el texto parece, contra lo recién descrito, prolongar un imaginario orientalista en el que, desde un Oriente que desconoce el romanticismo, una traducción libre no es una traducción buena. Para describir esto, es necesario abusar otro poco de la paciencia de quien lea y detenernos en el cuento mencionado.

La busca de la modernidad

En ese sentido, más que como una narración del desencuentro geográfico, nos interesa leer el relato como una historia de la imposibilidad del paso temporal del

mundo árabe a la modernidad y sus teatros. Situado en un contexto platónico antes que aristotélico, como bien argumenta Sylvia Dapía (1999), el Averroes que narra Borges argumenta, desde el primer párrafo, que la divinidad piensa las especies por sobre el individuo. Por esta razón, Averroes no es capaz de subsumir en género alguno el caso que interrumpe su meditación platónica, en el que un grupo de niños, semidesnudos y en español, juegan a representar una escena religiosa (Magnavacca, 2009). Desde el comienzo del relato, el evanescente teatro se opone a la religión y sus repartos, alterando toda reproducción simple de la ceremonia: el juego que se narra es poco duradero, puesto que ninguno de los niños quiere simular ser congregación o torre. La atea comedia, desde el comienzo, no respeta género alguno de lo humano, partiendo por la distinción entre lo humano y lo no humano.

Esta tensión entre el desorden teatral y el orden teológico de los géneros puede ser leída en los siguientes pasajes del cuento. En particular, en el poco atendido diálogo que sostienen Averroes y el viajero Albucásim acerca de la relación entre naturaleza y escritura. Mientras frutos y pájaros pertenecen al mundo natural, argumenta allí Averroes, la escritura es un arte. Esto es, una inscripción artificial distinta a los objetos naturales que sí existen. Frente a quienes entienden que el Corán es una sustancia que puede encarnarse en hombres u animales, Averroes mantiene una estricta separación entre las letras y los cuerpos, obliterando toda alternativa mediante la cual la letra pueda transformarse en un cuerpo, y transformar los cuerpos, como acontece en el incomprensible teatro. De ahí que pueda reflexionar y traducir la poesía dramática, pero no la puesta en escena teatral, como tematiza el relato.

Dado que Averroes no puede discutir de teología con el ignorante Albucásim, el diálogo se desvía. A falta de universales, han de conversar sobre particulares, de modo que se le pregunta al viajero por las maravillas del mundo que ha observado. Evidentemente, con ello el estatuto del diálogo se desplaza hacia cierto empirismo sin el que el saber del viaje no podría autorizarse. Y el narrador, de hecho, se vale de ello para cuestionar cualquier certeza del género al señalar que la luna de Bengala no es igual a la de Yemen, pese a que se describen con las mismas voces. Mientras para la primacía platónica del género toda luna se inscribe bajo su género o especie, dependiendo qué cosmología suponga, para el empirismo del viaje la luna nunca es la misma, de modo tal que no podría haber un nombre adecuado para ella. La maravilla, reflexiona el narrador, es algo incomunicable. La poesía, deja entrever, ha de buscar una y otra vez esa nominación. No podría alcanzarla y es esa falta de nombre propio la que permite su búsqueda.

El propio Borges se vale en otros textos del ejemplo de la luna para tematizar la cuestión del nombre. Incluso en sus textos de juventud, más cercanos al naciona-

lismo que luego cuestiona, desconfía de cualquier nombre que pudiera dar con la luna. De este modo, uno de los ensayos recogidos en *El tamaño de mi esperanza* argumenta que la luna misma es una ficción. Más allá de conveniencias astronómicas que no vienen el caso, nos dice Borges, no hay semejanza entre las lunas, incluso cuando se perciban tan cerca. El redondel amarillo que se está alzando sobre el paredón de Recoleta, explícita, no es la tajadita rosa que ha visto noches atrás en la Plaza de Mayo (Borges, 1996b). La luna siempre es más de una, incluso, si es que no especialmente, cuando sea observada desde lugares cercanos. La historia literaria de la luna, parafraseando un texto más conocido de Borges, es entonces la historia de las necesariamente múltiples metáforas de ella:

Otras palabras hay cuyo sentido depende del escritor que use de ellas: así, bajo la pluma de Shakespeare, la luna es un alarde más de la magnificencia del mundo; bajo la de Heine, es indicio de exaltación; para los parnasiano era dura, como luna de piedra; para don Julio Herrera y Reissig, era una luna de fotógrafo, entre aguanosas nubes moradas; para algún literato de hoy será una luna de papel, alegrona, que el viento puede agujerear (1996a, p. 42).

En un notable trabajo que pasa de modo muy sugerente por “La busca de Averroes”, Ezequiel de Olaso (1999) recuerda que para Aristóteles la capacidad de producir metáforas es lo único que no puede aprenderse de otro. Esto puede significar que toda metáfora es una invención irreplicable, pero también se inscribe en un contexto de modo irreplicable, al punto de que si se traslada a otro discurso resulta otra metáfora. La luna escrita por cada poeta, retomando el ejemplo de lo antes citado, sería distinta en cada poeta, o bien sería distinta cada vez que se escribe o se lee. De Olaso (1999) remarca la imposibilidad de afirmar una u otra lectura en el texto aristotélico, señalando que la primera interpretación resulta la más simple y también la más difícil de aceptar. Quizá, sin embargo, la radicalidad del nominalismo que tematiza Borges en el discurso de Albucásim radica en su exigencia de aceptar, de modo simultáneo, ambas afirmaciones, eludiendo cualquier certeza de la identidad del autor o de la de sus metáforas. La enunciación nominalista, en ese sentido, no tendría ni más ni menos estabilidad que la de su siempre coyuntural e irreplicable inscripción, irreductible a cualquier género que administre sus nombres.

Y es esa errancia moderna del nombre lo que amenaza el discurso del árabe Averroes, incapaz de comprender la pluralidad de las maravillas observadas por el viajero. Sin gran capacidad de inventar metáforas, Albucásim prefiere contar una curiosa anécdota: ha visto una escena en la que distintos hombres mostraban ser

otros que sí mismos. Padeían prisiones que no se veían y cabalgaban sin tener caballos, según describe. Morían, y luego estaban de pie. Puede que tan extraños hombres padezcan una realidad puramente nominal, ya que dan por ciertas muertes y caballos sólo por nombrarlos, sin que hubiera antes un objeto que los presentara o que quedara después un nombre que asegurara la futura identidad de lo que han, de modo fugaz, experimentado.

Ante quien caracteriza a tales hombres como unos locos, Albucásim cuenta que un mercader le ha explicado que estaban figurando una historia. Deseando aclarar esto a sus platónicos contertulios, el viajero les pide imaginar que alguien muestra una historia en lugar de referirla. Es decir, una singular narración en la cual la realidad puede exponerse sin necesariamente ser nombrada, por lo que la palabra pierde allí la centralidad que incluso en Aristóteles mantiene la poesía dramática. De modo predecible, no lo pueden comprender bien. Por esto, Albucásim luego debe responder si acaso los personajes hablaban. Al decir que sí, otro interlocutor dice que, en ese caso, habría bastado con una persona en lugar de veinte. Todos los comensales, narra Borges, corroboran esa opinión.

Es evidente, en la perspectiva de quienes asienten, la reducción del diálogo teatral al monólogo, la sujeción del teatro a la narración, el deseo de subordinar el mostrar al referir. Con ello, los partidarios de Averroes buscan resguardar la escritura de todo potencial desdoblamiento y alteración de la inscripción, siempre nueva, del gesto teatral. Al no poder pensar la inscripción nominalista y el individualismo que autoriza la vida de singulares que no se dejan subsumir en género alguno, pierden la opción de comprender la lógica del mundo moderno anticipada por el teatro. El mundo árabe, sometido a un platonismo que imposibilita cualquier liberalismo, queda así fuera de la modernidad que Borges quiere rescatar de los nuevos platonismos nacionalistas.

Contra la tentación moderna de la singularidad, Averroes cierra la conversación con un largo monólogo que todos asienten por su defensa de lo antiguo. En ella, el personaje rescata una metáfora que compara la vida de los hombres, por su sujeción al destino, con la de camellos ciegos. Con ello, Averroes afirma tanto una ética no individual como una poética coherente con esa ética. El valor de un poema, según argumenta, trasciende el asombro fugaz, pues presenta una verdad intemporal. Se lo lee, por así decirlo, siempre de la misma forma. De ahí que el teatro narrado por Albucásim no pueda ser un poema, pues este sólo puede inscribirse cada vez de modo distinto, cada vez de forma efímera y parcial. Mientras el teatro inventa un mundo artificial con más que un hombre y más cuerpos que los de la letra, para Averroes el poeta es uno que da, en la letra, con la analogía correcta para los muchos al Uno de un mundo ya dado, respetando la distinción entre la letra y el mundo.

Su trabajo, sentencia el filósofo, es el de descubrir y no el de inventar. Quien haya descubierto una buena metáfora no podría ser superado:

Infinitas cosas hay en la tierra; cualquiera puede equipararse a cualquiera. Equiparar estrellas con hojas no es menos arbitrario que equipararlas con peces o con pájaros. En cambio, nadie no sintió alguna vez que el destino es fuerte y es torpe, que es inocente y es también inhumano. Para esa convicción, que puede ser pasajera o continua, pero que nadie elude, fue escrito el verso de Zuhair. No se dirá mejor lo que allí se dijo. (Borges, 1995f, p. 586)

Los géneros de lo múltiple

Ya antes del Islam, prosigue Averroes, los poetas habrían dicho todo en el infinito lenguaje de los desiertos. Tras la verdad del Islam, esos verdaderos poemas permiten orientarse en los desiertos, al punto que Averroes reconoce haber recordado España en un desierto africano gracias a algunos versos. A diferencia de los viajes de quien cree que cada luna es otra, o de los locos que simulan ser otros que ellos mismos, el saber platónico que brinda la poesía permite confirmar el objeto incluso cuando no se está con él. Y es la claridad de esa relación lo que la moderna narración nominalista de Borges despedaza al señalar que, tras traducir a Aristóteles, Averroes desaparece y, con él, las imágenes y personajes narrados, incluyendo Albucásim. E incluso, tal vez, el río de Guadalquivir que antes Averroes, de quien el relato parte señalando que agradece la estabilidad del agua, había destacado porque podía compararse al agua de un pozo. Frente a la seguridad en las comparaciones y tamaños, la narrativa desestabiliza su referencia una vez que ha sido nombrada, incluso cuando es parte del mundo natural que para Averroes es parte del mundo y no de la letra. Como en un teatro, en la narración de Borges no queda seguridad alguna tras lo enunciado.

Perdido el nombre, se pierde la cosa que únicamente podrá buscarse, de modo siempre incompleto, en una futura nominación que no podría asegurar su retorno, sino la siempre incierta ficción. De este modo, el desencuentro narrado no es, en Borges, pura pérdida. Al contrario, esa pérdida del objeto es la que le permite la narración. Mientras, en su fracaso, Averroes no puede ampliar las concepciones de la literatura, debiendo limitarse a leer de forma equivocada categorías antiguas, Borges, en tanto escritor moderno, sí puede llevar a la literatura la búsqueda del pensador árabe como una historia que no se deja pensar desde las categorías antiguas. Ni estrictamente cómica, ni estrictamente trágica, la historia de Averroes escrita por Borges supera la distinción entre ambos géneros, mientras que el Averroes que narra ni siquiera logra dar con esa distinción.

Así, Borges conjetura que la única opción de mantener el discurso de la primacía del género es a través del nominalismo que imposibilita esa primacía. Averroes hoy sólo puede ser recordado desde un mundo nominalista al que el mundo árabe no ingresa, a diferencia de lo que acontece con los gauchos del *Fausto*, cuya incompreensión del teatro puede ser narrada por alguno de sus contemporáneos. En el comentario con el que concluye el relato sobre Averroes, Borges cierra su historia como la de quien ha deseado comprender un *drama* sin haber visto un teatro.⁶ Al introducir aquel vocablo, y no el de comedia o tragedia, Borges parece expresar que, desde su presente moderno, una adecuada traducción de las nociones de comedia y tragedia resultan, por genéricas, algo toscas. La poesía dramática moderna, por el contrario, es para Borges escrita frente a cualquier ley simple del paso del género a la obra, o incluso del texto al teatro.

Las ilusiones del invidiuo

En esa dirección, bien puede contraponerse el relato borgiano de Averroes con algunas de las múltiples indicaciones y relatos sobre Shakespeare que pueden hallarse en la obra de Borges. De modo decisivo, la figura del dramaturgo inglés se emplaza en dos ensayos en los que Borges reflexiona sobre la impotencia moderna de la enunciación divina que creía poder asegurar su propia nominación a través de la singular performatividad de quien enuncia “Yo soy el que soy”. Antes del nominalismo, la teología gustaba de pensar la autonominación divina como una confirmación de quien se nombra a sí mismo, al punto que Dios puede ser Nadie para no determinarse en una u otra forma concreta. El que es, más que un quién, es lo que es. A diferencia de los hombres en general, puede decir Yo con toda propiedad en su generalidad; a diferencia de los peronistas en particular, puede nombrarse a sí mismo sin que esa indeterminación remita a una indistinción abstracta, sino a sus determinadas notas divinas.

Entre la verdad divina y la falsedad peronista, la nominación liberal es simultáneamente más débil y más fuerte: no puede asegurar su identidad con su nombre

⁶ Es evidente que cualquier lectura del cuento se enriquecería contrastando el Averroes imaginado por Borges con la filosofía averroísta. Nos limitamos a señalar que la lectura que Averroes de la *Poética*, entre otras cosas, abre la posibilidad de desestabilizar la distinción entre tragedia y comedia que Borges atribuye a Shakespeare: “En la comparación por la palabra puede existir, además, una tercera clase, que es la que trata de establecer una mera correspondencia (*mufabaqa*) entre los dos términos de la comparación sin intención de embellecer o afear. Este género de comparación es como la materia dispuesta para transformarse en una dirección o en otra, es decir, que unas veces se convierte en embellecimiento, al añadirle algo, y, otras, en afeamiento, al añadirle algo también” (Averroes, 1999, p. 214).

y, por eso, al nombrar construye una frágil identidad que no existía antes de ser nombrada. Así, la ficción del yo se abre con una nominación incierta. Aun cuando desde Johnson hasta Víctor Hugo, según documenta Borges, se piensa a Shakespeare como un hombre que es todos los hombres (Borges, 1995g), el escritor argentino lee la obra del dramaturgo inglés como dato de lo contrario. Borges resalta que una de las comedias de Shakespeare reescribe de modo profano, con una réplica fallida, la autoafirmación divina a través de la falla humana. Después de que se descubre la farsa de uno de sus personajes, este último vuelve a ser concebido como un hombre. Igual a todos en sus necesidades, es desigual a todos por su libertad. Es todos los hombres porque, tras la máscara momentánea, es un hombre real que resulta siempre distinto al resto de los hombres:

La trampa se descubre, el hombre es degradado públicamente y entonces Shakespeare interviene y le pone en la boca palabras que reflejan, como en un espejo caído, aquellas otras que la divinidad dijo en la montaña: “Ya no seré capitán, pero he de comer y beber y dormir como un capitán; esta cosa que soy me hará vivir”. Así habla Parolles y bruscamente deja de ser un personaje convencional de la farsa cómica y es un hombre y todos los hombres (Borges, 1995g, p. 129).

El arte de Shakespeare, por tanto, habita la imposibilidad de que un hombre sea el Hombre. Asumiendo esa finita individualidad, ninguna de sus creaciones podría valer de modo platónico: ha de crear sin creer que una obra ha de ser todas las obras. Hostil a las normas predeterminadas de producción teatral, las ficciones de Shakespeare inauguran el nuevo tiempo del teatro al instaurar un teatro sin el tiempo del teatro clásico. Por esta razón, Borges destaca una introducción a su obra que reconoce que más que infringir las normas clásicas, Shakespeare simplemente la trasciende o ignora (Borges, 2003). En su obra, para Borges, existen anacronismos que abren la ambigüedad literaria contra la verdad histórica. Sucede que para Shakespeare -a diferencia de Bacon, lo que permite a Borges objetar a quienes suponen que Bacon ha sido Shakespeare- *la historia universal es un mero caos de fábulas casuales*. Por ello, ejemplifica mostrando que en una de las comedias de Shakespeare Aristóteles es anterior a la Guerra de Troya (Borges, s/f).

Con ese ejemplo, Shakespeare desquicia tanto al personaje histórico Aristóteles como a las categorías de su poética. La modernidad literaria ya no ha de operar con sus categorías, al punto que la noción misma del teatro, irreductible a su determinación textual, comienza entonces a autorizarse. Frente a la sujeción aristotélica del efecto trágico al texto, la novedad de Shakespeare, para Borges, está en su afirmación

de la irreductibilidad de la escena: sentía que el momentáneo hecho estético emerge en la observación de la escena, y no en la menos fugaz posibilidad de leer un libro.

Las obras de Shakespeare, que por cierto cuando fueron escritas casi no circulaban por escrito fuera de su compañía, sólo podrían ser pensadas desde el Averroes borgiano como un mostrar sin mucho referir. Incluso en el momento de la escritura, necesita imaginar la encarnación de sus nombres. En efecto, Borges conjetura que para escribir necesitaba imaginar las tablas y actores (Borges, 1995g). A diferencia de Averroes, no le preocupa tanto la intemporalidad de la metáfora eterna como la evanescencia de lo que presenta. Más preocupado del presente que del tiempo —es decir, de un presente que jamás podría creerse del todo pleno— su obra permite el surgimiento de un arte nominalista que abre, en la historia del teatro, la autonomía de las formas que luego habrá de desarrollar la escritura que poco le ha importado. Un gustador de Joyce o Mallarmé, especula Borges, sería quizá su mejor traductor. A diferencia de Averroes, sus traductores están autorizados a una variación que no implica incomprensión. El propio Borges, en efecto, confiesa haber comenzado, junto con Bioy Casares, una traducción de Shakespeare que no prosigue. La idea que los motiva, coherente con lo antes expuesto, habría sido la de traducir libremente: inventando y fantaseando (Carrizo, 1986).

Nadie en la historia

Esta radicalidad que Borges atribuye a Shakespeare se explica porque su disolución de las categorías clásicas de la comedia o la tragedia abre la disolución de cualquier certeza en los personajes. Más cerca de Joyce que de los grandes novelistas, de acuerdo a lo que reconoce en una entrevista (Sorrentino, 2006), Borges lee en su obra cierta discusión sobre la disolución de la personalidad que recorre la literatura que Borges destaca de sus contemporáneos. Si Hamlet, según argumenta, ha interesado de forma tan decisiva a la crítica es porque instala, de modo casi profético, discusiones psicológicas del siglo XIX a las que Dostoievski saca mayor partido que nadie (Alifano y Borges, 2007), justamente a propósito de “nadie”.

Huelga aquí recordar que Borges, en su tensa relación con el escritor ruso recién mencionado, señala que este ha enseñado que nadie es imposible. Quizá es necesario leer esa oración en su doblez: no es posible que exista nadie, por lo cual es posible que cualquiera exista, incluso aquel que crea ser todos. A diferencia de lo que ocurre en el futuro que Borges imagina, todo hombre para Dostoievski, lector de Hamlet, es un alguien no genérico. De allí se sigue que ningún género puede delimitar, de antemano, como habrá ser cada cual, cada vez. El nombre que se porte se hace real en la medida en que se encarna siempre de otro modo. Y es esa hiperbolización de la

singularidad la que Shakespeare narra. Lo que le interesa, argumenta Borges, eran las diversas maneras de ser hombre de que la humanidad es capaz.

En el cuento que dedica a Shakespeare, Borges narra su vida como la de quien, por no haber sido alguien tras su rostro, encarna múltiples personajes. Tan extraño personaje, de acuerdo a lo narrado, pronto nota que las otras personas sí son alguien. Aprende, por esto, el oficio de presentar su falta de personalidad como personalidad ajena frente a quienes sí poseen una personalidad delimitada. Nadie fue tantos hombres como aquel hombre, narra Borges, y acaso Nadie allí sea tanto ningún otro hombre como el impropio nombre propio de quien, como Proteo o Shakespeare, desarrolla una cruel existencia que deviene infinitas existencias ajenas:

Instintivamente, ya se había adiestrado en el hábito de simular que era alguien, para que no se descubriera su condición de nadie; en Londres encontró la profesión a la que estaba predestinado, la del actor, que en un escenario, juega a ser otro, ante un concurso de personas que juegan a tomarlo por aquel otro (Borges, 1995g, p. 181).

Tras veinte años con la singular felicidad que le otorga la actuación, y las posteriores tristezas de volver a la irrealidad de ser Nadie, ese hombre sí logra ser alguien: vende su teatro, recupera los árboles y pasados de niñez sin incluirlos en el teatro, hace fortuna con préstamos, litigios y pequeña usura, escribe un testamento ajeno a todo rasgo patético o literario. Contra la romántica figura de un Shakespeare atormentado, Borges insiste, en este cuento y en sus ensayos sobre Shakespeare, en que, fuera del escenario, fue un burgués como cualquier otro. Es decir, un hombre distinto de todos los otros por haber sido uno y no otro.

A diferencia del futuro que se visita en “Utopía de un hombre que está cansado”, en la Inglaterra admirada por Borges, los anónimos hombres pueden retomar la identidad y, con ella, poner en funcionamiento el liberalismo económico. Gústenos o no ello, para Borges esa posibilidad deviene necesaria para poder vivir en un mundo de libertades y amigos, en el cual el principio de identidad puede suspenderse de manera momentánea en el arte, y ser retomado una vez que ha caído la función. A diferencia del mundo de artistas aislados imaginados en aquel cuento, en el mundo de Shakespeare puede distinguirse entre la escena y la realidad. Cuando los amigos visitan al retirado Shakespeare, anota el narrador, este vuelve a ser el poeta que ha dejado de ser.⁷ La amistad le brinda otras individualidades puede volver a ser

⁷ Sobre el final del cuento, Borges (1995g) anota lo siguiente: “La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: ‘Yo, que tantos hombres he sido en vano,

Nadie para luego volver a ser alguien. Incluso puede, de acuerdo a lo narrado en un posterior cuento de Borges, dar su memoria a otro hombre que no deja de ser quien es por recordar, de modo doblemente singular, su vida con la de Shakespeare (Borges, 1995h). Un alguien que recibe la memoria de ese otro alguien no deja de ser un individuo, puesto que la multiplicidad de experiencias del hombre que en la literatura anula su personalidad es lo que confirma, en la fragilidad de la memoria, su personalidad fuera de la escena. Bajo la ficción del nombre propio que la literatura desarma y la economía restituye, Shakespeare no es sus personajes.

Desenmascaramientos de la política

Si hemos debido dar esta larga vuelta por las versiones sobre Averroes y Shakespeare de Borges para pensar la política en Borges es porque su crítica al peronismo necesita afirmar el teatro como mecanismo de destitución de la ilusión política. Para tematizar ese vínculo, recuerda un drama en el que Corneille, a quien Borges en esta cuestión emplaza en la línea de Shakespeare, retoma la estrategia del teatro dentro del teatro. A saber, *L'illusion Comique*, temprana pieza en la que el autor francés recorre las tensiones entre ficción y realidad al escribir una obra teatral en la que los personajes han sido engañados por otra ilusión.

Borges recupera el título de esa obra para describir el peronismo a diez años del denominado Día de la Lealtad Nacional. En este breve ensayo, narra lo que considera un melodrama político, patético o burdamente sentimental, que juzga acaso tan detestable como encarcelamientos, torturas y otros métodos que atribuye al gobierno peronista. La renuncia de Perón, las manifestaciones públicas en su apoyo, la supuesta quema de una bandera por parte de los grupos católicos y todo lo que ocurre en ese día en realidad, para Borges, no ocurre. No es ni más ni menos que una ficción escénica, al punto que argumenta que Perón pudo olvidarse de renunciar a su renuncia, ya que su renuncia fue tan irreal que no hubo real necesidad de negarla. En el torpe paso de un mundo de individuos a un mundo de símbolos, la discordia ya no pasa por partidarios y opositores al dictador, sino entre quienes apoyan o cuestionan una efigie o un nombre. Es decir, por un público igualmente

quiero ser uno y yo.' La voz de Dios le contestó desde un torbellino: 'Yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estabas tú, que como yo eres muchos y nadie'" (p. 182). La diferencia del Dios nominalista con el averroísta (de acuerdo a lo pensado por Borges) es evidente: mientras este último presenta un fundamento cierto desde el cual clasificar, también con certeza, a los cuerpos y sus nombres, aquel se halla tan desquiciado como el mundo que narra Shakespeare. Por así decirlo, se trata de un Dios que nunca llega a ser el que se supone que es.

falso que cree que es nombrado en lo que nombra, como si esa ficción fuese real y con eso también ellos se hicieran reales:

Ya Samuel Johnson observó en defensa de Shakespeare que los espectadores de una tragedia no creen que están en Alejandría durante el primer acto y en Roma durante el segundo pero condescienden al agrado de una ficción. Parejamente, las mentiras de la dictadura no eran creídas o descreídas; pertenecían a un plano intermedio y su propósito era encubrir o justificar sórdidas o atroces realidades. (Borges, 1995i, p. 57)

Es frente a ello que Borges clama por un teatro moderno que pueda, en su insistencia por lo singular, oponerse a un ya determinado teatro genérico. Al destituir esa ilusión cómica con su ilusión nominalista, puede colaborar a construir otro orden de representación. De hecho, opone la teatralidad peronista al posterior régimen y su modo no patético de gobernar, en el que el nombre del gobernador no es más, ni menos, que el de un hombre que gobierna. Por esto, Borges puede pensar que el liberal es un gobierno que no supone como real la ficción de la nación, o cualquier otra ficción, salvo las ficciones mínimas que permiten las siempre plurales vidas de los individuos, sus negocios y amistades. Más que una crítica radical a la representación, por tanto, aspira a una representación política que asuma sus límites. Esto es, un ejercicio del gobierno que entienda que debe alterar lo menos posible la libertad de los individuos, y que no se parezca al congreso descrito en el cuento homónimo. La utopía de un Borges descansado es la de un capitalismo sin autoridad política, más sus energías políticas están siempre ya demasiado cansadas para superar el liberalismo político que ha defendido. Ante el riesgo de una sociedad sin hombres, prefiere una más concreta posibilidad de gobierno liberal contra los fantasmas del peronismo. Mientras en este último la política aparece al modo de un complot en el cual hasta los espacios secretos se hallan enmascarados, Borges aspira a un congreso que pueda asegurar un mínimo orden público. Que la facticidad muestre, de acuerdo a su diagnóstico, la creciente dificultad de que el parlamento no se parezca al congreso que fabula no resulta un dato que anule la necesidad del liberalismo, sino lo contrario.

Por lo mismo, en otra crónica escrita durante los años marcados por el peronismo, Borges vincula, de un modo sólo aparentemente azaroso, la simulación política moderna con la introducción de un segundo personaje en el drama ateniense. Tan decisiva modificación, que marca el futuro del teatro al abrirlo más allá de la declamación atribuida al averroísmo, permite que sea más de uno el que fabula, abriendo el desquicio de una presentación en la que varios hombres potencian mutuamente

su irrealidad. Con ello, se abre la posibilidad del teatro que heredan Shakespeare y tantos más:

En aquel día de una primavera remota, en aquel teatro del color de la miel ¿qué pensaron, qué sintieron exactamente? Acaso ni estupor ni escándalo; acaso, apenas, un principio de asombro. En las *Tusculanas* consta que Esquilo ingresó en la orden pitagórica, pero nunca sabremos si presintió, siquiera de un modo imperfecto, lo significativo de aquel pasaje del uno al dos, de la unidad a la pluralidad y así a lo infinito. Con el segundo actor entraron el diálogo y las indefinidas posibilidades de la reacción de unos caracteres sobre otros. Un espectador profético hubiera visto que multitudes de apariencias futuras lo acompañaban: Hamlet y Fausto y Segismundo y Macbeth y Peer Gynt, y otros que, todavía, no pueden discernir nuestros ojos (Borges, 1995j, p. 133).

La imposibilidad de clausurar la historia del teatro muestra la constitutiva apertura de la historia de los individuos que el nacionalismo, en su deseo de conformación de un héroe definitivo, desea cerrar. El porvenir del teatro, por así decirlo, abre la posibilidad de que los individuos, asumiéndose como tales, inventen nuevos porvenires dentro y fuera del teatro. El del nacionalismo, por el contrario, amenaza con cerrarlo con un falso diálogo preestablecido. Por esto, Borges cuestiona los regímenes nacionalistas como torpes imitaciones de los profesionales del patriotismo. En una época en la que lo heroico sólo puede añorarse, según explicita, las simulaciones nacionalistas constituyen para el autor un régimen patético frente al que Borges sueña con la sobriedad de quien gobierne sin teatro.

Conclusiones. Borges y el porvenir

No es necesaria ninguna maestría en sospecha para notar los límites de la crítica de Borges, desde su incapacidad de comprender históricamente la emergencia del populismo hasta el eurocentrismo de sus posiciones, pasando por la ingenuidad de su liberalismo o su incapacidad de notar los privilegios de su posicionamiento como intelectual. Con más espacio, bien podría contraponerse su posición a la de pensadores contemporáneos de la política que explican la ingenuidad de su deseo. Como bien explica Scavino (2012), también el liberalismo supone cierta mitología política, la cual derivó en acciones no menos cuestionables que las que Borges critica.

Frente a esa ilusión de una política sin ilusiones, huelga repensar lo político asumiendo la constitutiva disputa de los procesos de agenciamiento de quienes Borges naturaliza como individuos, contra los nuevos liberalismos y su relato tecnocrático. Lo cual, por cierto, exige pensar la constitutiva disputa en la herencia de ese nombre que fue Perón. Si los nuevos modos del peronismo instalan sólo otro

modo de repartir entre individuos desde un reparto ya dado, es nula su capacidad de construir un teatro que interrumpa el liberalismo. Y quizá ello no pueda sino partir por desindividualizar, fuera de toda tentación de nuevos heroísmos, cualquier irrupción de lo heroico. Frente a la certeza de nombres propios que administren el teatro político, urge imaginar un nuevo teatro en el que Nadie sea posible. Y Borges, para nuestros deseos anticapitalistas y pese a sus deseos capitalistas, no es poco lo que puede ayudar en esa tarea: “lo que decimos no siempre se parece a nosotros”.

Referencias bibliográficas

- Ackerley, M. I. (2006). “Borges, el islam y la búsqueda del otro”. *Eikasía. Revista de Filosofía*, pp. 67-72.
- Alifano, R. (2013). “La utopía de Borges”. *Letralia*. Recuperado en: <https://letralia.com/289/articulo02.htm>.
- Alifano, R., y Borges, J. L. (2007). *El misterio Shakespeare*. Buenos Aires: Alloni/Proa.
- Averroes (1999). “Paráfrasis del libro de la *Poética*”. *Revista Española de Filosofía Medieval*, (29), pp. 203-214.
- Barrenechea, A. M. (1984). *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina.
- Borges, J. L. (1988). *Utopía de un hombre que está cansado*. Caracas: Andrés Bello.
- ____ (1995a). “Prólogo al *Fausto* de Estanislao del Campo”. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- ____ (1995b). “La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga”. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- ____ (1995c). “Tema del traidor y del héroe”. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- ____ (1995d). “Una efusión de Ezequiel Martínez Estrada”. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- ____ (1995e). “Guayaquil”. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- ____ (1995f). “La busca de Averroes”. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- ____ (1995g). “Historia de los ecos de un hombre”. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- ____ (1995h). “La memoria de Shakespeare”. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- ____ (1995i). “L’illusion comique”. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- ____ (1995j). “El pudor de la historia”. En *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- ____ (1996a). “El Fausto criollo”. En *El tamaño de mi esperanza* (pp. 11-18). Barcelona: Seix Barral.

- _____ (1996b). “El idioma infinito”. En *El tamaño de mi esperanza* (pp. 42-49). Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1996c). “Palabrería para versos”. En *El tamaño de mi esperanza* (pp. 50-57). Barcelona: Seix Barral.
- _____ (2003a). “Leyenda y realidad”. En *Textos recobrados II* (pp. 291-293). Madrid: Alianza.
- _____ (2003b). “Un porvenir posible”, En *Textos recobrados III* (pp. 268-269). Madrid: Alianza.
- _____ (2008). “Nuestro pobre individualismo”. En *Inquisiciones* (pp. 36-37). Madrid: Alianza.
- Borges, J. L. y Ferrari, O. (2005). *En diálogos II*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Borges, J. L. y Vázquez, M. E. (1984). *Borges: sus días y su tiempo*. Barcelona: Javier Vergara.
- Borges, J. L. y Sorrentino, F. (2006). *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: El ateneo.
- Cabezas, Ó. A. (2013). *Postsoberanía, Literatura, política y trabajo*. Buenos Aires: La Cebra.
- Campo, E. D., y Battistessa, Á. (2007). *Fausto: su prefiguración priodística*. Buenos Aires: Colihue.
- Carrizo, A. (1986). *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*. Ciudad de México: FCE.
- Del Campo, Estanislao (1968). *Fausto*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Dapía, S. G. (1999). “The Myth of the Framework in Borges ‘Averroes’s search’”. *Variaciones Borges*, (7), pp. 147-165.
- Eco, U. (2004). “Aristóteles, entre Borges y Averroes. *Variaciones Borges*”, (17), pp. 65-85.
- González, H. (1996). “Irrisoria ética borgiana”. En *La invención y la herencia. Filosofía y literatura en la obra de Borges* (pp. 75-90). Santiago de Chile: LOM.
- Leonardi, Y. A. (2008). “Teatro y propaganda durante el primer gobierno peronista: la difusión de los imaginarios sociales”. En *Primer congreso de estudios sobre el peronismo: primera década* (pp. 1-18). Mar del Plata: CONICET.
- Magnavacca, S. (2009). *Filósofos medievales en la obra de Borges*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Mogliani, L. (2004). “El teatro en la política cultural del primer y segundo gobierno peronista”. En *Assaig de teatre: revista de l’Associació d’Investigació i Experimentació Teatral*, (3), pp. 171-180.
- Olaso, E. (1999). *Jugar en serio: Aventuras de Borges*. Ciudad de México: Paidós.

- Olea-Franco, R. y González Echeverría, R. (1999). *Borges: desesperaciones aparentes y conuolos secretos*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Oyarzún, P. (2009). *La letra volada. Ensayos sobre literatura*. Santiago de Chile: UDP.
- Pellettieri, O. (1999). Peronismo y teatro (1945-1955). En *Cuadernos hispanoamericanos*, (588), pp. 91-99.
- Renan, E., y Pacheco Pringles, H. (1992). *Averroes y el averroísmo: (ensayo histórico)*. Madrid: Hiperión.
- Rojel, M. S. (2005). “Borges y el cansancio de lo mismo”. *Acta Literaria*, pp. 23-31.
- Rosa, L. O. (2016). *Comienzos para una estética anarquista: Borges con Macedonio*. Santiago de Chile: Cuarto propio.
- Sarmiento, D. F. (1993). *Facundo, o civilización y barbarie*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- Sharkey, J. (2006). “The Comedy of Language in Borges ‘La busca de Averroes’”. *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, pp. 53-69.
- Tapia, G. C. (2013). “Nueva refutación del viaje en el tiempo. Una lectura de ‘Utopía de un hombre que está cansado’”. *Scritture plurali e viaggi temporali*, pp. 41-54.
- Tatián, D. (2000). *La conjura de los justos. Borges y la ciudad de los hombres*. Buenos Aires: La Cuarenta.
- Vásquez, M. E. (1984). *Borges: sus días y su tiempo*. Barcelona: Javier Vergara.