

BORGES Y LOS ARABES

Carmen Espejo Cala

The following paper describes how Berges was fascinated by Arabic, Persian and Islamic themes, and deals especially with his interest in *The Theousand and One Nights*, in which the Argentinian writer found a blend of these three elements. The paper also attempts to trace the origin of this fascination, suggesting reasons that range from the strictly literary to others which are biographical or psychological.

...El fino olor del té, el olor del sándalo.
Las mezquitas de Córdoba y del Aska
Y el tigre, delicado como el nardo.

Tal es mi Oriente. Es el jardín que tengo
Para que tu memoria no me ahogue.

Borges, «El Oriente», *La rosa profunda*¹

El Oriente de Borges es amplio y variopinto como sugieren estos versos –los últimos de una enumeración de treinta y seis líneas–. Incluye a China y a Japón, con sus respectivas religiones, literaturas, costumbres, ideologías; coloca en lugar destacado a Persia, sus ciudades mitológicas y sus poetas profundos; no olvida ni a Israel ni a la India. Pero el término «Oriente» designa fundamentalmente, en el atlas literario del argentino,

¹ JORGE LUIS BORGES, *Obras completas*, Barcelona, Emecé, 1989, pág. 14. Citaremos en adelante por esta edición, indicando entre paréntesis el tomo y el número de página.

a la cultura árabe. Algunos contemporáneos reprocharon a Borges su afición por lo *exótico* tempranamente, ya tras la publicación de su primer experimento narrativo: *Historia universal de la infancia* (1935) contenía en efecto, entre imposturas y verdades, dos relatos versionados de *Las mil y una noches* –«La cámara de las estatuas» e «Historia de los dos que soñaron»–, una historia ambientada en el Sudán musulmán –al parecer extraída de *The Lake Regions of Equatorial Africa*, del arabista R.F. Burton– y otra titulada «Un doble de Mahoma» inspirada en una reflexión de Swedenborg.

Las obras posteriores –poesía, narrativa o ensayo– no harán más que confirmar esta preferencia. A partir de entonces Borges localizará sus relatos en Babilonia, Babel, Alejandría, Alhambra, los encabezará con citas de Alcorán y aprovechará las posibilidades literarias de nombres como Averroes, Almotásim, Abenjacán el Bojarí, Abulcasim el Hadramí, Omar Kayyán... Ningún tema será sin embargo tan recurrente a lo largo de toda su producción como la fascinación por *Las mil y una noches*. Borges conoce tan profundamente la colección de cuentos árabes que, además de utilizar sus aventuras como fuente de inspiración para relatos propios, se decide en sus últimos años a pronunciar una conferencia sobre la obra, recogida luego entre los ensayos de *Siete noches* (1980). Aquí resume las ideas que acerca de él ha ido desgranando por sus textos a lo largo de cuarenta y cinco años: su origen tal vez indio, tal vez persa, la diferente pericia de sus traductores europeos, el acierto rotundo del árabe anónimo que añadió una más a «Las mil noches» del título original, introduciendo la sugerencia de lo interminable:

En el título de *Las mil y una noches* hay algo muy importante: la sugestión de un libro infinito. Virtualmente, lo es. Los árabes dicen que nadie puede leer *Las mil y una noches* hasta el fin. No por razones de tedio: se siente que el libro es infinito.

Tengo en casa los diecisiete volúmenes de la versión de Burton. Sé que nunca los habré leído todos pero sé que ahí están las noches esperándome; que mi vida puede ser desdichada pero ahí estarán los diecisiete volúmenes; ahí estará esa especie de eternidad de *Las mil y una noches* del Oriente (Vol. III, pág. 237).

Son numerosas las razones que justifican tal preferencia; enumeraremos sólo las más evidentes. La primera de ellas pudiera ser estrictamente literaria: para quien se mantuvo firme desde los años vanguardistas en el repudio del psicologismo, los cuentos árabes fueron un modelo, un ejemplo perfecto de narración *pura*. Este es el contexto que permite explicar las declaraciones de Borges en el prólogo a *El Informe de Brodie* (1970):

He intentado, no sé con que fortuna, la redacción de cuentos directos. No me atrevo a afirmar que son sencillos; no hay en la tierra una sola página, una sola palabra, que lo sea, ya que todas postulan el universo, cuyo más notorio atributo es la complejidad... Mis cuentos, como los de las *Mil y Una Noches*, quieren distraer y conmover y no persuadir (Vol. II, pág. 399).

Sin duda Borges fracasa en este intento: si es cierto que sus cuentos no son sencillos, también lo es que no son directos, como la paciente crítica que se dedica a su exégesis

puede confirmar. Y es que el argentino, prototipo del poeta-filósofo, hubiera preferido ser –no se cansa de repetirlo– un rapsoda épico o uno de los *confabulatores nocturni* que recitaban de noche aquellos mil y un cuentos, a quienes Borges dedica por cierto una breve prosa del libro *Historia de la noche*:

Balkh Nishapur, Alejandría: no importa el nombre. Podemos imaginar un zoco, una taberna, un patio de altos miradores velados, un río que ha repetido los rostros de las generaciones. Podemos imaginar asimismo un jardín polvoriento, porque el desierto no está lejos. Se ha formado una rueda y un hombre habla... No sabe (nunca lo sabrá) que es nuestro bienhechor. Cree hablar para unos pocos y unas monedas y en un perdido ayer entreteje el Libro de las Mil y Una Noches («Alguien», Vol. III, pág. 171).

Este es el tipo de literato que Borges hubiera querido ser, tal como quisiera que a él hubiera correspondido la suerte de *hallar primero* esas tramas sorprendentes de lámparas, genios y palacios encantados. Así se explicaría otra tajante afirmación del escritor. Llegaba a lamentarse Borges de la dificultad que encuentra el novelista de aventuras contemporáneo para no incurrir en la mera repetición de los siete viajes de Simbad, compendio insuperable de la imaginación humana. También el relato de las aventuras de Aladino sirve de modelo para la preceptiva borgeana: la solidez de su construcción narrativa es lo que le permite relacionarla con la moderna novelística policíaca, a la que el argentino era tan efecto.

En cierto modo, es posible entender que Borges se refleja a sí mismo en la imagen del poeta italiano en «Ariosto y los árabes», una larga composición incluida en *El hacedor* (1960). Tal como éste, él mismo habría deseado escribir el libro de los libros, aquél en el que todos los frutos de la inventiva novelesca del hombre estuvieran complicados. Ariosto lo logró momentáneamente con la colección de prodigios interminables que acompañan a la furia de Orlando; pero apenas un siglo más tarde, las traducciones occidentales de *Las Mil y Una Noches* daban a conocer nuevas historias aún más maravillosas, y los hipogrifos y hechiceros del italiano resultaban prosaicos por comparación:

...Europa se perdió, pero otros dones
 Dio el vasto sueño a la famosa gente
 Que habita los desiertos del Oriente
 Y la noche cargada de leones.
 De un rey que entrega, al despuntar el día,
 Su reina de una noche a la implacable
 Cimitarra, nos cuenta el deleitable
 Libro que al tiempo hechiza todavía.
 Alas que son la brusca noche, crueles
 Garras de las que pende un elefante,
 Magnéticas montañas cuyo amante
 Abraza despedaza los bajeles,
 La tierra sostenida por un toro
 Y el toro por un pez; abracadabras,

Talismanes y místicas palabras
Que en el granito abren cavernas de oro;

Esto soñó la sarracena gente
Que sigue las banderas de Agramante;
Esto, que vagos rostros con turbante
Soñaron, se adueñó del Occidente.

Y el Orlando es ahora una risueña
Región que alarga inhabitadas millas
De indolentes y ociosas maravillas
Que son un sueño que ya nadie sueña.

Por islámicas arte reducido
A simple erudición, a mera historia,
Está solo, soñándose. (La gloria
Es una de las formas del olvido)... (Vol. II, págs. 215-216).

Los cuentos de Sherezade son ejemplo perfecto de la prioridad de la imaginación sobre el discurso, de la trama sobre la diégesis, que Borges sostuvo a nivel teórico siempre –aunque buena parte de sus obras son piezas maestras de la tendencia opuesta–. A pesar de ello, el escritor encuentra las razones definitivas de su admiración por *Las Mil y Una Noches* en aspectos técnicos y no temáticos. La más sorprendente de las magias del relato árabe es su estructura: «El libro es una serie de sueños, cuidadosamente soñados. Pese a su inagotable variedad, la obra no es caótica; la rigen simetrías que nos recuerdan las simetrías de un tapiz»². El misterio, se observará, parte de la contradicción entre lo inagotable, lo infinito, por un lado, y la simetría y el *cuidado* con que se ha evitado el caos, por otro. No se refiere Borges tan sólo al ardid de dar cohesión a los cientos de cuentos distintos mediante el *marco* narrativo del romance entre Sherezade y Shahriar; alude también a la atracción que siempre provocó en él el arte de la *enumeración*. Muchos de sus poemas, relatos o ensayos son, bien se sabe, simples relaciones de elementos encaminadas a una frase final que les dé cohesión y sentido. Para ejemplarizar bastará retomar el poema «El Oriente» con que abríamos el trabajo:

...¡Oh mente que atesoras lo increíble!
Caldea, que primero vio los astros.
Las altas naves lusitanas; Goa.
Las victorias de Clive, ayer suicida
Kim y su lama rojo que prosiguen
Para siempre el camino que los salva.
El fino olor del té, el olor del sándalo.

² JORGE LUIS BORGES, *Biblioteca personal*, Madrid, Alianza, 1988, pág. 95

Las mezquitas de Córdoba y del Aska
Y el tigre, delicado como el nardo... (Vol. III, pág. 114).

Los críticos han notado ya la afición de Borges por este esquema estructural, de modo que Waldo Ross ha hablado, por ejemplo, del «problema de las series infinitas» en el argentino (infinitos espejos que se reflejan entre sí, sucesivamente; infinitos soñadores que sueñan a otros soñadores que a su vez sueñan a otros, etc., como cualquier lector de Borges recordará). Tiene éste incluso una cita clásica para defender su amor el *enchâssement*:

(Es verosímil que en la insinuación de lo eterno –de la *inmediata et lucida fruitio rerum infinitarum*– esté acaso la causa del agrado especial que las enumeraciones procuran) (Vol. I, pág. 365).

Borges admira la fecundidad imaginativa y la perfección de la estructura del libro árabe; además, gusta del sabor arcaico y sentencioso de su prosa, que llega a imitar en el relato «El hombre en el umbral», de *El Aleph* (1949):

Mi texto será fiel: líbreme Alá de la tentación de añadir breves rasgos circunstanciales o de agravar, con interpolaciones de Kipling, el cariz exótico del relato. Este, por lo demás, tiene un antiguo y simple sabor que sería una lástima perder, acaso el de las Mil y unas noches (Vol, pág. 612).

Todas estas virtudes narrativas del texto árabe pueden haber servido de *catalizador* para el interés del poeta y ensayista –el Borges de los primeros años– por el relato de ficción. En efecto, la primera narración ficticia del argentino se llama «El acercamiento a Almotásim» y se incluye en la colección de ensayos *Historia de la eternidad* (1936). Aún aparece camuflada entre comentarios diversos acerca del concepto circular del tiempo, de la metáfora en la primitiva literatura islandesa, los traductores de *Las Mil y Una Noches*, etc. Simula ser una reseña del libro *The Approach to Al-Mu'tasim, El acercamiento a Almotásim*, escrito en inglés por el musulmán hindú Mir Bahadur Alí y publicado en Bombay en 1932. Borges resume el contenido de la novela –la historia de un estudiante que sufre una *sucesión de casi infinitas* pruebas hasta aproximarse al divino Almotásim–, y mezcla al comentarla, cuidadosamente, datos ciertos y datos falsos; sin embargo, la primera impostura es la existencia del libro, con lo que definitivamente estamos ante el primer relato de ficción del futuro cuentista. Luego Borges ha confesado el engaño, aduciendo que le resultaba más cómodo presentar el resumen de una historia que no redactarla por extenso, y apuntando que Carlyle y Butler habían hecho lo mismo en alguna ocasión. El comentario impostor resultaba tan verosímil que el propio Bioy Casares se apresuró a encargar a una librería un ejemplar de *The approach to Al'Mutassim*. Lo que a nosotros nos interesa poner de relieve es que cuando Borges –con más de treinta y cinco años– se decide por fin a dejarse arrastrar por la narrativa fantástica, elige un tema árabe cuya estructura acumulativa recuerda a la de *Las Mil y Una Noches*.

Por cierto que el argentino ha explicado repetidas veces cómo se produjo su definitiva conversión a la narrativa de ficción. En la Navidad de 1938 sufre un accidente al golpearse en la cabeza con una ventana mal cerrada, en la oscuridad. La herida se infecta, la convalecencia es larga, y el poeta teme haber perdido su capacidad intelectual. Se pone

a escribir con ansiedad, y redacta su primer volumen de cuentos presentados así, desnudamente, como tales: *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941). Poco después relata Borges es un cuento una escena casi idéntica a la de aquella Navidad. El protagonista de «El Sur» (de *Artificios*, 1944), el secretario de la Biblioteca Municipal, de ascendencia británica, llamado Juan Dalhmann –claro trasunto del autor– sufre el mismo accidente con la misma ventana en los últimos días de febrero de 1939. Emir Rodríguez Monegal señala una variante entre la realidad y la ficción que nos importa mucho ahora: en 1938 Borges esperaba a una mujer, invitada a cenar, y su impaciencia por verla aparecer motivó tal vez la imprudencia, al lanzarse escaleras arriba en la oscuridad y no ver la ventana abierta. La precipitación de Juan Dalhmann tiene razones más literarias:

Ciego a las culpas, el destino puede ser despiadado con las mínimas distracciones. Dalhmann había conseguido, esa tarde, un ejemplar descabalado de las Mil y Una Noches de Weil; ávido de examinar ese hallazgo, no esperó que bajara el ascensor y subió con apuro las escaleras; algo en la oscuridad le rozó la frente ¿un murciélago, un pájaro? (Vol. I, pág. 525).

Dalhmann es hospitalizado y la infección produce fiebres continuas en las que «las ilustraciones de las Mil y Una Noches sirvieron para decorar pesadillas» (Vol. I, pág. 525). A Rodríguez Monegal no le sorprende esta transposición de la mujer en la vida real por los cuentos de Sherezade, en la ficción. A lo largo de su extenso ensayo *Borges, una biografía literaria*³ analiza en clave psicoanalítica la vinculación del libro árabe con el erotismo reprimido del argentino, en su vida y en su obra. Rodríguez Monegal recuerda que entre aquellos volúmenes de la biblioteca paterna en la que, según el propio Borges, transcurrió su infancia, se encuentra la traducción inglesa de *Las Mil y Una Noches* debida a Richard Burton. Esta costosa edición de diecisiete volúmenes pasa por ser la más franca al reproducir sin pudores las escenas escabrosas del original que otras versiones europeas censuraban. Contiene sugestivas ilustraciones y largas notas acerca de las costumbres sexuales de los árabes, de modo que Borges admite haberla hojeado a escondidas. En su autobiografía aduce que «en la época fui tan arrastrado por la magia que no reparé mucho en las partes objetables, leyendo esos cuentos sin advertirles ningún otro significado»⁴, y continuará durante el resto de su vida minimizando el erotismo de las noches árabes frente a su prodigio imaginativo y narrativo. Sin embargo, en su conversación con Richard Burgin el escritor asegura que los recuerdos visuales de su infancia provienen de las ilustraciones de los libros, pues su incipiente ceguera hacía que captara mejor éstas que a los objetos o seres de su entorno. Cita entre las ilustraciones del recuerdo, claro está, las de *Las Mil y Una Noches* de Burton⁵.

³ EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL, *Borges, una biografía literaria*, México, F.C.E., 1987.

⁴ Citado por RODRÍGUEZ MONEGAL, pág. 69.

⁵ RICHARD BURGIN, *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1974, pág. 27.

Rodríguez Monegal vuelve a hallar la vinculación que comentamos en otras ocasiones de la historia personal de Borges. Durante los años de adolescencia transcurridos en Ginebra tiene junto a su cama los tres volúmenes de la traducción de Lane, junto a otros libros prohibidos como el dedicado a las costumbres sexuales de los pueblos balcánicos –siempre según la evocación novelada de aquellos años en el cuento «El otro», de *El libro de arena* (1975)–. De nuevo, la iniciación sexual del escritor se realiza sobre un trasfondo de erotismo exótico. Los años treinta, por otro lado, corresponden a un período de agitación emocional: Borges escribe apasionados poemas en inglés y su soledad se le hace tan insufrible que está a punto de consumar su suicidio. Sintomáticamente, son los años del primer interés de Borges por los motivos árabes. «Los traductores de *Las Mil y Una Noches*» se publica en *Historia de la eternidad* (1936) y, según Rodríguez Monegal, cuando ironiza acerca de la afición del traductor Burton por las excentricidades amorosas del mundo árabe Borges está descargando sus propias obsesiones. Los cuentos que Sherezade refiere al sultán funcionan, entonces, a modo de *shifters* que hacen al texto borgeano derivar hacia terrenos insospechadamente pasionales, de la misma manera que el tigre –llegado del Oriente, también– será siempre símbolo predilecto de la fuerza, la seducción, la vitalidad con que quisiera el intelectual haber sido dotado:

Cunde la tarde en mi alma y reflexiono`
 Que el tigre vocativo de mi verso
 Es un tigre de símbolos y sombras,
 Una serie de tropos literarios
 Y de memorias de la enciclopedia
 Y no el tigre fatal, la aciaga joya
 Que, bajo el sol o la diversa luna,
 Va cumpliendo en Sumatra o en Bengala
 Su rutina de amor, de ocio y de muerte... (Vol. II, pág. 202).

Modelo para una diégesis pura o símbolo de recóndito erotismo, *Las Mil y Una Noches* vienen a significar en el ideologema borgeano esa *otra* forma de existencia, la vital, la espontánea, la instintiva, a la que el escritor parece haber renunciado pronto, tal vez en el mismo momento en que reconoce que su infancia transcurrió en una biblioteca. (No es casual esta reunión de la ficción literaria y el sexo en una misma imagen: Borges, que leyó a escondidas *Las Mil y Una Noches*, también escribió a escondidas sus primeros cuentos, pues éstos transgredían igualmente los límites de la seriedad que la familia imponía al joven escritor).

Y, sin embargo, toda la carga sensual y *novelesca* que los relatos árabes comportan aparece matizada por el filtro de la *traducción*. Paradójicamente, entonces, lo que más le interesa a Borges del libro no es *lo árabe*, sino la traducción de ese componente exótico a la mentalidad occidental.

De hecho, la mayor parte de sus comentarios a *Las Mil y Una Noches* se centran en el tema de la diversa fortuna de sus traductores a las lenguas europeas. En *Historia de la eternidad* (1936) el artículo más extenso pasa revista a la labor del capitán Richard Burton y Edward Lane –traductores al inglés–, Jean Antoine Galland y el doctor Mardrus

–traductores al francés–, Rafael Cansinos-Asséns –traductor al castellano– y Enno Littmann –traductor alemán–. El ensayo, «Los traductores de las *1.001 Noches*», señala minuciosamente los aciertos o fallos de cada trabajo, aportando numerosas citas textuales y análisis contrastivos. Sin embargo, es fácil notar que Borges está más fascinado por la dimensión humana de estos hombres –aventureros como Burton, soñadores como Galland o puritanos como Lane– que por los innegables encantos de sus traducciones. En realidad, *Las Mil y Una Noches* que conocemos en Occidente son, para Borges, un producto distinto del texto original, ya que en ellas es ya indiscernible lo que los *confabuladores nocturni* incorporaron y lo que sus numerosos traductores europeos añadieron, censuraron o tergiversaron. De hecho, cuando el argentino prologa el libro árabe para la colección «Biblioteca personal», indica que ha seleccionado la versión del arabista francés Antoine Galland, justificando así la elección:

No he incurrido en la moderna pedantería de elegir la versión más fiel; he buscado la más grata de todas, la del orientalista y numismático francés Antoine Galland, que, a partir del año 1704, reveló las Noches a Europa. Acentuó lo mágico de la obra, abrevió sus demoras y omitió lo escabroso. Burton ha señalado que poseía el infrecuente don de narrar. Sin el estímulo preliminar de Galland no se habrían intentado las traducciones ulteriores. Es nuestro bienhechor⁶.

La figura de estos traductores es tan relevante que Borges no olvida nunca citar sus nombres cuando se refiere al libro, tal como si cada una de estas traducciones fuera en verdad una obra distinta. En «El Sur» el protagonista, Juan Dalhmann, se entusiasma con las ilustraciones de las *1.001 Noches* de Weil; en «El informe de Brodie» el misterioso manuscrito fue hallado en el primer volumen de las *Noches* de Lane; también en «El otro» es ésta la versión que sirve al Borges anciano para convencer al Borges adolescente de que se trata de la misma persona, pues ambos poseyeron, poseen, el mismo libro, etc.

Emir Rodríguez Monegal, de nuevo, aporta datos que pueden permitir hallar el trasfondo psico-biográfico de este desusado interés por la traducción. Recuerda el crítico la condición de bilingüe de la que Borges disfrutó desde su infancia, educado en un hogar en que la familia paterna se expresa en inglés y la materna es español. Las primeras lecturas del escritor –inclusive *Las Mil y Una Noches* y *El Quijote*– se hacen en inglés. Es en este mundo británico donde primeramente se desarrolla la vocación literaria de Borges: éste admite que comenzó a escribir por imitación de su padre, novelista frustrado, y que también a través de él le llegó la admiración por el Oriente. El padre fue apasionado lector de las noches árabes, hasta el punto de que compuso una serie de cuentos a imitación de los de Sherezade; igualmente se aplicó a traducir al castellano la versión inglesa de las *Rubaiyat* de Omar Khayyám, un trabajo que por cierto ha sido luego atribuido en alguna bibliografía a Borges hijo⁷.

⁶ Recogido en JORGE LUIS BORGES, *Biblioteca personal*, pág. 95.

⁷ La versión inglesa de las *Rubaiyat* se debe a Edward Fitzgerald, a quien Borges convierte en otra de sus grandes obsesiones literarias. Este mediocre británico capaz sin embargo de hacer revivir en su traducción

Si lo árabe ya es para Borges suficientemente fascinante, aún lo es más esta nueva modalidad, lo árabe aprendido a través de lo británico; con esta innegable paradoja Borges juega con la posibilidad de enfrentar contrarios: la sensualidad árabe frente a la intelectualidad británica, la desmesura oriental frente a la contención inglesa, las arenas del desierto frente a las brumas perpetuas. Tan atractivo resulta el binomio que Borges dedica un cuento, «Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto», a especular con el asombro que produciría la llegada de un auténtico árabe a un puerto de Cornwall:

Acaso el más antiguo de mis recuerdos –contó Dunraven– es el de Abenjacán el Bojarí en el puerto de Pentreath. Lo seguía un hombre negro con un león; sin duda el primer león que miraron mis ojos, fuera de los grabados de la Escritura. Entonces yo era niño, pero la fiera del color del sol y el hombre del color de la noche me impresionaron menos que Abenjacán. Me pareció muy alto; era un hombre de piel cetrina, de entrecerrados ojos negros, de insolente nariz, de carnosos labios, de barba azafranada, de pecho fuerte, de andar seguro y silencioso. En casa dije: «Ha venido un rey en un buque». Después, cuando trabajaron los albañiles, amplió ese título y le puse el Rey de Babel (Vol. I, pág. 601).

Tal vez Borges gustaba de pensarse a sí mismo como un niño inglés –«un inglés excéntrico, perdido en el vacío cultural de un mundo de habla española», dice de él Rodríguez Monegal⁸– asombrado ante el universo prodigioso de las leyendas árabes. Pero entonces debe permitírse nos una última reflexión acerca del sentido de esta preferencia cultural en el argentino. Tal vez, insistimos, a Borges le hubiera gustado ser un hombre de acción, pero era un intelectual. Tal vez hubiera querido tener raíces árabes, pero las suyas eran inglesas. Con palabras del propio autor que luego retoma Jorge Oscar Pickenhayn: a Borges le hubiera gustado ser *fuego*, pero fue *álgebra*⁹. Volvamos entonces atrás para concluir con el resumen del cuento «El Sur», que dejamos a medias y que ahora será perfecto epílogo para nuestras propuestas: cuando Juan Dalhmann abandona el hospital, tras la convalecencia de la infección que le produjo el tropiezo con la ventana –recordemos, al subir las escaleras impaciente por hojear las ilustraciones de *Las Mil y Una Noches* de Weil– decide tomar un período de descanso en una finca situada al Sur de Buenos Aires. Lleva con él el libro mágico, pero ya sabemos que éste no es más que

toda la sensualidad del persa Khayyám es evocado con ternura en «El enigma de Edward Fitzgerald», del libro *Otras inquisiciones*. De nuevo el libro de que Borges habla no es el original oriental, sino aquél otro, probablemente superior, que sólo la manipulación de traductor pudo conseguir: «Las nubes configuran, a veces, formas de montañas o leones: análogamente la tristeza de Edward Fitzgerald y un manuscrito de papel amarillo y de letras purpúreas, olvidado en un anaquel de la Bodleiana de Oxford, configuraron, para nuestro bien, el poema» (Vol. II, pág. 68). A este otro traductor insigne dedica Borges nuevos comentarios, incluso poemas, y lo tiene en tal alta estima que cuando Richard Burgin le pregunta en una entrevista acerca de «Fitzgerald», Borges responde a su vez con una pregunta: «Cuando habla de Fitzgerald, ¿está pensando en Edward Fitzgerald o en Scott Fitzgerald? (Burgin, op. cit., pág. 79).

⁸ RODRÍGUEZ MONEGAL, op. cit., pág. 288.

⁹ JORGE OSCAR PICKENHAYN tituló un estudio *Borges: Algebra y Fuego*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1982.

un símbolo de esa vida plena que el intelectual hubiera querido tener. Después de su enfermedad que lo llevó a las puertas de la muerte, en esa especie de resurrección —que Borges compartió con el protagonista del cuento— tiene la oportunidad de hacer virar su existencia hacia ese otro extremo vitalista que antes había reprimido.

La verdad es que Dalhmann leyó poco; la montaña de piedra imán y el genio que ha jurado matar a su bienhechor eran, quién lo niega, maravillosos, pero no mucho más que la mañana y que el hecho de ser. La felicidad lo distraía de Shahrazad y de sus milagros superfluos; Dalhmann cerraba el libro y se dejaba simplemente vivir (Vol I, pág. 527).

Si Dalhmann aprende al fin a gozar espontáneamente de la existencia, no será necesario recurrir a la triste evasión que los libros —libros en los que *se traducen* las aventuras que otros, más afortunados, vivieron— pueden procurarnos. Aún así, Dalhmann entra a descansar del viaje en un almacén e intenta distraerse con la lectura de los prodigios de Simbad y Aladino. Unos *compadritos*, en la mesa de al lado, se ríen de él y lo provocan. Para nuestra sorpresa, el Dalhmann renacido deja definitivamente la lectura, acepta el puñal que un viejo gaucho le ofrece y se deja llevar a un duelo claramente desigual:

Salieron, y si Dalhmann no había esperanza, tampoco había temor. Sintió, al atravesar el umbral, que morir en una pelea a cuchillo, a cielo abierto y acometiendo, hubiera sido una liberación para él, una felicidad y una fiesta, en la primera noche del sanatorio, cuando le clavaron la aguja. Sintió que si él, entonces, hubiera podido elegir o soñar su muerte, ésta es la muerte que hubiera elegido o soñado.

Dalhmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura (Vol. I, págs. 529-530).

Tenemos argumentos para sospechar que Borges hubiera deseado, también, una muerte así.