

# TRADUCCIÓN

<https://doi.org/10.24201/eea.v58i3.2743>

## **Borges y la transformación de la escritura: “Yo no he vivido, quiero ser otros” de Hušang Golširí<sup>1</sup>**

### **Borges and the Transformation of Writing: “I Have Not Lived, I Want to Be Someone Else” by Hushang Golshiri**

Traducción directa del persa e introducción de  
JOSÉ DARÍO MARTÍNEZ MILANTCHI  
*Universidad Nacional Autónoma de México, México*

**Resumen:** Hušang Golširí se ha considerado uno de los autores iraníes más importantes del siglo xx. Su empleo simultáneo de técnicas vanguardistas y argumentos socialmente polémicos caracterizan una obra que rechaza tajantemente el realismo sin nunca alejarse de la realidad. Aquí se presenta la primera traducción al español de su ensayo

---

Recepción: 22 de abril de 2021. / Aceptación: 1 de agosto de 2022.

<sup>1</sup> Para la realización de este trabajo conté con una beca del Programa de Becas Posdoctorales de la Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe. Agradezco a Farkhondeh Shayesteh por su asesoría, a Kioumars Ghereghlou por sus consejos, y a Barbad Golširí por su generosidad al autorizar la publicación de esta traducción.

D.R. © 2023. Estudios de Asia y África  
Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar (CC BY-NC-ND) 4.0 Internacional

“Yo no he vivido, quiero ser otros”, donde discute su apreciación del escritor argentino Jorge Luis Borges.

**Palabras clave:** Golširí; Borges; iraní; persa; traducción.

**Abstract:** Hushang Golshiri has been considered one of the most important Iranian authors of the 20th century. His simultaneous use of modernist techniques and socially controversial plots characterize an oeuvre that wholeheartedly rejects realism without ever straying too far from reality. This is the first ever translation into Spanish of his essay “I Have Not Lived, I Want to Be Someone Else”, in which he discusses his interpretation of the Argentinian writer Jorge Luis Borges.

**Keywords:** Golshiri; Borges; Iranian; Persian; translation.

## Introducción

Hušanġ Golširí (1938-2000) ha sido considerado una de las figuras literarias iraníes más importantes del siglo xx (Mir ‘ābedini 2002). Su obra incluye cuentos, novelas y una cantidad impresionante de ensayos que abarcan tanto la crítica como la teoría literaria. Su vida como escritor, que nunca evitó la controversia política ni los temas socialmente sensibles, comenzó durante el régimen monárquico de los Pahlaví y continuó después de la Revolución Islámica de 1979. Durante el reinado del último sah, Mohammad Reza Pahlaví, fue encarcelado dos veces y hacia el final de su vida se vio obligado a publicar en el extranjero para evitar la censura de la República Islámica. Formalmente audaz y estilísticamente versátil, Golširí ha tenido difusión en varios idiomas, incluidos el francés, el inglés y el alemán, pero hasta la fecha ningún texto suyo se ha publicado en español. Desde una perspectiva angloparlante, su consolidación dentro del canon moderno iraní se dio casi medio siglo atrás con su inclusión en el número especial de *Literature East and West* titulado “Major Voices in Contemporary Persian Literature” (Hillmann 1976, 245-304).

Para remediar en parte esta triste laguna y contribuir a la construcción de una relación más directa entre los hablantes

del persa y el mundo hispanoparlante, presento esta traducción de “Man zendegí nakardēam, mi jāham digari bāšam” (“Yo no he vivido, quiero ser otros”), un ensayo donde Golširí analiza varios cuentos de Jorge Luis Borges, publicado originalmente en el número 17 de la revista *Farhang va zendegí* (Cultura y vida) en 1971 y disponible en la colección de ensayos *Bāgh dar bāgh* (El jardín en el jardín) (1999). Seleccioné este texto en particular por ser una intersección real y un puente posiblemente fructífero entre la obra de Golširí y la literatura latinoamericana.<sup>2</sup> Más allá de la conexión —quizás inesperada— entre Golširí y Borges, intento dar a conocer a un autor que se revela como una de las voces fundamentales en la prosa iraní del siglo xx y que, sin embargo, nunca cruzó la barrera lingüística hacia el español como lo hicieron autores como Šādeq Hedāyat, Sohrāb Sepehrí o Foruğ Farojzād.

### Aparte sobre la traducción

Como ocurre con cualquier idioma, el proceso de traducir ha requerido un balance entre conservar las singularidades del persa y producir un texto legible y claro en español. He intentado minimizar las modificaciones y las interpolaciones y decidí mantener algunos aspectos idiomáticos del persa. Por ejemplo, al leer la traducción del ensayo de Golširí, los lectores rápidamente se darán cuenta de algunas características chocantes para el hispanoparlante, como la tendencia a comenzar oraciones con la conjunción “y”, unida a una mayor tolerancia estilística a la repetición de palabras que podría parecer monótona. En cambio, al leer el texto en voz alta en persa, estas repeticiones le dan una sonoridad casi poética a la prosa. Además de estas diferencias propias del idioma, también está la cuestión del in-

<sup>2</sup> La extensión de este interés por lo latinoamericano en Golširí requiere más estudio. Hay menciones de su supuesta traducción de *Pedro Páramo* (1955) al persa. No he podido constatarlo y parece ser una confusión con la traducción que hizo de este libro su hermano Aḥmad Golširí.

confundible estilo de Golširí, caracterizado por su uso constante de imágenes, con una preferencia particular por las referencias geométricas, una deslumbrante soltura conceptual donde cualquier esquema rígido pierde importancia frente al derroche de ideas y una agudeza íntima en la que la literatura es algo que se vive y se sufre. En este ensayo, Golširí no se preocupa por leer a Borges como académico. Casi lo lee como Borges mismo lo hace con autores como Quevedo en sus propios ensayos: una apreciación personal donde la genialidad de la interpretación es lo primordial.

### **Golširí, a la vanguardia de una nueva generación**

Antes de adentrarme en cómo Golširí lee a Borges, es útil contextualizar a este autor iraní. Aunque debido al trabajo de su padre pasó parte de su niñez y adolescencia en la ciudad petrolera de Ābādán, la familia de Golširí provenía de Isfahán, donde nació y estudió literatura persa en la universidad. Se crio en un ambiente social de clase trabajadora, y durante sus estudios universitarios también fue maestro de escuela primaria en áreas rurales cerca de su ciudad natal. Al terminar sus estudios, Golširí pasó a enseñar en escuelas secundarias y se dedicó a escribir con más seriedad. Publicó en varias revistas influyentes del momento, incluidas *Payām-e-novín*, *Ferdowsí* y *Kayhān-e-haftē*, y se relacionó con otros intelectuales y literatos, algunos militantes del partido Tudē, organización comunista iraní ilegal en ese momento (Mir ‘ābedini 2002). En 1962, estas afiliaciones le costaron cinco meses en prisión. Golširí fue encarcelado de nuevo en 1974, en esa ocasión por razones poco claras, y sin duda marcado por esta experiencia, el tema de los prisioneros políticos y la libertad de expresión es ineludible en sus obras posteriores (Shayesteh 2011, 5). Cuando se piensa en la relación entre literatura y política, Golširí es un caso fascinante. De valores democráticos inquebrantables y extraordinaria valentía en su defensa de la libertad de expresión en lo personal, Golširí

nunca dejó de abogar por la independencia del arte de cualquier ideología política y de cualquier responsabilidad estrictamente mimética (Ghanoonparvar 1985, 351-354).

En sus inicios como escritor en Işfahán, Golşirí participó en un grupo de discusión conocido como el círculo de Şā'eb. Algunos de los miembros más jóvenes de este movimiento fundaron la revista literaria *Ýong-e-Işfabán* (Antología de Işfahán). Aunque solamente se publicaron 11 números, reunió a diversos intelectuales vanguardistas de la ciudad y captó la atención de escritores y críticos de otras partes del país (Khakpour 2014, 194). Los miembros de *Ýong-e-Işfabán* publicaban sus propias obras de ficción y crítica luego de pasar por un proceso interno similar al de un taller, buscando siempre lo experimental, la vanguardia y un rompimiento con cualquier realismo decimonónico, y difundían una selección de textos iraníes que identificaban como sus precursores. Los editores también traducían a autores y filósofos extranjeros, como E.M. Forster, Ernest Hemingway y Jean-Paul Sartre. Probablemente fue en las reuniones de la revista y las tertulias informales con sus compañeros donde Golşirí leyó a Borges por primera vez.

Este grupo de jóvenes afiliados a *Ýong-e-Işfabán* representó sólo una parte de lo que se consagró como una segunda ola de renovación de la literatura iraní en el siglo xx, más o menos comparable con el *boom* latinoamericano en cuanto a su deseo intenso de novedad, fuerte metaconciencia artística y diálogo con escritores extranjeros, aunque no en su éxito y reconocimiento internacional. La primera cristalización de ideas nuevas que reataban el paradigma literario dominante en el siglo xx tuvo lugar antes de la Segunda Guerra Mundial, de la pluma de autores como Moĥamad Ýamālzādē y Şādeq Hedāyat en la narrativa, y Nimā Yuşiȳ y su movimiento de *ş'e'r-e-nō* (poesía nueva) en cuanto al verso. En la segunda mitad del siglo xx, Golşirí y una amplia gama de escritores y escritoras, como Simín Dāneshvar, Şādeq Cubak, Bozorg 'Alaví e Iraý Pezeşkzād, se encargaron de diversificar y multiplicar los posibles caminos de la narrativa al apostar por temas tabúes, el humor, estructuras no lineales

y adaptaciones contemporáneas de mitología y folclor, entre muchos otros argumentos y técnicas que le brindaron un nuevo auge a una tradición históricamente dominada por la poesía.

En 1968, Golširí publicó el libro de cuentos *Meṣl-e-hamišē* (*Como siempre*) y la novela *Šāzadē Eḥteyāb* (*El príncipe Eḥteyāb*), probablemente sus dos obras más importantes. Sobre todo en esta novela, Golširí reinventa la paleta de la narrativa iraní al contar los últimos días de un príncipe tuberculoso venido a menos mediante el fluir de la conciencia, *flashbacks* y fragmentos de diarios de viaje para producir un efecto vertiginoso donde convergen diferentes épocas históricas e incluso se confunden personajes y distintas generaciones familiares (Khakpour 2014, 254-264). En la introducción a una recopilación de cuentos de Golširí traducidos al inglés, Heshmat Moayyad (2003, 10) observa que *Šāzadē Eḥteyāb* fue recibido como la segunda novela más audaz de la tradición moderna iraní, superada solamente por *Buf-e-kur* (*El búho ciego*) (1937) de Hedāyat. De la misma manera, Arta Khakpour (2016, 460) explícitamente reconoce la influencia de Borges sobre el autor y analiza cómo los textos de Golširí no sólo rechazan el realismo, sino que buscan subvertir la premisa de una realidad única e inteligible.

### Últimas obras y legado

A pesar de verse perseguido y hostigado, primero por el régimen del sah y luego por la República Islámica posrevolucionaria, Golširí nunca cesó de escribir y continuó ampliando su repertorio estético con variaciones constantes de voz y tono, desde libros que coquetean con lo que hoy llamamos autoficción hasta narraciones panorámicas que dialogan con diferentes nociones de historia y tiempo. Varias de sus novelas sólo se difundieron oficialmente fuera de Irán y todavía están prohibidas en su país. Falleció a los 62 años, y su familia, liderada por su esposa y editora Farzānē Ṭāherí, estableció la Fundación Hušang Golširí, que otorga un prestigioso premio literario y busca promover su obra.

### Golširí y Borges, una lectura refrescante

Al leer el texto de Golširí se percibe una consideración profunda y genuina de la obra y, hasta cierto punto, de la vida de Jorge Luis Borges. Hace referencia a varios cuentos (sólo los que están “bien traducidos” según Golširí), pero también cita versos menos conocidos del “Poema conjetural” y “El laberinto”. Más allá de esto, repetidamente menciona la ceguera del escritor y es evidente que estaba al tanto de que el padre de éste sufrió la misma suerte. De las lecturas que Golširí hace de Borges, me gustaría resaltar dos características interrelacionadas: la ausencia notoria de lo nacional y el concepto de volverse otro como método de escritura y tema de la ficción.

A pesar de conocer algunos detalles de la biografía de Borges, el contexto más amplio de la política y la historia argentina y latinoamericana está completamente ausente en este texto. Aunque el Golširí más activista probablemente no congeniaría con la política conservadora de Borges, esta tensión no sale a la luz. Hay una sola mención de Argentina, y Golširí nunca habla de Irán como país (más allá de una referencia a “nuestros cuentistas”). Aunque alude a la literatura latinoamericana, y predeciblemente cita su preferencia por la magia, el único otro autor que Golširí pone a la altura de Borges es a Franz Kafka.

Esta omisión de lo nacional se extiende a la discusión de Golširí sobre el panteísmo que Borges directamente asocia con la poesía mística persa (Martínez Milantchi 2021, 105). En su análisis de “El Zahir”, Golširí sugiere que la característica de ser simultáneamente una y muchas cosas podría tener ecos de ‘Omar Jayām (1048-1131), pero rápidamente desecha esta posibilidad con una descripción ambigua del poeta persa conocido por sus cuartetos epigramáticos; menciona su “primitivismo” y ensalza la complejidad del pensamiento borgiano, según Golširí compuesto por una combinación de misticismo oriental, Platón, Aristóteles y una influencia africana o negra. No obstante, esta breve comparación no parece tener el propósito de desdeñar la literatura persa a favor de un autor más contemporáneo. A pesar de aludir a la supuesta inocencia de Jayām, Golširí nunca

describe al cuentista porteño como moderno ni avanzado y nunca invoca conceptos como el progreso o el desarrollo. En cuanto a las referencias de Borges a la poesía clásica persa, Golširí parece querer desmarcarse de un interés culturalmente narcisista basado en que al escritor argentino le gustaba citar a místicos persas como Jayām o ‘Aṭar.

En lugar de aspirar a tender un puente directamente entre Borges e Irán, Golširí ensalza la gran capacidad ecuménica del autor, pintándolo como un ente cosmopolita, y aún más, universal, capaz de asimilar toda la cultura humana sin perder su personalidad. Es en este contexto donde aparece la única mención de la nacionalidad de Borges. Golširí cita una frase de una entrevista en la que el autor elogia la cualidad argentina de aceptar, y estar interesado en, casi todas las cosas. Borges se refería a un cliché sobre la diversidad cultural argentina y, a la vez, invocaba una tradición identificable con el pensamiento de Domingo Faustino Sarmiento, cuyo componente racial es muy conocido. Golširí, aquí ingenuamente, confía en las palabras de Borges para explicarse cómo ha sido posible que un escritor dialogue con tradiciones tan eclécticas. Al abordar esta polémica, es importante reconocer que estamos hablando de dos hombres cuyas identidades raciales o étnicas no desentonaban con la narrativa hegemónica de sus respectivos países. En este sentido, se podría interpretar la lectura de Golširí como un ejemplo de cosmopolitismo universalista que quiere encontrar una hermandad esencial entre los pueblos, un esquema donde cada persona puede asimilar, entender y emplear elementos de culturas ajenas sin tener en cuenta las dinámicas de poder y violencia que han definido muchos de esos intercambios. Aunque Golširí leyó a Borges antes del auge de la teoría poscolonial, este debate sobre las jerarquías culturales y sus efectos perniciosos ya era central en Irán desde la publicación de *Ġarbzadegí* (Occidentalitis) (1962) de Ŷalāl al-Aḥmad.<sup>3</sup> Hoy en día, el discurso de Golširí pareciera pecar de ingenuo, a pesar de la ausencia de

<sup>3</sup> Este texto, parteaguas en la tradición iraní, no se ha traducido al español, pero está disponible en francés y en múltiples traducciones al inglés. Su título retrata la influencia de Occidente en Irán como un choque y una enfermedad.



antecedentes coloniales entre Latinoamérica y, en este caso, Irán. Por lo tanto, es posible pensar en lo que se ha llamado una solidaridad “sur-sur”, aunque es fundamental no olvidar que muchos de los contactos entre pueblos colonizados se han visto mediados o filtrados por Europa (Taboada 1998, 285). Evadiendo estas polémicas culturales, una y otra vez Golširí propone a Borges como ejemplo de lo que debe ser cualquier escritor: un ente proteico en constante transformación, un individuo que vive en y a través de los demás, un yo siempre otro.

Cuando Golširí habla de volverse otro, no lo hace necesariamente desde una perspectiva cultural ni social, sino personal: acercarnos tan cabalmente a algo o a alguien que terminamos por convertirnos en ellos. Al identificar volverse o convertirse en otro (*digarí šodán*) como la lógica imperante en los cuentos de Borges, Golširí toma como ejemplos momentos en los que la voluntad humana se ve suplantada por objetos e incidentes en los que la identidad de un personaje se transforma.<sup>4</sup>

Golširí identifica una premisa y una consecuencia de este mecanismo. La premisa es que, para inventar estos cuentos, Borges mismo tuvo que haber encarnado la práctica de volverse otro. Esto recuerda el lugar común sobre la escritura como innatamente empática que retrata el acto de escribir o de leer como ponerse en el lugar del prójimo. Más interesante es la consecuencia conceptual que asoma cuando se adopta este procedimiento. Si algo o alguien se puede volver otro, también podría convertirse en un tercero, y así sucesivamente hasta concluir que se puede ser todas las cosas. Golširí ve la imagen del Zahir y el cuento del mismo nombre como emblemas de esta identidad algebraica entre cada fragmento de la realidad. Aunque en general interpreta esta apertura hacia lo ajeno positivamente, en las últimas oraciones del ensayo Golširí expresa el temor de que los cuentos de Borges lo vuelvan ciego, de que el texto, de alguna manera, lo convierta en Borges.

<sup>4</sup> Como en español, el término *digarí šodán* también tiene un cariz de neologismo en persa, aunque la construcción de verbos compuestos basados en *šodán* es muy común. Aquí la exigencia conceptual da pie a la flexibilidad estilística de Golširí.

Hasta cierto punto, la lectura que hace Golširí de la noción de volverse otro en Borges se puede asociar a la pérdida de la identidad individual normalmente relacionada con la modernidad. Sin embargo, el posible aporte del autor iraní reside en su manera de abordarlo. A diferencia de muchos críticos que leen los cuentos de Borges como pequeñas parábolas filosóficas o metafísicas, como experimentos intelectuales donde se persiguen las consecuencias de una modificación en el pensamiento, Golširí rehumaniza la ficción del autor argentino. Lo lee como el creador de espacios donde las personas se ven doblegadas por fuerzas extrañas, no por estructuras burocráticas ni gubernamentales, sino por la simple existencia de entidades ajenas a su ser que lo influyen y lo suplantán. Para Golširí, Borges utiliza la ambigüedad, las contradicciones y las trasposiciones para construir espacios donde cada cosa y cada persona tiene la capacidad de transformarse en otra, un mundo donde la identidad personal no es un límite o un destino, sino un punto de partida para una cantidad infinita de posibles metamorfosis. En la concepción de Golširí, el escritor tiene el deber, y el privilegio, de constantemente volverse otro.

Sería irresponsable deducir de esta lectura de Borges un posible modelo de diálogo literario intercultural donde todos deben ser como la imagen que tiene Golširí de Borges, ciudadanos del mundo abiertos a todo, enciclopedias universales donde se conjuguen los diversos elementos de la humanidad. Golširí se enfoca en el aspecto puramente literario de esta dinámica y, en este ensayo en particular, no considera los diferentes mecanismos de poder implícitos ni el trasfondo de violencia explícita cuando se habla de incorporar o adaptar algo culturalmente ajeno. No obstante, Hušang Golširí sí sirve de modelo en otro aspecto, ya que lee a Borges en traducción, lo cita, lo analiza y busca entenderlo como artista sin encasillarlo en una tradición artificialmente construida. No lo reduce a un espejo lejano de la cultura iraní ni quiere hacerlo encajar en una teleología donde las tradiciones avanzan hasta lograr el “desarrollo”. Si bien este ensayo no quiere bosquejar cómo se podría pensar un

intercambio cultural igualitario y productivo desde la teoría, se puede decir que es un ejemplo fascinante de cómo leer a un autor extranjero en la práctica, sin generalizaciones, sin nacionalizarlo ni reducirlo a un contexto político o social, buscando entender cómo funcionan sus textos desde la cercanía de la lectura cuidadosa y no desde la lejanía cómoda del exotismo.

## Yo no he vivido, quiero ser otros

HUŠANG GOLŠIRÍ

Para aquel que escribe y publica una parte de sí mismo (sea de sus experiencias o descubrimientos en su forma madurada), dividirse en dos partes, con cada cuento o cada poema, es una necesidad. Una parte es él, un yo vuelto otro que puede, por ejemplo, contradecir las creencias del Borges del año 1945 o aceptarlas. Y otra parte es algo en forma de palabras que llega a las manos de este o aquel que, a cambio de unos cuantos tomanes,<sup>5</sup> se ha vuelto su dueño hasta adjudicarse el derecho de señalar pasajes como lector o crítico, o colocar el libro sobre un anaquel anteriormente preparado. Y una vez que todos, más o menos, se hayan olvidado de esta segunda parte, de nuevo es el escritor o poeta el que va en su busca y la encuentra nuevamente, como a un niño perdido o un libro usado sobre el estante. Es un encuentro con un extraño conocido cuyo rostro no ha sido marcado por el tiempo sino por los demás, pues esta invención de una mente creativa ha existido con y en otros, y ahora su rostro se ha afeado, como una amiga de toda la vida con quien nos reencontramos en un burdel y sobre cuya cabeza vertimos el agua del arrepentimiento.<sup>6</sup> Por cierto, esta prostituta que tan barato y tan seguido ha estado con otros, ¿quién es?

—Bien, siéntate, querida, allá. Pido disculpas por no haberte reconocido al principio.

¿Es una tragedia o un encuentro con una creatura cuyo proceso de creación en el marco de la palabra no ha sido un fluir repentino e improvisado, o incluso con una copia certificada de otra persona? ... Es una tragedia.

—Creo que la vi aquella misma noche. ¿Dónde fue?

Y no una sola noche, sino muchas noches. Porque el tiempo de creación, como mínimo, se inicia con la primera palabra

<sup>5</sup> Tomanes se refiere a la moneda iraní, oficialmente el rial, pero comúnmente expresado en "tomanes". Cada diez riales son un tomán.

<sup>6</sup> El agua del arrepentimiento se refiere al poder purificador del agua, ya que este elemento limpia el pecado del creyente arrepentido.

que escribimos y se prolonga hasta la corrección de los errores de imprenta. Digo “como mínimo” porque a veces la creación de un personaje, la tentación persistente de la creación de un personaje, comienza días y hasta años atrás y existe en estado latente en la mente del escritor. En esta fase corta o larga, el autor tiene que vivir con su creación, a través del lenguaje, o darle forma en su mente, yacer con ella o sentarse a la mesa a tomar un trago y brindar por el inicio o el aniversario de su nacimiento:

—¡Salud!

Y sentarse a la espera de la reacción a su brindis, porque la creación es un fluir recíproco, es decir, acompañado por lo creado, donde el creador también cambia de forma, de la misma manera en que el escultor con cada golpe del cincel y cada esfuerzo por darle forma a la piedra, es como si estuviera dándose un golpe a sí mismo, a la piedra de su propio ser. Y cuando se levanta del trabajo, cansado y agotado, él también es otro.

Todavía es Borges o Kafka o no sé quién. Pero solamente en cuanto al nombre y el apellido. Y quizá sea Borges después de la creación. Antes de esto, no era nada. Y porque creó, se convirtió en dios. Y dijimos que la invención de una mente creativa no es una copia certificada (y si lo fuera, no pasa nada, porque es posible que veamos el original de nuevo e ignoremos el destino de nuestra propia creación). Son fragmentos que se toman prestados de éste y aquél y se mezclan con levadura propia —quizás— y finalmente y en general, en la acumulación de estos fragmentos, en la recolección de éstos, el escritor es el hacedor principal.<sup>7</sup> Y el resultado es una cosa que antes no ha sido y que quizá de ahora en adelante sólo encuentre duplicaciones aproximadas (dicen que los personajes de los cuentos de Dostoievski se han manifestado o han aparecido después de la publicación de sus libros). Y observamos que lo creado,

<sup>7</sup> La alusión a “El hacedor” de Borges es fortuita en esta traducción al español, pero refleja el sentido de agente o persona que realiza una acción que se observa en el persa original.

aunque habite la existencia del escritor durante el proceso de la creación, es en sí “otro”, una existencia que posee una presencia particular. Y ya que el escritor está obligado a vivir en su molde, o como mínimo a disfrazarse de su piel y darle forma enfrentándose a los acontecimientos del cuento, o a crear sus reacciones, según sus características en el cuento, en su propio cuerpo y alma, inevitablemente está obligado a pensar en el otro que mencionamos que existe, que está presente. La creación del lugar del cuento también requiere pensar en otra cosa e incluso volverse otra cosa, como el mago del cuento “Las ruinas circulares”. Con esta explicación que Borges no quiere decir: Yahvé, o por ejemplo Alá, o cuando menos Jesús de Nazaret, es el resultado de los esfuerzos mentales de los humanos en la vigilia o en el sueño o en la iluminación de sus mensajeros, o el resultado de las narraciones escritas y dichas por ellos, que —aunque contradictorias— son una presencia ubicua e identificable. Pero [Borges] también acepta, quizá también se lo crea —no importa—, a menor escala, la otra cara de la moneda, y de la misma manera que las historias están llenas de dijeron y dicen y he visto y han leído, el cuento también es así y el resultado para el lector es una órbita circular: un dios-hombre —en su mente y a lo largo de mil y una noches— reúne sus propios sueños esparcidos y les da forma creando un hijo como Jesús, pero... del mismo modo en que Dios creó al hombre. Pero luego y más allá de estas narraciones y rezos y libros sagrados, de repente el mago descubre —con el dolor de cada descubrimiento— que él mismo también es, al igual que el producto de su mente, la construcción y el fruto de otra mente. Vemos que el cuentista es evidentemente el mago mismo, y el cuento también es el refugio de su creación o, por ejemplo, lo son la mayoría de los libros sagrados, o quizá las ruinas circulares. Y acaso no se puede decir que Borges de pronto descubre que él mismo también es la creación de otros: ¿de los hombres de sus cuentos, leyendas, objetos, o de un padre ciego?

Al final, Borges también se ha vuelto ciego. Se ha vuelto otro. Ser o volverse otro, sólo eso. Y quizás esto sea verdad

para todos los escritores. Pero aquí, en cuanto a Borges, se debe decir que en los momentos de creación él infunde este sentimiento de ser o volverse otro en las personas y los objetos de sus cuentos. Más simplemente, ya que Borges es otro en el proceso de la creación, o quiere volverse otro, pensar o sentir como otro —por ejemplo, volverse una piedra en el camino o un gaucho o una daga o un mago en un templo de fuego abandonado—, los personajes de sus cuentos también son así. Y también, como para el entendimiento de esta igualdad de estados y las reacciones de, por ejemplo, un gaucho, el autor debe volverse otro, el predominio de la obligación de ser otro también ha sido impuesta a las relaciones de los personajes de sus cuentos, una obligación mágica y terrible de la que parece imposible huir, sea para una daga, por ejemplo, o para una anciana. Tanto es así que, para mí, la presencia de Borges en uno o dos de sus cuentos no es sencilla y fortuita, más bien es una señal de su presencia en el momento de la creación, es la apariencia de un momento fluido que se origina en él y que encuentra su extensión en todas las cosas y las personas e incluso en las relaciones entre ellas, y al final de nuevo vuelve a él.

Los efectos de esta otredad se pueden ver en todos los cuentos traducidos de Borges. Por ejemplo, en “La forma de la espada”. El narrador del cuento le habla a Borges sobre otro hombre, sobre un hombre llamado Vincent Moon. El narrador solamente puede provocar todo el odio de Borges hacia sí mismo al dejarlo —sin la vergüenza que provocaría su presencia— pensar en la fealdad de los actos del otro hombre, no de este hombre que ahora está presente. El mismo proceso le ocurre al lector, es decir, aquí el lector es Borges, está presente en el temblor de sus ojos, en el empuñar de su mano y en el fruncir de su ceño. Y cuando el cuento termina, el cuadrado compuesto por el lector, Borges, Vincent Moon y el otro se convierte en una línea, una línea trazada entre el lector y Vincent Moon. El resultado de este encuentro, del encuentro frente a frente, es el odio doble hacia un traidor y, de igual manera, un sentimiento de simpatía y la tentación de perdonarlo.

Otro ejemplo de la extensión de la obligación del escritor de volverse otro en el momento de la creación es un hombre que, en el lugar de otro, sin ningún antecedente y con un motivo trivial, comete un homicidio porque:

—Cualquier hombre es todos los hombres.

O: Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres.<sup>8</sup>

Y el enésimo ejemplo es la continuidad de la presencia de dos enemigos en dos dagas: dos gauchos mueren antes de enfrentarse cara a cara.<sup>9</sup> Pero sus dagas, que a lo largo del camino de ellos dos se han vuelto otras, después de años despiertan súbitamente de su extenso letargo una al lado de la otra y, con su fuerza mágica, arrastran a otros dos hombres, dos cobardes sin conocimiento de las mañas del navajero, a una riña sangrienta en medio de un círculo de hombres vueltos ojos y boca. Pero es posible que su enfrentamiento espectacular —aunque nunca han tomado una daga en sus manos con la intención de matar a otro— confunda a los espectadores con la suposición de que quizá conocían las artes y las destrezas de los navajeros. Pero cuando una anciana hace con la navaja de un matón profesional lo mismo que él haría si estuviera vivo, nos podemos atrever a decir que en el territorio de los cuentos de Borges, los hombres parecen ser herramientas en las manos de las cosas o que el verdadero homicida no es la anciana o incluso la daga, sino los otros que han muerto años atrás. Por esto mismo digo que la obligación dominante en los cuentos quizá sea un reflejo del destino determinante que todo escritor enfrenta en la creación de cada uno de sus cuentos: la obligación de ser otro.

<sup>8</sup> No traduzco del persa las citas de Borges en el texto de Golširí, sino que las recupero de ediciones ya publicadas en español. Estas dos citas son de “La forma de la espada”, cuento incluido en *Ficciones* (1944).

<sup>9</sup> Aquí Golširí relata “El encuentro”, cuento incluido en *El informe de Brodie* (1970), libro caracterizado por la violencia de los argumentos.



Es respirando en un espacio como éste que el lector puede aceptar que dos hermanos puedan tener una amante compartida y, al final, uno de los dos, por sí mismo y en representación del hermano, mate a la amante compartida y el otro lllore en su lugar.<sup>10</sup> Y hasta se puede decir que los inmortales de Borges no son como los de “S.G.L.L.” de Hedāyat.<sup>11</sup> Porque Hedāyat quiere ver el reflejo de eso que siente hoy en el choque entre su mundo interior y exterior en el espejo de “los padres del hombre”, o en el espejo de los siglos futuros, en la utopía imaginaria. Y, como consecuencia, sopla su aliento frío por todas partes, pero no en el lector, sino sobre sí mismo. Pero debido a que para Borges ser o volverse otro es importante, vemos que la inmortalidad también ocurre cuando el humano termina por componerse de otras cosas, de un corazón, un pulmón y hasta un cerebro artificial. Solamente para esta nueva amalgama, en este humano convertido en objetos, puede realizarse la posibilidad de lo eterno. Es decir, quizás aquel que no puede transformarse en otro, aquel que permanece en el círculo cerrado de sí mismo, fracasa, está muerto. Porque no ha vivido repetidamente, en otras cosas, en otras personas, y quizás el escritor, porque es capaz de existir en las estrellas lejanas o en la forma de una mujer etérea...<sup>12</sup> puede y debe volverse inmortal. ¿Los demás qué?

Yo que anhelé ser otro, ser un hombre  
de sentencias, de libros, de dictámenes,  
a cielo abierto yaceré entre ciénagas;<sup>13</sup>

Y, a fin de cuentas, la transmutación de una persona en otra, o de una persona en una cosa, o de una cosa en otra

<sup>10</sup> Alusión a “La intrusa”, cuento también recopilado en *El informe de Brodie*.

<sup>11</sup> Referencia al cuento de Sadeh Hedāyat.

<sup>12</sup> Parece invocar *Bufe-kur*, de Hedāyat, donde el narrador alucina con una mujer etérea.

<sup>13</sup> De “Poema conjetural”, recopilado en *El otro, el mismo* (1964). Golširí cita una traducción donde los tres versos se vuelven cinco.

persona, evoca la posibilidad de que el Zahir pueda ser ambas cosas, una moneda de veinte centavos y el universo entero. E, inevitablemente, lo envidiable en estos cuentos es que Borges nunca permite que pensemos que un evento así no tiene la posibilidad de ocurrir (un tema que muchos de nuestros cuentistas han olvidado o menosprecian). Por ejemplo, muy cómodamente se puede aceptar que, aunque sea una moneda con un valor claro y fijo, ya que el Zahir es emblemático de todos los eventos que le han ocurrido y también evocativo de todos los cuentos relacionados con todas las monedas de la literatura, el encanto de convertirse en ella no es tan improbable. Y, por último, para conocer todo el mundo e incluso a Dios, es suficiente haber conocido una pequeña porción del mundo, como la moneda del Zahir.

A primera vista, una actitud así tiene un tinte de Jayām, pero al combinar elementos del misticismo oriental, parábolas platónicas, el canon aristotélico y también la magia de las palabras de los negros, eso ya no tiene la crudeza, lo primitivo e incluso la picardía del pensamiento de Jayām.<sup>14</sup> Para Borges, una cántara puede ser todos los seres humanos, no porque haya sido hecha del barro del que están hechos, sino porque ha estado en sus manos y alrededor de ellos, ha coexistido con ellos; en su porosidad han sido depositadas las emociones humanas, su historia y su destino, hasta contener toda la cultura de la humanidad en sí misma. Y porque todas las cosas poseedoras de esta cualidad son mágicas, pueden convertirse en el motivo de años de pensamiento y encantar a alguien, así como un tigre. Y el hecho de que esto realmente pueda ocurrir significa esto mismo, es decir que, de acuerdo con este razonamiento, la daga muy fácilmente puede ser otro, o un hermano, otro hermano. Y por esta misma razón vale la pena escribir, no sobre todo y

<sup>14</sup> Aquí Golširí compara el aparente panteísmo de Borges con el misticismo del poeta clásico ‘Omar Jayām. En la oración siguiente, Golširí menciona la cántara, motivo recurrente en la poesía de Jayām, donde puede ser una cántara de vino y también un símbolo de lo humano. En este contexto, la palabra “negros” es extraña y probablemente busque evocar el estereotipo del vudú y los hechizos.

para tejer generalizaciones, sino sobre esto mismo... ¿qué? Lo que sea que quiere ser. Porque cada cosa —según esta mentalidad— puede ser el mundo entero, es así como el tigre puede fascinar a tal punto a un asceta musulmán que éste se convence de que puede pintar una imagen de toda la creación con pequeños y grandes tigres. ¿Y por qué no? Acaso Tennyson no dice: “Si pudiéramos comprender una sola flor (o por ejemplo una moneda o un tigre), sabríamos quiénes somos y qué es el mundo”.<sup>15</sup>

La creación de un espacio para lograr tal circularidad vertiginosa y dejar al lector en este laberinto misterioso y mágico sólo ha sido posible bajo la maestría de Borges. Y aunque esta maestría ha sido empleada en *El castillo* de Kafka, nos atrevemos a decir que alcanzar tal atmósfera debe ser producto de una maestría similar, o viceversa. Si hay prueba de un evento, es una carta perdida, y si se habla de una foto, es una foto que ya no existe y que incluso en la memoria está entremezclada con otras caras. Así, el testigo ocular de una historia muere para hacer posible el recuento de la historia por otros labios —de segunda o tercera mano— y crearle otra dimensión. Y si ocasionalmente una historia ha tenido varios testigos oculares, todos juntos han jurado no decírselo a nadie, o por miedo a la policía y a la corte han destruido toda la evidencia. Tiran el cadáver a las aguas de un río y se echan al bolsillo el dinero del muerto, como si cada uno tuviera una parte de él consigo, o todos fueran él, y como el propio Borges dice:

Sé que en la sombra hay Otro, cuya suerte  
es fatigar las largas soledades  
que tejen y destejen este Hades  
y ansiar mi sangre y devorar mi muerte.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Golširí cita a Tennyson (y su poema “Flower in a Crannied Wall”) a través de Borges en “El Zahir”, de *El Aleph* (1949). Cito a Borges con la interpolación que añade Golširí entre paréntesis.

<sup>16</sup> Del poema “El laberinto”, recolectado en *Elogio de la sombra* (1969). En persa se traduce con algunos detalles añadidos y menos concisión.

Y lo que se coloca frente a los ojos del lector son trozos de cosas que se dicen, eso también en boca de narradores confundidos o borrachos u olvidadizos; espíritus errantes y parlantes. Porque los personajes de los cuentos de Borges nunca poseen una forma, porque son otros, un fragmento de la eternidad, de personas que han muerto o no están y finalmente se han vuelto vasallos de objetos humanos. Y el trabajo de Borges es poner estos mismos elementos reencontrados uno al lado del otro y reunirlos todo. Así como los lentes y el anillo que una persona desconocida deja en las cenizas. Incluso una sola narración puede contener en su vientre o en sus propias ramas todo el resto de las narraciones. Al final, el sabor que permanece en el paladar del lector es ese mismo sentimiento de Borges frente al Zahir, un objeto desconocido intangible que por momentos pertenece al territorio de la metafísica: “Ello no ocurre como si fuera de cristal el Zahir, pues una cara no se superpone a la otra; más bien ocurre como si la visión fuera esférica y el Zahir campeara en el centro”.<sup>17</sup>

En este tipo de cuentos, ya no se trata del contenido o del mensaje del autor, ni del formato de la obra ni de correlaciones o paralelismos ni, por ejemplo, del equilibrio estúpido entre forma y contenido, sino que se trata de confrontar los actos de construir muros y quemar libros.<sup>18</sup> Y el comportamiento artístico es el resultado de la actitud de una persona observadora que trae consigo una carga de todo, registra los resultados de las concordancias y los contrastes de esta carga con el aura ajena y, al final, llega a través de un ducto así a la inspiración de un descubrimiento o a la creación de un espacio donde cada cosa y todas las cosas están en armonía. En resumen, ese comportamiento de Borges ante los materiales de sus cuentos se asemeja a eso que él mismo hace al trasponer la construcción de muros y la quema de libros o incluso aceptar la posibili-

<sup>17</sup> Cita de “El Zahir”.

<sup>18</sup> Es una referencia al texto “La muralla y los libros”, de *Otras inquisiciones* (1952), donde un emperador chino quema todos los libros en su reino y construye una muralla. Borges las describe como acciones opuestas y paralelas.

dad de su coincidencia. Y la arquitectura del cuento de Borges es la suma de la combinación de estas diferentes perspectivas con el uso de historias de diferentes narradores y la interpretación consiguiente de cada historia o la colección de historias que se forma en la mente.

A esto mismo se puede añadir que el logro de esta interacción con los materiales del cuento no se parece a nuestros cuentos ya escritos ni a los que se siguen escribiendo. Si hay un nudo, está en todo el cuento, en su totalidad, y cada una de sus esquinas y palabras son tan ilustrativas y reveladoras del misterio en armonía con el todo como el edificio de todo el cuento... Aquí el cuento es un mecanismo para el descubrimiento, un canal para conocer y entender la problemática humana lo más profundamente posible o una forma para hacer tangibles fragmentos de lo desconocido. Por lo que, finalmente, luego de una lectura o una relectura, uno no puede contar el resumen de un cuento así a otra persona, en contraste con, por ejemplo, lo que se puede relatar del resumen del cuento “Dāšh Ākol” de Hedāyat o el tema de “La última lámpara” de Čubak... mientras que para referir lo que se entiende de “El Zahir”, sería necesario releerlo todo, palabra por palabra.<sup>19</sup> Está claro que para llegar a una construcción así no se requiere la perturbación, la anarquía ni la distorsión incongrua de los elementos, y que, por tanto, no se puede alcanzar una cima parecida directamente con el recuento exacto de una mente confundida, pues anteriormente observamos que en los textos de Borges (por supuesto cité sus obras bien traducidas: “Las ruinas circulares”, “El Zahir”, “El encuentro”, “La forma de la espada”), es su maestría la que crea un espacio así, no el relato sencillo de algo como si de un cuento se tratara. Y un espacio así concuerda con personas de esta índole: confundidas pero presuntuosas, sumergidas en su propio intelecto o hechizadas por las palabras de otros. Y esta maestría: la contraposición de

<sup>19</sup> Aquí encontramos alusiones a Hedāyat y su tocayo Šādeq Čubak (1916-1998), otra de las figuras centrales de la narrativa iraní del siglo xx.

las historias, la ebriedad o la confusión del narrador y el olvido forzado de aquel que quiere juntar las narraciones provocan una tormenta que no parece probable sino segura. En 1946, un tal Damián muere con miedo y cobardía en la guerra y en 1904, es decir cuarenta y dos años antes de eso, con valor y sacrificio limpia su nombre de la mancha de la cobardía y el miedo para que ambos Damianes ya no sean más que uno.<sup>20</sup>

Creo que es con esta misma maestría que Borges y Kafka pueden crear sus espacios metafísicos particulares. Y no es improbable que el cuento en general, a través del empleo de diferentes puntos de vista, narraciones, interpretaciones y la combinación de éstos entre sí, se acerque a la poesía, pero no por el uso de materiales poéticos, que, al menos, si no son exclusivos de la poesía, tienen la posibilidad de aparecer más en su territorio.

A fin de cuentas, aunque el alcance del conocimiento y la erudición de Borges en todos los campos es sorprendente, no posee ningún carácter decorativo, y, después del desenlace de cada cuento, vemos cuán fácil es olvidarlo todo y estar satisfecho con el sabor resultante, porque con esa misma mentalidad (ser o volverse otro) se pueden asimilar en uno mismo todos los elementos distintos de culturas diferentes. Es decir, cuando una cosa es todas las cosas, cuando evoca todas las cosas, y todas las cosas también son una cosa, entonces se puede reunir todo y hacer que rote sobre el eje de la perspectiva de un narrador investigador. Y, finalmente, así como el Zahir es todas las cosas y también una moneda, Borges también puede emplear todos los elementos de la cultura humana y seguir siendo Borges. “Una de las cualidades del alma argentina es la hospitalidad, una apertura de espíritu que nos permite interesarnos en muchos países, culturas y problemas diferentes [...]”<sup>21</sup> pienso que

<sup>20</sup> Golširi se refiere al cuento “La otra muerte”, incluido en *El Aleph* (1949).

<sup>21</sup> Esta frase se encuentra, tal cual, en la entrevista de Raquel Arias con el escritor, “Encuentro con Borges”, incluida en *Textos recobrados 1956-1986* (2003). El fragmento que sigue a la elipsis no está en esta entrevista y no he logrado encontrarlo en ningún otro texto.

debemos intentar ser todo tipo de cosas o de alguna manera entender todo tipo de cosas”.

¿Y acaso que Borges se haya quedado ciego, cuando su padre fue ciego al final de su vida, no tiene ningún elemento metafísico en sí, no es un ejemplo de volverse otro? Y, por supuesto, siguiendo el razonamiento mágico que es una de las características de la literatura latinoamericana, es muy apropiado que Borges, el cuerpo de Borges, respire en ese mismo espacio que los personajes de cualquiera de sus cuentos.

¿Y si Borges mismo fuera producto de un sueño de su propio padre ciego? Y quizá también, al estilo de Borges, se puede decir que el que escribe sobre Borges escribe más sobre sí mismo y sobre sus propias obras.

La verdad es que la moneda de Borges nos fascina tanto que a veces tememos que nos vuelva ciegos, o yo lo temo así. ❖

*Cultura y vida*, núm. 17, 1971

## Referencias

- GHANOONPARVAR, Mohammad R. 1985. “Hushang Golshiri and Post-Pahlavi Concerns of the Iranian Writer of Fiction”. *Iranian Studies* 18 (2-4): 349-373. <https://doi.org/10.1080/00210868508701662>
- GOLŠIRÍ, Hušang. 1999. *Bāgh dar bāgh* – باغ در باغ [El jardín en el jardín]. Teherán: Intishārāt-i Nīlūfar.
- HILLMANN, Michael C., ed. 1976. *Major Voices in Contemporary Persian Literature*. Austin: Literature East and West.
- KHAKPOUR, Arta. 2014. “Each into a World of His Own: Mimesis, Modernist Fiction, and the Iranian Avant-Garde”. Tesis de doctorado, New York University.
- KHAKPOUR, Arta. 2016. “Beyond the One-World Frame of Fiction: The Breakdown of Reality in Hushang Golshiri’s Stories”. *Iranian Studies* 49 (3): 451-469. <https://doi.org/10.1080/00210862.2014.1000271>
- MARTÍNEZ Milantchi, José Darío. 2021. “Los dos orientes de Borges: el binario persa-árabe y las posibilidades del lenguaje”. *Cuadernos*

- Americanos* 1 (175): 89-110. [https://rilzea.cialc.unam.mx/jspui/handle/CIALC-UNAM/A\\_CA1051](https://rilzea.cialc.unam.mx/jspui/handle/CIALC-UNAM/A_CA1051)
- MIR'ĀBEDINI, Hasan. 2002. "Golshiri, Hušang". *Encyclopedia Iranica* 11 (2): 114-118. <https://www.iranicaonline.org/articles/golshiri-husang>
- MOAYYAD, Heshmat. 2003. "Introduction". En *Black Parrot, Green Crow*, editado por Heshmat Moayyad, 7-16. Washington D.C.: Mage Publishers.
- SHAYESTEĤ, Farkhondeh. 2011. "In Search of Identity: Hushang Golshiri's *Ayenebha-ye dardar* and Other Works of Fiction". Tesis de doctorado, University of Texas Austin.
- TABOADA, Hernán. 1998. "Un orientalismo periférico: viajeros latinoamericanos, 1789-1920". *Estudios de Asia y África* 33 (2): 285-305. <https://estudiosdeasiayafrika.colmex.mx/index.php/ea/article/view/1476>

**José Darío Martínez Milantchi** es maestro en literatura por la Universidad de Oxford y doctor en español por la Universidad de Yale. Su tesis doctoral analizó el tema de la repetición y la creación de mundos en la narrativa latinoamericana. De 2020 a 2022 fue becario posdoctoral en el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe (CIALC) de la Universidad Nacional Autónoma de México.

<https://orcid.org/0000-0002-6319-3650>  
j.dario.martinez@gmail.com