

ISSN: 0210-7287

DOI: <https://doi.org/10.14201/1616202010163189>

## *EL AJEDREZ DE OMAR (EN TORNO A UNA CUARTETA PERSA QUE ADMIRABA BORGES)*

### *Omar's Game of Chess (about a Persian Quatrain which Borges Admired)*

Erik COENEN

*Universidad Complutense de Madrid*

*ewcoenen@ucm.es*

Saeideh GHASEMI

*Universidad Complutense de Madrid*

*sghasemi@ucm.es*

Recibido: diciembre de 2019; Aceptado: mayo de 2020; Publicado: diciembre de 2020  
Ref. Bibl. ERIK COENEN y SAEIDEH GHASEMI. *EL AJEDREZ DE OMAR (EN TORNO A UNA CUARTETA PERSA QUE ADMIRABA BORGES)*. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 10 (2020), 163-189

RESUMEN: Jorge Luis Borges cita en uno de sus sonetos una sentencia que atribuye a Omar Jayyām, pero que proviene realmente de una de las libertades tomadas, consciente o inconscientemente, por Edward FitzGerald en su traducción inglesa de las cuartetos del persa. Después de analizar minuciosamente el sentido de la cuarteta original, demostramos en este estudio que la traducción de FitzGerald, así como, en menor medida, la francesa de Nicholas, pesa sobre muchas traducciones al español y a otras lenguas europeas. Con nuestro estudio de la transmisión de una sola cuarteta en cuestión en Occidente, concretamos e ilustramos los problemas que conlleva la transmisión y recepción de la poesía de Jayyām en general.

*Palabras clave:* Omar Jayyām; Edward FitzGerald; Jorge Luis Borges; ajedrez; traducción; recepción.

ABSTRACT: In one of his sonnets, Jorge Luis Borges quotes a *sententia* which he attributes to Omar Khayyām, but which in fact derives from one of the liberties taken by Edward FitzGerald in his English translation of the Persian's quatrains. In this study we minutely analyse the meaning of the original quatrain and then proceed to show how FitzGerald's translation, as well as, to a lesser degree, Nicholas' French translation, make their weight felt in many translations into Spanish and other European languages. With our study of the transmission of a single quatrain in the West, we particularize and illustrate the problems involved in the transmission and reception of Khayyām's poetry in general.

*Keywords:* Omar Khayyām; Edward FitzGerald; Jorge Luis Borges; Chess; Translation; Reception.

## 1. BORGES Y EL AJEDREZ

No es habitual que un poeta cite, en el texto mismo de un poema suyo, sus fuentes. Es precisamente lo que, con un guiño suave a las convenciones académicas o un leve toque de ironía, hace Jorge Luis Borges en el décimo verso de su soneto *Ajedrez-II*, al interrumpir el enunciado para insertar, entre paréntesis, esta precisión: «la sentencia es de Omar». Alude, por supuesto, a Omar Jayyām, el matemático y astrónomo persa que, en tiempos del Cid Campeador<sup>1</sup>, dejó a la posteridad un número incierto de

1. Comentaristas y traductores dan fechas diversas para la vida de Omar Jayyām, pero ya en 1941 Swāmī Govinda Tīrtha fijó con gran precisión su nacimiento a la hora del amanecer del 18 de mayo de 1048 (TĪRTHA 1941, xxxi-xxxvi). Tīrtha se basó en el *Tatematt Šewān al-hekma* de Abu'l Hasan Bayhaqi, conocido como Ibn Funduq, quien afirma haber visitado a Jayyām en su niñez con su padre. Ibn Funduq ofrece los datos astronómicos del nacimiento del gran astrónomo, que Tīrtha descifra adecuadamente. Basándose en el mismo escrito de Ibn Funduq, los estudiosos rusos Rozenfeld y Yuschkevich dan como fecha de su muerte el 4 de diciembre de 1131 (Rozenfeld y Yuschkevich 1961, citado por DASHTI 1971, 12) y la fecha es avalada por TEIMOURIAN (2010, 387-388). Los traductores españoles más fiables ofrecen, en cambio, toda suerte de fechas alternativas en sus estudios preliminares. Clara Janés (2006, 12) sitúa su muerte en 1132 y Aréan (1985, 11) en 1123-24, a la vez que considera «probable» su nacimiento entre 1020 y 1030. Amirian (2002, 15-16) recuerda que la estatua de Jayyām en Neyshābur da fechas que, transferidas al calendario cristiano, serían 1019-1097, pero aduce que «estudios iraníes recientes coinciden en situar [la fecha de nacimiento] próxima al año 1024». Los demás traductores, que no traducen del persa sino que

cuartetos (*robāiyāt*, singular *robāi*)<sup>2</sup> que han gozado de considerable fortuna dentro y fuera del ámbito literario persa. Nuestro propósito aquí es tirar del hilo de esta cita de Borges para indagar en los considerables problemas de autoridad textual e intelectual que encierra y, de paso, ejemplificar algunos de los problemas de los *robāiyāt* de Omar Jayyām en su conjunto y de su transmisión y metamorfosis en otros ámbitos lingüísticos.

Recordemos, para empezar, el soneto en el que figura la referencia a Jayyām (Borges 1998, II, 191)<sup>3</sup>:

Tenue rey, sesgo alfil, encarnizada  
reina, torre directa y peón ladino  
sobre lo negro y blanco del camino  
buscan y libran su batalla armada.

No saben que la mano señalada  
del jugador gobierna su destino,  
no saben que un rigor adamantino  
sujeta su albedrío y su jornada.

También el jugador es prisionero  
(la sentencia es de Omar) de otro tablero  
de negras noches y de blancos días.

Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.  
¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza  
de polvo y tiempo y sueño y agonías?

El procedimiento literario fundamental de este poema es la sutil personificación de las piezas de ajedrez, representadas como integrantes de un ejército que, según el primer cuarteto, «buscan» y «libran» activamente su «batalla armada». Esta animación le permite a Borges, en el segundo cuarteto, atribuir a las piezas la capacidad de saber y, por lo tanto, también la de ignorar y la de tener creencias y convicciones. Las piezas de ajedrez se creen libres, insinúa, pero se equivocan: «no saben» que una fuerza superior

---

siguen la versión inglesa de Edward FitzGerald, adoptan por regla general la fecha demasiado tardía que propone el inglés. Nosotros aceptamos, provisionalmente, las fechas derivadas de Ibn Funduq, que implican una muerte a la entonces muy respetable edad de 83 años.

2. Carecemos de un sistema universalmente aceptado de transcripción fonética del persa al español, por lo que coexisten muchas variantes: Omar, Umar, Jayyām, Jayyam, Jaiam, Khayyam, Khayyām, robāi, robai, rubai, robā'i, etcétera.

3. Aunque la estructura de soneto parece exigir una lectura del texto como un poema autónomo, cabría defender que se trata de la segunda mitad de un único poema compuesto de los dos sonetos *Ajedrez I* y *Ajedrez II*. Para nuestro propósito aquí la cuestión es baladí.

«sujeta su albedrío y su jornada». Partiendo de tales premisas, se llega fácilmente a una equiparación de la condición de las piezas de ajedrez a la del ser humano, individualizado en la figura del jugador de ajedrez. Este, privado de libertad («prisionero») lo mismo que el peón o el alfil, mera herramienta en manos de un «jugador» existencialmente superior (Dios) lo mismo que ellos, no tiene modo de escapar de su destino fijado por otro.

A este análisis hay que añadir un elemento más, que nos parece de gran peso en el sentido global del poema, y es que la equiparación del ser humano con una pieza de ajedrez sobre un tablero cósmico, movida por una fuerza superior, va acompañada de la idea de que ese tablero no es, como el del ajedrez, esencialmente espacial, sino temporal. «Lo negro y blanco» de sus casillas no constituyen un «camino» propiamente dicho, como propone el tercer verso para las piezas de marfil, sino un tablero de «negras noches» y «blancos días». Esta dimensión de la equiparación, posibilitada por la asociación entre, por un lado, la oscuridad y la negrura, y, por otro, la luz y la blancura, debe de haber sido del especial agrado filosófico de Borges, con su insistencia en la prioridad ontológica del tiempo sobre el espacio:

Pienso que para un buen idealismo, el espacio no es sino una de las formas que integran la cargada fluencia del tiempo. Es uno de los episodios del tiempo y, contrariamente al consenso natural de los ametafísicos, está situado en él, y no viceversa [...]. El espacio es un incidente en el tiempo y no una forma universal de intuición, como impuso Kant. (I, 201)

Cabe recordar aquí también su frustrada «Nueva refutación del tiempo», experimento mental filosófico que se propone demostrar la inexistencia del tiempo para confesar, en su extraordinario párrafo final, su falta de fe en su propia demostración:

El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges. (II, 148-149)

Para Borges, el carácter primordialmente temporal que atribuye a lo real es también la doctrina fundamental de la poesía de Omar Jayyām. Esta interpretación impregna su poema intitulado, precisamente, *Rubaiyat* (II, 371), cuya primera quarteta reza:

Torne en mi vez la métrica del persa  
a recordar que el tiempo es la diversa  
trama de sueños ávidos que somos  
y que el secreto Soñador dispersa.

Es fácil sospechar, detrás del «trama de sueños ávidos» y del «secreto Soñador», el ajedrez soñado y el Dios que mueve al jugador.

Con esto, volvamos a la «sentencia de Omar», cuyo sentido original y sucesivas transformaciones y variantes nos proponemos explorar más abajo. La equiparación que encierra late bajo diversos textos de Borges. En el soneto *De que nada se sabe*, por más que el título remita a Quevedo<sup>4</sup>, la transición del segundo al tercer cuarteto recoge, de forma menos elaborada, esta alusión:

Las piezas de marfil son tan ajenas  
al abstracto ajedrez como la mano  
que las rige. Quizá el destino humano  
de breves dichas y de largas penas  
es instrumento de Otro. Lo ignoramos.  
Darle nombre de Dios no nos ayuda. (III, 100)

El recuerdo de la «sentencia de Omar» es lo que permite al lector conectar aquí las piezas del ajedrez con el destino humano contemplado como posible «instrumento de Otro». Sucede lo mismo en un pasaje de *El jardín de senderos que se bifurcan*, en el que Yu Tsun refiere el siguiente diálogo mantenido con el sinólogo Stephen Albert en torno a la novela, que se llama igual que el cuento, de su antepasado Ts'ui Pên:

La controversia filosófica usurpa buena parte de su novela. Sé que de todos los problemas, ninguno lo inquietó y lo trabajó como el abismal problema del tiempo. Ahora bien, ése es el único problema que no figura en las páginas del *Jardín*. Ni siquiera usa la palabra que quiere decir *tiempo*. ¿Cómo se explica usted esa voluntaria omisión?

Propuse varias soluciones; todas, insuficientes. Las discutimos; al fin, Stephen Albert me dijo:

—En una adivinanza cuyo tema es el ajedrez ¿cuál es la única palabra prohibida?

Reflexioné un momento y repuse:

—La palabra *ajedrez*.

—Precisamente —dijo Albert—, *El jardín de senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre. Omitir *siempre* una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla. (I, 478-479)

4. Concretamente, al prólogo a *El mundo por de dentro*.

La idea que pretende transmitir Albert se podría transmitir con la misma eficacia aduciendo el ejemplo de un enigma cuyo tema es, pongamos por caso, la palabra *elefante* o la palabra *paleolítico*; pero parece evidente que no es fortuita la elección de la palabra *ajedrez*. En la mente de Borges, es una palabra íntimamente vinculada con los conceptos de tiempo y destino, y ese vínculo reside en su recuerdo de la «sentencia de Omar». De todas las «metáforas ineptas» para insinuar «el abismal problema del tiempo», es una de sus preferidas.

## 2. DE BORGES A FITZGERALD

Como atestigua su ensayo *El enigma de Edward FitzGerald* (1996, 66-68), Borges, que ignoraba la lengua persa, conocía los *Robāiyāt* a través de la célebre traducción inglesa de Edward FitzGerald. Este sensible e inteligente amante de las lenguas y las letras, traductor de Calderón y de tragedias griegas, descubrió a Jayyām en julio de 1856 por medio de un manuscrito que contiene 158 cuartetas atribuidas a él, está fechado en la ciudad de Shiraz en el equivalente de 1460/1461 del calendario cristiano –unos tres o cuatro siglos después de la supuesta composición de las cuartetas incluidas– y es custodiado por la Biblioteca Bodleiana de Oxford. Un año más tarde el profesor Edward Cowell le proporcionó una copia de otro manuscrito, procedente de Calcuta, con 516 cuartetas.

Llamamos traducción a *The Rubāiyāt of Omar Khayyām* por falta de una palabra mejor. Como bien sabía Borges, «FitzGerald interpeló, afinó e inventó», hasta tal punto que «algunos críticos entienden que el *Omar* de FitzGerald es, de hecho, un poema inglés con alusiones persas» (1996, II, 67-68)<sup>5</sup>, pero también es cierto que FitzGerald se esforzó por captar el tono, la cosmovisión y la ética vital del original, al menos tal como él los entendía. El hecho de que mantuviera, en la medida en que la fonética del inglés lo permite, la forma estrófica original, atestigua un respeto a los aspectos formales que muchos traductores ni se plantean observar. La obra de FitzGerald es un híbrido de traducción y creación literaria. Un buen resumen de su modo de proceder lo ofrece Mas'ud Farzad (citado en Dashti 1971, 168; la traducción es nuestra):

5. Muchos de los datos biográficos que ofrece Borges de Jayyām en el ensayo que citamos son erróneos, incluida, por supuesto, la anécdota magnífica, pero excesivamente literaria, sobre los tres amigos que «juran que si la fortuna, algún día, da en favorecer a uno de ellos, el agraciado no se olvidará de los otros» (BORGES 1996, II, 66).

Lo primero que hay que señalar es que la estructura de este poema le corresponde a FitzGerald. No intentó traducir cada cuarteta por separado, sino que concibió su labor como el relato de los sucesos de un día en la vida de Jayyām, del que surge una imagen de los sentimientos y reacciones de Jayyām [...]. Para llevar a cabo el proyecto [...], parafrasea un amplio abanico de cuartetos persas, algunas de ellas seguramente de Jayyām pero otras de muy dudosa atribución. Eligiendo aquellos versos que le agradaban y que tenían cabida en su plan, los moldeó en un continuo de pensamiento y de incidente. Las cuartetos originales no eran más que el punto de partida para las estrofas de su poema. Incluso cuando la estrofa inglesa permite ser identificada como derivada de una única cuarteta persa, la traducción es muy libre; pero, como explicó el propio FitzGerald, a menudo combinó el sentido de varias cuartetos [...]. FitzGerald llamaba a su obra una traducción, y ciertamente, la traducción es un elemento esencial de lo que es; pero a cada paso se dejó llevar por su destreza como poeta y su interés en estructurar su poema.

El *status* del texto de FitzGerald como objeto verbal es, pues, sumamente difícil de definir. Aquí no nos interesa el conjunto sino únicamente el poemilla –en FitzGerald, estrofa– que recordaba con especial claridad Borges. Este pudo leer *The Rubáiyát of Omar Khayyám* en cualquiera de las cinco ediciones que publicó FitzGerald y entre las que hay variantes textuales llamativas. Es probable que conociera todas las ediciones, y seguro que conoció al menos la primera (1859), puesto que es la que tradujo su padre<sup>6</sup>. En ella, la cuarteta que nos interesa es la XLIX y reza así:

'Tis all a Chequer-board of Nights and Days  
Where Destiny with Men for Pieces plays:  
Hither and thither moves, and mates and slays,  
And one by one back in the Closet lays.

En la segunda edición (1868), aumentada, aparecen modificaciones importantes. Nuestra cuarteta es ahora la LXXIV y ha de ser leída como continuación de la que la precede, por lo que ofrecemos las dos:

We are no other than a moving row  
Of visionary Shapes that come and go  
Round with this Sun-illumin'd Lantern held  
In Mignight by the Master of the Show;

6. Traducción publicada en 1925 en *Proa*, con prólogo del hijo, luego reproducido en BORGES 1994, 135-137.

Impotent Pieces of the Game He plays  
Upon this Chequer-board of Nights and Days;  
Hither and thither moves, and checks, and slays,  
And one by one back in the Closet lays.

Como se ve, las piezas del ajedrez se han convertido aquí en predicado del «We are no other than...» de la cuarteta anterior, por lo que la frase nos deja elegir entre dos equiparaciones o metáforas: el ser humano como sombra proyectada por el Sol, o como pieza de ajedrez. Tal vez le pareció a FitzGerald que la alusión a un «Master of the Show» en la primera cuarteta exigía la sustitución de «Destino» por «He» en la segunda en aras de la coherencia. También es verdad que FitzGerald, entre la primera y la segunda edición de su poema, conoció la traducción francesa de Nicolas –primer defensor de la interpretación sufi de Jayyām–, y puede ser que esta le empujara hacia la postulación de un Dios personal en el pensamiento de Jayyām.

Menos trascendente nos parece en esta segunda edición el cambio de «mates» a «checks» en el tercer verso, justificado tal vez por la molesta interferencia de la acepción «aparear» en el caso de *mate*, o por las reglas del ajedrez, ya que, hablando con rigor, después de poner en jaque mate («mate») al rey del adversario, ya no cabe seguir «matando» piezas («slay»; el español, con el agrado que le generan el paladar y el estómago, dice «comer»).

A partir de la tercera edición (1872), la cuarteta en cuestión, que sigue enlazando con la que la precede, es la LXIX. A partir de la cuarta edición (1879), «Impotent» es sustituido por «But helpless» (donde *but* tiene la acepción de «tan solo»):

But helpless Pieces of the Game He plays  
Upon this Chequer-board of Nights and Days;  
Hither and thither moves, and checks, and slays,  
And one by one back in the Closet lays.

Sirvan estas modificaciones de ejemplo de la incesante entrega de FitzGerald a la tarea de pulir y mejorar (a veces, a nuestro juicio, de manera contraproducente) su *Rubāiyāt of Omar Khayyām*. Desde una perspectiva filosófica o ideológica, es realmente significativo el cambio de «Destiny» –una fuerza inconsciente e impersonal– a «He» –el Dios masculino de los monoteísmos– para identificar al jugador del gran ajedrez del universo. A juzgar por el soneto *Ajedrez II*, la edición que tenía en mente Borges era la segunda o una de las posteriores: «Dios mueve al jugador, y éste, la pieza». Pero recordemos aquella otra alusión a la misma cuarteta, citada arriba, en la que se le denomina «Otro» y se añade que «darle nombre de Dios no nos

ayuda». Dios, en Borges, parece a menudo más bien una metáfora de alguna fuerza superior al ser humano que no controlamos, y a la que también damos nombre de azar o destino. *Destiny*<sup>7</sup>.

Hasta aquí, la cuarteta de FitzGerald; pasemos ahora a la de Omar Jayyām que pretende traducir o recrear.

### 3. DE FITZGERALD A OMAR JAYYĀM

El *robāi* es una forma poética antigua consistente en dos versos de dos hemistiquios. Riman los dos versos entre sí, pero también con ellos el primer hemistiquio del primer verso y, a menudo, el primer hemistiquio del segundo. En tiempos de Jayyām, ya se estaba imponiendo la forma sin rima en este tercer hemistiquio (Tīrtha 1941, cxxxiii-cxxxv). En muchas ediciones modernas y casi todas las traducciones se ha optado por transcribirlos como cuatro versos con monorrima o con rima AAXA, convirtiendo los hemistiquios en versos individuales, de manera análoga a como se ha hecho con los romances españoles. Aquí lo consideraremos como un poema de cuatro versos. La métrica persa es cuantitativa y, como tal, se resiste a la traducción formal a las lenguas modernas; los traductores españoles suelen optar por endecasílabos (equiparables con los pentámetros yámbicos de FitzGerald), alejandrinos, verso libre o prosa.

Las cuartetos de Omar Jayyām constituyen un *corpus* caótico y casi inmanejable debido a la probable oralidad de la transmisión temprana, la pérdida de autógrafos (si es que alguna vez los hubo) y la abundancia de variantes textuales y, sobre todo, de atribuciones dudosas. Se conservan en numerosos manuscritos<sup>8</sup> que ofrecen selecciones casi siempre distintas entre las que no faltan cuartetos apócrifos. Cuartetos individuales aparecen citados por primera vez en manuscritos casi un siglo posteriores a la muerte de Jayyām, y testimonios textuales más extensos, como el manejado por FitzGerald, datan de otros cientos de años después. Es posible que realmente compusiera pocas, probable que algunas se perdieran, y seguro que le han sido atribuidas muchas que no son suyas. Desde los estudios de Zhukovski (1898), es ya un lugar común constatar que, si todas las

7. Añadamos, de paso, que el final del soneto contiene un eco claro de otro pasaje de las cuartetos de FitzGerald. Se trata del verso final de lo que es la LIV de su primera edición: «In my predestined Plot of Dust and Soul».

8. En 1941, Swāmī Govinda TĪRTHA consultó 111 manuscritos y ediciones que incluyen *robaiyat* atribuidos a Jayyām (1941: xi-xx).

cuartetos que se le adjudican fuesen realmente suyas, Jayyām habría conseguido reunir en su obra casi todas las convicciones filosóficas y propensiones anímicas, incluidas las más contradictorias y mutuamente excluyentes, de las que es capaz la mente humana. Sin exagerar mucho puede afirmarse que existen, en consecuencia, Jayyāmes para todos los gustos filosóficos: desde el sufí al ateo y desde el epicúreo al nihilista. La filología persa ha hincado el diente en el espinoso problema, llegando a *corpora* más reducidos que distan mucho de ser unánimes<sup>9</sup>. No es el menor de los problemas el establecimiento de criterios: uno de los que se han ido manejando es la compatibilidad de cada cuarteta individual con la filosofía personal de Jayyām, pero, como los eruditos difieren de modo fundamental sobre la índole de esta filosofía, no debe sorprendernos que el resultado de las selecciones difiera; y es patente el peligro de demostraciones circulares.

Ya a finales del siglo XIX, Edward Heron-Allen llevó a cabo una valiosa labor para identificar en qué cuarteta, o combinación de cuartetos, auténtica o apócrifa, se había basado FitzGerald en cada una de sus estrofas. En el caso de la que impactó a Borges, señaló esta<sup>10</sup>:

از روی حقیقتی نه از روی مجاز  
ما لعینکانیم و فلک لعبت باز  
بازچه همه کنیم بر نطع وجود  
رفتیم به صندوق عدم یک یک باز

La cuarteta no es idéntica en todos los manuscritos conservados. Muchos invierten el orden de los dos primeros versos, lo cual no parece influir mucho en el sentido más allá del énfasis. Como veremos, existen más variantes.

Proponemos la siguiente traducción, excesivamente literal y sin pretensiones poéticas<sup>11</sup>, en la que acaso le costará al lector encontrar la conexión con la «traducción» de FitzGerald:

Por encima de verdad, no por encima de tropo,  
somos titeritos, y el titiritero [es] la Esfera;  
un jueguito hacemos sobre la alfombra de la existencia;  
fuimos al cofre de la nada uno a uno de nuevo.

9. Al menos uno de ellos, Foroughi, no incluye la cuarteta que nos interesa aquí entre las 178 que considera auténticas.

10. Citamos por la edición facsímil del propio Heron-Allen (1898, 210-213). Optamos por mantener los caracteres persas por los problemas que conlleva la transcripción fonética.

11. El persa carece de artículo definido, por lo que su empleo o no en la traducción de un sustantivo ya es de por sí una decisión interpretativa. Hemos optado por traducir aquí, en la medida de lo posible, sin artículo definido.

Extraña el tiempo pasado empleado en el verso final. FitzGerald, por intuición o por cotejo con el manuscrito de Calcuta, entendió que el sentido pedía un tiempo verbal presente; y, en efecto, algunos manuscritos traen *oftim* (افتيم, «caemos», en presente) en vez de *raftim* (رفتيم, «fuimos», en pretérito). Es fácil imaginarse el error de un copista, tomando la *re* inicial por una *álef*. Otras variantes que hemos hallado en los diversos testimonios, sobre todo en los más tardíos, no nos parecen mínimamente convincentes, vista la modernidad del léxico empleado. Adoptamos, pues, únicamente la lección *oftim* en el verso final<sup>12</sup>. Una traducción algo más natural, pero fiel al sentido de lo que consideramos el texto más auténtico, sería, pues (con los primeros dos versos en este orden o a la inversa):

Verdaderamente, no como mera metáfora,  
somos titeritos, y la esfera celeste es el titiritero;  
un rato sobre la alfombrilla de la existencia nos agitamos  
y luego caemos de nuevo, uno a uno, al cofre de la nada.

Examinemos más de cerca el sentido de la cuarteta y las transformaciones semánticas que sufrió en manos de FitzGerald. Lo primero que llama la atención es que brillan por su ausencia las referencias al juego de ajedrez. Indiscutiblemente, la acepción primaria de la voz *lobat* (لعبت) –aquí con el sufijo diminutivo *-ak*, que, más que a un reducido tamaño, parece referirse a un reducido poder– es «marioneta», «títere». Ciertamente, puede ser aplicada, por extensión, a otro tipo de juguetes, o incluso a una mujer hermosa (compárese, en español, «muñeca»), y, en efecto, el diccionario de Dehjoda lo señala así y menciona expresamente las «piezas de ajedrez, etcétera», pero en la cuarteta de Jayyām, tal lectura resulta innecesariamente rebuscada. De hecho, el propio Dehjoda cita precisamente nuestra cuarteta para definir *lobat-baz* como titiritero, no como ajedrecista. Nótese, por otra parte, que la metáfora del ajedrez manejada por FitzGerald tiene como debilidades la ausencia de un adversario en el juego y la implícita subdivisión de la humanidad en dos bandas bajo el control de dos «jugadores» metafísicos. La imagen del titiritero es más coherente con la idea de una única fuerza superior que controla nuestros movimientos corporales y, por extensión, espirituales.

En el tercer verso aparece la palabra clave *nat* (نطح), que, forzando un poco el texto, podría referirse a un «tablero» rudimentario, no de madera sino de piel, y puede por ello haber sugerido en la mente de FitzGerald –y, como veremos, en la de otros traductores– la idea del ajedrez, al no

12. Así también en la edición de Yalalodin HOMAÍ (1988, 14).

encontrar otra razón de ser de la palabra en el contexto. Sin embargo, el hecho es que el sentido propio de *nat* remite a una alfombrilla de cuero que tenía, y sigue teniendo hoy, un uso muy específico como base para los espectáculos de marionetas. Es, por lo tanto, la palabra exacta que pide el contexto, puesto que enlaza perfectamente con el verso anterior: el arte del *lobat-baz* consistía en hacer bailar el *lobat* sobre el *nat*. Aún más que en nuestro mundo urbano, en el de aquel entonces, sin asfalto, la alfombrilla de cuero era un atributo imprescindible para el titiritero y sus espectáculos<sup>13</sup>.

A este elemento léxico se añade la idea del retorno al «cofre» (*sandug*) después del juego, idea que es, en efecto, compatible con piezas de ajedrez, pero lo es igualmente con las marionetas a las que, entendemos, realmente aludía Jayyām. No pasemos por alto que en el original *nat* y *sandug* hacen antítesis, puesto que esa piel es la piel «de existencia» (*nat-e voyud*), mientras el cofre al que caemos al morir es el cofre «de nada» (*sandug-e adam*). Expresión esta que, dicho sea de paso, difícilmente admite una traducción sin interpolar un artículo definido –«la Nada»– que da al texto un matiz existencialista (*le Néant*) que falta, por supuesto, en el original (y que FitzGerald, cuya vida no alcanzó la irrupción del existencialismo, opta por esquivar).

La fuerza superior que Jayyām equipara con un titiritero es la bóveda celeste, es decir, la esfera (*falak*) exterior que, en el modelo geocéntrico del universo, rodea la tierra y las sucesivas esferas concéntricas de los planetas<sup>14</sup>. *Falak* representa el ciego destino y su poderío sobre nuestras vidas. No es habitual que se refiera, por extensión o insinuación, al poderío

13. Jayyām no fue el primero en emplear semejante metáfora. En las *Leyes*, Platón pone en boca del ateniense una definición del ser humano como un *θάρμα θεῖον* o marioneta de los dioses. Cito por la traducción de Francisco Lisi: «Pensemos que cada uno de nosotros, los seres vivientes, es una marioneta divina, ya sea que haya sido construida como un juguete de los dioses o por alguna razón seria. Pues esto, por cierto, no lo sabemos, pero sí sabemos que estas pasiones interiores nos arrastran como si fueran unos tendones o cuerdas y que, al ser contrarias unas a otras nos empujan a acciones contrarias, en las que quedan definidas la virtud y el vicio» (644de; véase también 803b-804c).

14. Tanto para *falak*, palabra de origen árabe, como para su sinónimo autóctono *charj*, los traductores suelen optar por «rueda», no «orbe», «esfera» o «bóveda». Nazanín Amiriam explica en nota a su traducción que en la mitología persa «el universo se presenta como un inmenso carro, cuyas ruedas avanzan sin pausa y sin cesar. Una vez islamizado Irán, los persas, para no blasfemar contra Alá, recurrieron a su herencia cultural preislámica para expresar sus quejas por el turbio destino del ser humano. De ahí la presencia en sus textos de la Rueda, el Alfarero o el Tiempo (*Zarvan* o *Zaman*) como diversas denominaciones para dirigirse al Todopoderoso» (nota a su edición de las *Robaiyat*, p. 198). Todo esto es cierto,

divino; de modo que el cambio de «Destiny» a «He» en FitzGerald se aleja del sentido original y genera una lectura más ortodoxa en el contexto del islam o del sufismo que algunos intérpretes atribuyen al poeta.

Hemos dejado sin comentar el verso inicial, que en muchos manuscritos es el segundo. Afirmar que es literalmente cierto, y no una mera metáfora, que el ser humano es una pieza de ajedrez movida por un tablero de noches y días, sería, como mínimo, un exceso retórico. Afirmar, en cambio, que cada movimiento que hacemos aparentemente inducidos por nuestra libre voluntad es, en realidad, inducido por una voluntad superior a la nuestra –sea el destino, sea Dios–, es decir algo que, al menos desde determinados postulados filosóficos, es mucho más fácil de tomar al pie de la letra. También este verso favorece, por lo tanto, la lectura básica de *lobatakan* como «marionetitas» y no como piezas de ajedrez. Señalemos, de paso, que FitzGerald plausiblemente lo consideraba el verso más prescindible por meramente retórico, más producto de las exigencias de la rima, y que por ello no vaciló en omitirlo por completo de su cuarteta.

Cabe concluir que lo que FitzGerald conserva de la cuarteta original es la noción de que el ser humano es, en algún sentido, un juguete en manos de una fuerza superior; la idea de que, al final del vano juego forzoso que es la vida, ese juguete es devuelto al cofre del que procede; y que este retorno se produce «one by one», traducción muy exacta del *yek yek* de Jayyām. Lo que añade es una elaboración y transformación de estas ideas básicas, reinterpretando como piezas de ajedrez las marionetas de las que habla el poeta persa, y luego concretando la alegoría: Dios, o el destino, no solo juega con nosotros, nos dice, sino que nos mueve de un lado para otro («hither and thither moves»), nos pone en jaque («checks») y nos mata («slays»). Para acabar de sustituir la coherencia interna del original por otra coherencia interna nueva, interviene en la imagen del *nat*, interpretándolo como un tablero rudimentario y alegorizando genialmente las casillas blancas y negras como casillas no espaciales sino temporales: «Chequer-board of Nights and Days», la faceta, como hemos defendido arriba, que más impacto debe de haber tenido en Borges.

No obstante lo dicho, no podemos pasar por alto que la lectura que hizo FitzGerald de la cuarteta recibió apoyo erudito nada desdeñable de uno de los estudiosos europeos más importantes de Omar Jayyām, Arthur Christensen. El danés seguía uno de los testimonios que invierten el orden de los dos versos iniciales y lo traduce así al francés:

---

pero en el astrónomo Jayyām creemos que prevalece el sentido astronómico del término, y nos parece poco convincente que se aluda con él a Dios.

Nous sommes les pièces et le ciel est le joueur d'échecs,  
c'est littéralement vrai, et ce n'est pas une métaphore.  
Nous jouons sur l'échiquier de l'existence,  
et puis nous retournons un à un dans la boîte du néant. (Christensen 117)

Huelga decir que este profundo conocedor de la literatura persa no seguía simplemente al aficionado FitzGerald, como demuestra, por otra parte, el contenido del verso segundo, que como vimos desaparece en la traducción del poeta inglés. Solo cabe pensar que llegó a su traducción de manera independiente. Defiende, además, su interpretación en nota, aduciendo que se trata de una alegoría proveniente de la India, donde lo encuentra en un verso sánscrito de Bhartrihari, que cita, mediante la traducción de M. F. W. Thomas, así: «Even so, swinging day and night like two dice, Kāla with Kālī plays, a skilful gamester, with the living for pieces».

Sobre este verso, Christensen explica que «l'allusion au sort (Kāla et Kālī sont le dieu et la déesse du sort) en connexion avec le jeu d'échec ou d'autres jeux semblables est [...] un ancien lieu commun». Andemos con cuidado. El lugar común al que alude Christensen es un tanto vago («el juego de ajedrez u otros juegos semejantes»), cuando en el poema que cita la referencia es concretamente al *nard* o *backgammon*. Es cierto que tanto el ajedrez como el *nard* fueron, desde antiguo, tema de analogías filosóficas en el mundo musulmán, como resume Bernard Lewis (1995, 16):

In the great debate among medieval Muslim theologians on the question of predestination or free will, these two games sometimes served as symbols or prototypes. Is life a game of chess, where the player has a choice at every move, where skill and foresight can bring him success? Or is it rather backgammon, where a modicum of skill may speed or delay the result, but where the final outcome is determined by the repeated throw of the dice, which some might call blind chance and others the predetermined decision of God? The two games provide arresting metaphors of one of the major debates in Muslim theology, one in which predestination –backgammon rather than chess– was victorious.

Por supuesto, el debate teológico al que se refiere Lewis en torno a la predestinación y el libre albedrío tiene mucho que ver con el tema de nuestra cuarteta, pero conviene subrayar que los teólogos emplean la analogía de una forma bien distinta de la que Christensen supone en Jāyyām. Para los teólogos que evoca Lewis, el jugador de ajedrez o *nard* sería el propio individuo, haciendo sus cálculos vitales libremente, como el ajedrecista, o estar en cada jugada a merced de lo que le marquen los dados, como el jugador de *nard*. Ambas representaciones otorgan al ser humano una

libertad bastante mayor a la que nos otorga nuestra reducción a una mera ficha o peón sobre un tablero ajeno<sup>15</sup>.

Christensen menciona haber encontrado el mismo tópico en un texto en persa de Avicena, lo cual es especialmente interesante para nuestro tema, puesto que Jayyām, si bien no pudo haber llegado a conocer personalmente al llamado «príncipe de los sabios», habla de él una y otra vez como su maestro espiritual (véase, por ejemplo, Dashti 1971, 12 y *passim*). El texto de Avicena que tenía en la mente Christensen es, creemos, un *ghazal* que fue dado a conocer en Europa por Hermann Ethe (1875, 566-567). Lo que interesa aquí son los versos finales, que dicen así:

اجل نردباز است و ما مهره ایم  
فلک کعبتین و جهان تخت نرد

Proponemos esta traducción: «La hora de la muerte es [el] jugador de *nard*, nosotros somos [las] fichas, la esfera celeste son [los] dos dados y el universo es [el] tablero de *nard*». Es innegable que estos versos tienen cierto sabor a Jayyām e incluso un poco más fuerte a FitzGerald. Pero la alusión a dos dados celestes, que parecen representar dos principios cósmicos que se manifiestan como día y noche, acerca estos versos más al verso sánscrito de Bhartrihari que al persa de Jayyām. Nótese, por otra parte, que el jugador metafórico que tira los dados no es aquí *falak* –la esfera celeste–, como en Jayyām, ni Dios, sino *ayal* (اجل), voz árabe que remite al instante exacto de la muerte. *Falak*, en cambio, es equiparado con los propios dados. El espacio donde se desarrolla el juego no es un pequeño trozo de cuero, sino el universo entero, y el juego que nombra expresamente Avicena no es el ajedrez sino el *nard*, el mismo juego al que parece aludir Bhartrihari en el verso citado.

Lo cierto es que, desde antiguo, este juego, a diferencia del ajedrez, es interpretado efectivamente como una representación del universo en sus dimensiones espaciales y temporales. El tablero representa el año; cada

15. Por supuesto, cabe suponer también que la analogía entre el ser humano y un juguete manipulado por una fuerza superior viene con tal facilidad a la mente humana que es capaz de aparecer de manera independiente en cualquier literatura. Somos como pelotas con las que juegan los dioses (*Enimvero dii nos homines quasi pilas habent*), dice Plauto en el prólogo a su *Captivi*; lanzando dados, Ares determinará la suerte de Tebas, según Eteocles (*Los siete contra Tebas*, 414), y Eros la de los amantes, según Anacreonte (fragmento 53); los dioses se divierten matándonos como lo hacen los niños con moscas, suspira Gloucester (*King Lear*, IV, i, 37-38). En tiempos más recientes, el cine mitológico muestra cierta predilección por la imagen de los dioses gobernando los destinos humanos por medio de juegos de mesa (LAGUNA MARISCAL, MARTÍNEZ SARRIEGO y LIBRÁN MORENO, 2012).

tapa contiene doce puntos que corresponden con los meses del año; el total de 24 representa las horas del día; las 30 fichas, los días del mes; el dado, los días de la semana<sup>16</sup>, y los dos colores, el día y la noche. En resumen, Christensen asimila con demasiada facilidad el ajedrez y el *nard*, y todo hubiera resultado un poco más convincente si FitzGerald se hubiese referido a este último juego. Pero el *nard* se ha jugado siempre sobre un tablero sólido (نخت, «madera», es la palabra que emplea Avicena) y, como vimos, la quarteta de Jayyām menciona expresamente el *nat*, una alfombrilla de cuero.

La lectura de Christensen fue refutada hace medio siglo por Mohamad-Mahdi Fulādvand (1969, 56-57). Este poeta y estudioso persa, que residió en París y realizó su propia traducción de quartetas de Jayyām, insiste en que, si bien en algunos contextos cabrían interpretaciones de *lobatakan* como fichas de ajedrez, el término *lobat-baz* se refiere únicamente a un titiritero y a ninguna otra figura. Recuerda, por otra parte, que están documentados tales espectáculos en China ya mil años antes de nuestra era, que los mencionan Platón, Aristóteles y Horacio y que, por tanto, gozan de venerable antigüedad, por lo que no hay motivo alguno para pensar que Jayyām los desconociera o despreciara. Christensen, concluye con rotundidad, se equivocó al adivinar una alusión al ajedrez.

¿Cómo llegaron FitzGerald y acaso Christensen a su peculiar lectura de la quarteta? Sabemos al menos del primero que el diccionario que manejaba era el trilingüe (árabe, persa e inglés) de Johnson, cuyas definiciones dan una pista importante para aclarar lo sucedido. *Nat* aparece como voz árabe definida como «a sheet of dressed leather, which they spread as a table or table-cloth; also one on which they play at chess or draughts; or on which a criminal sits to be decapitated»; *lobat* como «play of any kind (as chess or cards). Any thing with which one plays (as dice). A ludicrous man, of whom they make game. A puppet, doll, or plaything»; y si bien *lobat-baz* figura como «a player of puppets», se señala que un *lobat-baz-e satrange* es un «player at chess». Es fácil imaginar cómo FitzGerald, que en su correspondencia se refiere a menudo a sus conjeturas para adivinar el sentido del texto persa, construyó aquí una alegoría distinta de la que tenía en mente Jayyām.

FitzGerald también habrá leído, en el mismo manuscrito bodleiano, otra quarteta, sin duda apócrifa, con una referencia en el verso final a cinco de las

16. En persa, como en portugués, los días de la semana van numerados, adjudicando al sábado (*shanbeh*) el valor del cero y empezando a contar por el domingo (*yek-shanbeh*, «primera muesca»), lo cual permite contar seis días.

piezas del ajedrez<sup>17</sup>. Cabe sospechar también que FitzGerald y Christensen, involuntariamente y cada uno por su cuenta, proyectaran sobre la quarteta original la íntima asociación que existe en la mente occidental entre el juego de ajedrez y el mundo persa. En otras palabras, su traducción proyecta acaso sobre Jayyām un estereotipo cultural europeo («orientalism»), pero, eso sí, un estereotipo que honraría a cualquier pueblo y que no carece de fundamento. A fin de cuentas, que se sepa, el juego de ajedrez más antiguo que se conserva<sup>18</sup> procede precisamente de... Neyshābur, ciudad donde nació y murió un extraordinario hombre llamado Omar Jayyām.

#### 4. DE OMAR JAYYĀM A NICOLAS

Ya en 1868, nueve años después de la primera edición del *Omar Khayyām* de FitzGerald, Jean Baptiste Nicolas publicaba sus *Quatrains de Khèyam traduits du persan par J. B. Nicolas*, una edición bilingüe de 464 quartetas, muchas de las cuales hoy día son consideradas apócrifas. En radical contraposición con el epicureísmo algo desesperado que encontraba FitzGerald en el persa, defendió, sobre todo en la anotación de los textos, una lectura simbólica y sufí de la poesía de Jayyām. Cabe decir que con Nicolas se abre la segunda vía de transmisión indirecta de la poesía y de la semblanza filosófica de Omar Jayyām en Occidente.

Nicolas era menos poeta que FitzGerald, pero más versado en lengua persa, de modo que sería disparatado suponer que consultara al inglés para la correcta interpretación del texto. Por eso mismo, sorprende encontrar en su traducción en prosa de nuestra quarteta<sup>19</sup>, de nuevo, una alusión al tablero de casillas blancas y negras:

Nous ne sommes ici-bas que des poupées dont la roue des cieux s'amuse, ceci est une vérité et non une métaphore. Nous sommes, en effet, des jouets sur ce damier des êtres, que nous quittons enfin pour entrer un à un dan le cercueil du néant. (Nicolas 118)

17. Número 46 en la edición de Heron-Allen, 1898.

18. Custodiado por el Metropolitan Museum en Nueva York. Falta un peón, pero los alfiles siguen siendo, conforme a la etimología persa de su nombre, admirablemente reconocibles como elefantes con dos colmillos.

19. Es la 231 en su edición; los dos primeros versos van en orden invertido frente al manuscrito bodleiano.

La alegoría se desintegra aquí en dos campos semánticos diferentes: un primero que remite a los juguetes infantiles y un segundo que lo hace al juego de damas o de ajedrez. Una *poupée* no es exactamente una marioneta, sino cualquier muñeca (es una «petite figure représentant le plus souvent une petite fille ou un bébé, qui sert de jouet ou d'ornement», según el diccionario de la Académie Française); de modo que cabe decir que Nicolas se imaginaba a Jayyām imaginándose a Dios jugando con muñecas, no agitando marionetas. De ahí, tal vez, que no fuese capaz de descubrir ninguna relación con el arabismo *nat* en el tercer verso de Jayyām, que traduce como *damier*, palabra que, como el *chequer-board* en FitzGerald, remite a cualquier tablero de casillas blancas y negras.

Nicolas no comenta en nota el sentido de esta cuarteta, lo cual es una lástima, porque genera cierta perplejidad el hecho de que tres mentes privilegiadas –FitzGerald, Nicolas y Christensen– llegaran, al parecer de forma independiente, a entender mal *de la misma manera* la referencia a una alfombrilla de cuero sobre la que se practican espectáculos de títeres. FitzGerald, con su mayor intuición poética, captó acaso mejor que los otros dos la exigencia de isotopía, de coherencia entre las metáforas, y acaso por eso optó por extender a la cuarteta entera la alusión a un tablero de ajedrez que creía haber encontrado. En Nicolas, no deja de resultar incongruente el salto de un juego con muñecas a un tablero de casillas.

De todos modos, la supuesta sentencia de Omar en torno a un tablero de noches y días acabaría incorporándose a la lengua francesa por otra vía: en la traducción francesa de *El hacedor* de Borges, claro está, que incluye el soneto «Ajedrez-II». Cito por la nueva edición de Gallimard:

Le joueur lui aussi est prisonnier  
(Omar l'a dit) d'un tout autre échiquier  
où blancs sont les jours et noires les nuits.

## 5. DE FITZGERALD Y NICOLAS A OTROS TRADUCTORES

En las numerosas lenguas del planeta, especialmente las occidentales, existe a día de hoy una cantidad ya inabarcable de publicaciones en libro o revista que afirman ofrecer al lector los *Robāiyāt* de Omar Jayyām. La mayoría son, declarada o disimuladamente, traducciones o versiones libres de las traducciones o versiones libres de FitzGerald. Otras derivan, directa o indirectamente, de la traducción francesa de Nicolas y, si bien eluden las libertades que se tomó el inglés, incluyen por tanto un número excesivo de cuartetos apócrifos e interpretan en clave mística a un poeta que no parece

haber tenido tales inclinaciones (así, todavía en fecha tan reciente como 2008, Esteve Serra publicó una traducción castellana a través del francés y da por sentada, en el prefacio, «la fama de gran sufí que acompaña a Khay yâm»; Serra 2008, 10). El resultado es que la figura de Jayyâm ha quedado extraordinariamente desdibujada.

No nos proponemos aquí resumir toda la historia traductora de Jayyâm, pero sí señalar algo de las nuevas transformaciones a las que se ha sometido la quarteta que ha ocupado nuestra atención en este estudio. Hasta 1976, todas las traducciones españolas lo fueron, en realidad, del poema de FitzGerald (Munárriz 1994, 61), y manejan en nuestra quarteta, por lo tanto, la imagen del ajedrez y no la de las marionetas. Así lo hacen, por ejemplo, en sus respectivas versiones en alejandrinos rimados Dublann, Castellot y González. Los tres siguen una de las últimas versiones de FitzGerald, en las que el jugador metafísico no es «Destiny» sino «He»; y los tres añaden, inevitablemente, ideas propias. Dublann (1904, 62), tal vez impulsado por la rima, se imagina a una divinidad que se complace ante nuestra impotencia:

Sólo impotentes piezas con que en el gran tablero  
de los Días y Noches, Él juega placentero;  
las mueve, unas avanza, las otras retrocede  
y las guarda una a una tras el jaque postrero.

En Castellot (1918, 41), la metáfora va acompañada de cierta compasión por el desvalimiento del ser humano ante el Todopoderoso:

Cual fichas desvalidas de su juego, nos trata  
en el tablero que hace con la Noche y el Día;  
de aquí y allí nos mueve, nos da jaque, nos mata...  
y una por una vamos a la caja vacía.

González (1942, 75), por su lado, nos hace «mudos» ante el gran ajedrecista cósmico:

Nosotros, piezas mudas del juego que Él despliega  
Sobre el tablero abierto de noches y de días,  
Aquí y allá las mueve, las une, las despega,  
Y una a una en la Caja, al final, las relega.

Jorge Borges, padre del escritor (1925, 66), tradujo la primera versión de FitzGerald en endecasílabos asonantados en *a*, dejando los versos impares todos graves y sin rima. Su decisión de emplear la misma asonancia en todas las estrofas condicionó inevitablemente el resultado, haciendo que en nuestra quarteta no haya ni Dios ni destino, sino «Azar»:

El Mundo es un tablero cuyos Cuadros  
son Noches i son Días, i el Azar  
a un antojo nos mueve como a Piezas  
Luego – las Piezas a la Caja van.

En su versión en prosa, López Amaya (1963, 102) islamiza el texto, introduciendo a «Alá» –voz que significa simplemente «Dios» en árabe y que Jayyām no emplea nunca– y considera «misterioso» el juego al que somos sometidos:

He aquí la única verdad. Somos los peones de la misteriosa partida de ajedrez que juega Alá. Él nos mueve, nos detiene, vuelve a empujarnos, y al final nos arroja, uno a uno, a la caja de la nada.

También en prosa, el traductor anónimo que, el 20 de octubre de 1912, llenó con «Rubayata» de Omar Khayyam las páginas de *El Nuevo Tiempo Literario* de Bogotá, es uno de los pocos en elegir la primera versión de FitzGerald, en la que el responsable de nuestros vaivenes no es un dios sino «el destino»:

Todo es un tablero de ajedrez de noches y días, donde el destino juega con los hombres; muévelos de aquí allí, da mate, vence, y una por una las figuras yacen en la caja.

Merecería un estudio aparte el caso de los Robāiyāt «literalmente traducidos» (1951, xx) del «árabe» (!) por José Gibert y «magistralmente puestos en verso castellano por Diego Navarro» (xxi), como afirma aquel en su desconcertante introducción. El número de las cuartetas recogidas, 250, excede en mucho a las de FitzGerald, pero al menos en el caso que nos interesa aquí (21) la traducción sigue claramente la primera versión de quien Gibert llama el «irlandés» (*sic*) FitzGerald:

La vida es un tablero de ajedrez, donde el Hado  
nos mueve cual peones, dando mates con penas.  
En cuanto acaba el juego, nos saca del tablero  
y nos arroja a todos al cajón de la Nada.

Aún más merecedora de un estudio aparte resulta la traducción de Roy Bartholomew (1976), que afirma recoger las 111 cuartetas del «manuscrito Shah» y añadir alguna más. El tempranísimo manuscrito al que se refiere el traductor habría sido utilizado por el célebre novelista Robert Graves y Omar Ali-Shah para su traducción de sesgo sufista (1967), con introducción virulentamente hostil a FitzGerald, pero la verdad es que Bartholomew difícilmente pudo haberlo traducido directamente, puesto que todo indica

que este manuscrito nunca existió, siendo una ficción urdida por el propio Omar Ali-Shah (Elwell-Sutton 1971, 22-23, con bibliografía sobre la cuestión en nota). En realidad Bartholomew, si bien interpola algunas cuartetas procedentes de otras fuentes, por regla general traduce directamente del inglés de Graves. Basta cotejar nuestra cuarteta en la versión de Graves y la de Bartholomew (57) para comprobarlo:

Let me speak out, unallegorically:  
We are mere puppets of our Master, toys  
On the Table of Existence, one by one  
Flung back in the toy box of Non-existence.

Dejad que me exprese sin alegorías: somos  
meros títeres de nuestro Señor, juguetes  
en la mesa de la existencia, uno a uno  
arrojados al desván de la no existencia.

Más interesante es constatar que incluso aquellos traductores que realmente traducen directamente del persa, no parecen poder substraerse de las interpretaciones libres o erróneas de FitzGerald, o tal vez las de Christensen o Nicolas<sup>20</sup>. Solo hemos encontrado una traducción que no haga mención del ajedrez y que identifique correctamente los *lobatakan* de Jayyām como títeres; es la de Zara Benham y Jesús Munárriz en alejandrinos asonantados (1994, 103):

Nosotros somos títeres, titiritero el cielo,  
es la pura verdad, no se trata de un cuento;  
durante cierto tiempo actuamos aquí  
y uno tras otro luego a la nada volvemos.

Solo en la alusión a un «cuento», tal vez introducida por las exigencias de la asonancia y del cómputo silábico, resulta insatisfactoria esta traducción, pero en todos los demás aspectos nos parece la mejor que se ha hecho en castellano<sup>21</sup>.

20. Desgraciadamente, la valiosa traducción de 178 cuartetas realizada por Clara Janés y Ahmad Taherí (2006), al adoptar la selección publicada por Forugui, no incluye la nuestra.

21. No obstante, ya entregado este estudio, llega a nuestras manos esta traducción en verso libre de Saeid Hooshangi, que nos parece más exacta: «Somos marionetas y el firmamento el titiritero, / es una verdad y no una metáfora, / durante un tiempo en este escenario actuamos, / y de nuevo uno a uno al cajón del no ser regresamos» (2019, 99).

Carlos Areán (1985, 56), por su parte, si bien no coincide con Nicolas en la lectura sufi de Jayyām, ofrece una traducción sospechosamente cercana a la del francés (nótese, por ejemplo, la interpolación de las palabras «en efecto» en el tercer verso, reminiscentes del *en effet* de Nicolas):

Somos muñecos que agita la rueda del cielo.  
Esto es una verdad y no una metáfora.  
Somos en efecto juguetes sobre el tablero de ajedrez de la vida  
que dejamos para entrar uno a uno en la nada.

Una versión a mitad de camino entre la de Areán y la de Benham y Munárriz, es la de Nazanín Amiriam, que considera esta cuarteta apócrifa<sup>22</sup>, pero incluye en su estudio preliminar una traducción asonantada:

Muñecos agitados por la Rueda del Cielo  
somos, esto es verdad, no se trata de un cuento.  
Piezas vivas de ajedrez sobre un tablero,  
que dejamos para entrar en la nada, sin remedio.

También los traductores ingleses posteriores a FitzGerald tienen dificultades para liberarse de la influencia de su predecesor. Así, Edward Heron-Allen (1898, 211-213), admirador del FitzGerald poeta y corrector del FitzGerald traductor, traduce así desde el mismo manuscrito bodleiano manejado por su compatriota:

To speak plain language, and not in parables,  
we are the pieces and heaven plays the game,  
we are played together in a baby-game upon the chessboard of existence,  
and one by one return to the box of non-existence.

Está claro, primero, que esta traducción se basa directamente en el original, y segundo, que Heron-Allen tendía a traducir «hacia» la lectura de FitzGerald. Pero incluso el iraní Ali Dashti y su amigo y traductor Elwell Sutton, en el libro que este traduce como *In Search of Omar Khayyam*, se mantienen excesivamente cerca de FitzGerald, al representar a los seres humanos desde el primer verso como peones (*pawns*) de un ajedrecista divino:

22. Si bien la selección de Amirian nos parece una de las más fiables que se han hecho en español, no entendemos sus motivos para rechazar la autenticidad de la cuarteta. De sus explicaciones (2002, 74-77) se deduce que se basa en la labor crítica de Yalal-e-din Homai, editor de un importante manuscrito de *rubaiyat* del siglo xv que incluye la nuestra; pero Homai sí la considera canónica.

We are the pawns, and Heaven is the player;  
This is plain truth, and not a mode of speech.  
We move about the chessboard of the world,  
Then drop into the casket of the void. (121, 230)

Por otra parte, un breve repaso de las tempranas traducciones italianas demuestra que, también en ese idioma, los traductores (Gottardi, Da Zevio, Angeli, Frauffini) siguen, por regla general, a FitzGerald, aunque Rugarli lo hace a Nicolas. Hay que destacar la figura de Italo Pizzi, que ya en 1894 incluyó en su *Storia della poesia Persiana* 60 cuartetos de Jayyām traducidas directamente del persa, y, entre ellas, la que nos interesa aquí, que, para conseguir un pareado final, convierte en poema de cinco versos:

Noi siam zimbelli e giocolier gli è il cielo.  
Non per traslato, ma da ver ciò è detto.  
Dell'esistenza sul tappetto, un breve  
Giuoco facciamo; ad uno ad uno poi  
Del nulla nel forzier ritorniam noi. (284)

Que sepamos, Pizzi fue el primero, en cualquier lengua europea, en interpretar correctamente el sentido de *nat (tappetto)*. Desgraciadamente, este académico y traductor de Ferdousí no supo captar la coherencia interna de la cuarteta, pues entiende *lobatak* como *zimbello*, que es, según el diccionario de Devolto y Oli, un «uccello vivo da richiamo usato nell'uccellagione con la tese per attirare gli uccelli liberi di passo negli appostamenti», es decir, lo que en español se llama *reclamo*. El cielo, según esto, nos usa en la caza para atraer a su presa. Extraña imagen que mancha un poco el honor que le corresponde a Pizzi por su *tappetto*.

En alemán, Von Hammer (1818, 80-82) ya tradujo algunas cuartetos mucho antes que FitzGerald, sin incluir la que nos interesa aquí, pero con ello, estableció la exigencia, no siempre respetada en esa lengua tampoco, de traducir directamente del persa. La versión alemana más exitosa, que ha contado con varias reimpressiones y que para el alemán culto es equiparable al verdadero Omar Jayyām, es la de Hans Bethge, poeta de renombre especialmente célebre por sus traducciones de poesía «oriental». Lo cierto es que Jayyām llegó a Bethge ya transformado por FitzGerald, y el poeta alemán lo sometió luego a nuevas transformaciones. Convirtió nuestra cuarteta (Bethge 1920, 100) en un poema de seis versos en el que la escueta alegoría adopta, una vez más, nuevos matices semánticos. En Bethge, los *Nights and Days* de FitzGerald engendran la imagen de un reloj de arena (*Sandubr*), al tiempo que el tema de la cuarteta salta desde la metafísica a la ética, subrayando el problema de la responsabilidad moral del individuo:

## Die Willenlosen

Figuren eines Schachbretts, willenlos  
 Von fremder Hand geleitet, das sind wir.  
 Die Tugenden und Laster unsres Wesens  
 Erfüllen blindlings wir, gleich einer Sanduhr,  
 Die, von der Hand des Schicksals aufgestellt,  
 Mit willenlosem Gang die Zeit erfüllt.

(«Los carentes de voluntad. // Piezas de un tablero de ajedrez, sin voluntad / guiados por mano ajena, eso somos. / Las virtudes y vicios de nuestro ser / los llevamos a cabo ciegamente, como un reloj de arena, / que, invertido por la mano del destino, / con paso involuntario cumple el tiempo»).

Con Berthge, hemos llegado finalmente a una versión en que ni el propio Jayyām hubiera podido reconocer un solo verso de su poema: no aparecen ni la esfera celeste, ni las marionetas, ni el marionetista, ni la alfombrilla de cuero, ni el cofre de los juguetes ni el retorno individual a este, uno a uno, al final de la vida.

## 6. CONCLUSIONES

La primera conclusión que conviene sacar es, desde luego, que deberíamos de una vez por todas hacer una clara distinción entre dos objetos verbales que precisamente por ser distintos pueden convivir honrosamente en la biblioteca de la literatura universal: el corpus de *robāiyāt* de Omar Jayyām y el poema *The Rubāiyāt of Omar Khayyām* de Edward FitzGerald. Ambos son merecedores de atención intelectual y estética, ambos han de ser estudiados y acaso venerados, ambos pueden y deben ser traducidos, pero, eso sí, identificando siempre con claridad lo que se está traduciendo. En cuanto a la poesía de Jayyām, los estragos de los siglos, los inmensos problemas de atribución, la sombra arrojada sobre ella por la genial obrita de FitzGerald, la poco convincente lectura sufí generada por la adjudicación a Jayyām de multitud de cuartetos místicos y devotas que no son suyas, han hecho que –más allá de sus contribuciones al álgebra y la astronomía, bien conocidas entre los especialistas– el verdadero perfil literario y la verdadera sensibilidad poética de este extraordinario hombre hayan quedado sepultados. En Irán los estudiosos llevan casi un siglo ocupados en la ardua tarea de fijar un canon fiable, e, indiscutiblemente, muchas de las traducciones publicadas en las últimas décadas constituyen sendos pasos en la buena dirección; pero, como el estudio del caso individual de la cuarteta

que recordaba Borges ha demostrado, el tiempo ha ido erigiendo un laberinto del que ya no es nada fácil salir.

Volvamos, finalmente, a nuestro punto de partida: el verso de Borges que dice que «la sentencia es de Omar». Parece claro que tal afirmación es errónea, y no solo porque la atribución del original a Jayyām no sea del todo segura. La sentencia, si es de alguien, es de FitzGerald. Pero también es verdad que el poeta inglés, como todo escritor, bebía y se embriagaba literariamente de muchas fuentes. Algo le habrá llegado de los antiguos debates teológicos del islam que planteaban si la vida humana es comparable al ajedrez o al *nard*; acaso llegó a conocer textos como el *ghazal* de Avicena en el que el día y la noche son equiparados con los dos dados que determinan nuestra hora de morir.

Y no olvidemos las fuentes occidentales. En el breve esbozo biográfico que compuso el propio Borges de FitzGerald, se detiene en cómo este, en su juventud, «lee y releo el *Quijote*, que casi le parece el mejor de todos los libros» (1996, II, 67). Pues bien, en el capítulo XII de la segunda parte de ese casi mejor de todos los libros, FitzGerald pudo leer y releer el pasaje en el que el hidalgo recuerda el *topos* que equipara la vida humana con una comedia y Sancho Panza le contesta:

Brava comparación [...], aunque no tan nueva, que yo no la haya oído muchas y diversas veces, como aquella del juego del ajedrez, que mientras dura el juego cada pieza tiene su particular oficio, y en acabándose el juego todas se mezclan, juntan y barajan, y dan con ellas en una bolsa, que es como dar con la vida en la sepultura. (Cervantes 1998, 719)

FitzGerald se fijó bien en el pasaje: lo cita en una de sus cartas (FitzGerald 1901, 183-184). Podemos concluir que la sentencia citada por Borges no es «de Omar», sino de FitzGerald; pero también que en literatura, lo bueno, como decía también el argentino (1996, II, 186), «ya no es de nadie [...], sino del lenguaje o la tradición».

## BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, Jorge Luis. 1994. *Inquisiciones*. Barcelona: Seix Barral.  
BORGES, Jorge Luis. 1996. *Obras completas*. 4 vols. Barcelona: Emecé España.  
BORGES, Jorge Luis. 2010. *La proximité de la mer. Une anthologie de 99 poèmes*. Trad. Jacques Ancet. Paris: Gallimard.  
CERVANTES, Miguel de. 1998. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Crítica.

- CHRISTENSEN, Arthur. 1905. *Recherches sur las Rubá'iyát de 'Omar Hayyám*. Heideberg: Carl Winters Universitát.
- DASHTI, Alí. 1971. *In search of Omar Khayyam*. Trad. Laurence P. Elwell-Sutton. New York: Columbia University Press.
- DEHJODA, Alí-Akbar. 1998. *Logbat-nameh*. Teherán: Universidad de Teherán.
- ELWELL-SUTTON, Laurence P. 1971. «Introduction». En DASHTI, Ali. *In search of Omar Khayyam*. Trad. Laurence P. Elwell-Sutton. New York: Columbia University Press, pp. 11-27.
- ELWELL-SUTTON, Laurence P. 1988. «Omar Khayyám». En YARSHATER, Ehsan (ed.). *Persian Literature*. New York: Persian Heritage Foundation, pp. 147-160.
- ETHE, Hermann. 1875. «Avicenna als perischen Lyriker». En *Nachrichten von der königliche Gesellschaft der Wissenschaften und der G. A. Universität zu Göttingen*, pp. 553-567.
- FITZGERALD, Edward. 1901. *More letters of Edward FitzGerald*. London: MacMillan.
- FORUGHI, Mohamad-Alí y Ghāsem GHANI. 1993. *Robā'yāt-e Hakim Jayyām Neyshāburi*. Teherán: Āref.
- FULĀDVAND, Mohamad-Mahdí. 1969. *Jayyām-shenāsi*. Teherán: Forughi.
- JAIAM, Omar. 1976. *Robaiat de Omar Jaiam*. Trad. Roy Bartholomew. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- JAYAM, Omar. *Rubaiyat*. 1924. Trad. Jorje Borjes. *Proa*, diciembre de 1924 (5), pp. 55-57 y en enero de 1925 (6), pp. 61-68.
- JAYYAM, Omar. 1985. *Rubaiyyat*. Trad. Carlos Areán. Madrid: Visor.
- JAYYAM, Omar. 1994. *Robaiyyat*. Trad. Zara Behnam y Jesús Munárriz. Ed. Sadeq Hedayat. Madrid: Hiperión.
- JAYYAM, Omar. 2002. *Rubaiyyat*. Trad. Nazanin Amirian. Barcelona: DVD.
- JAYYAM, Omar. 2006. *Rubayat*. Trad. Clara Janés Nadal y Ahmad Mohammad Taherí. Madrid: Alianza.
- JAYYĀM, Omar. 2019. *Robayat*. Trad. Saeid Hooshangi. Madrid: Sial Pigmalión.
- JOHNSON, Francis. 1852. *A Dictionary. Arabic, Persian and English. Published under the Patronage of the Honourable East-India Company*. London: William H. Allen and Co.
- KHAYAAM, Omar. 1967. *The Rubaiyyat of Omar Khayaam*. Trad. Robert Graves y Omar Ali-Shah. London: Cassell.
- KHĀYAM, Omar. 1921. *Nachdichtungen*. Trad. libre Hans Bethge. Berlin: Propyläen Verlag.
- KHAYYAM, Omar. 1904. *Ruba'iyyat*. Trad. Juan Dublann. México: A. Carranza y Comp.
- KHAYYAM, Omar. 1912. «Los Rubayata». *El Nuevo Tiempo Literario. Suplemento de «El Nuevo Tiempo»*, 12, pp. 1-9.
- KHAYYAM, Omar. 1963. *Robā'iyāt*. Trad. Enrique López Amaya. Barcelona: Zeus.
- KHAYYAM, Omar. 1918. *Rubaiyat*. Trad. José Castellet. New York: s. n.
- KHAYYAM, Omar. 1942. *Rubā'yāt*. Trad. Joaquín V. González. Buenos Aires: Sopena.
- KHAYYAM, Omar. 2008. *Rubaiyat*. Vers. castellana Esteve Serra según la traducción francesa de Franz Toussaint. Palma de Mallorca: El Barquero.

- KHAYYĀM, Omar. *Rubāiyāt of Omar Khayyam*. Trad. Edward FitzGerald. Ed. de las cinco ediciones originales, en <http://www.kellscraft.com/rubaiyatcontent.html>.
- KHAYYAM, Omar. 1898. *The Rubaiyat of Omar Khayym. Being a facsimile of the manuscript in the Bodleian Library at Oxford, with a transcript into modern Persian characters*. Ed. Edward Heron-Allen London: L. C. Page and Company, Inc.
- KHEYHAM, Omar. 1951. *Rubaiyat, seguidos del poema Kuza-Nama*. Trad. José Gilbert y Diego Navarro. Barcelona: José Janés.
- LAGUNA MARISCAL, Gabriel, Mónica M. MARTÍNEZ SARRIEGO y Miryam LIBRÁN MORENO. 2012. «Los dioses practican juegos de mesa. Un motivo del cine mitológico y sus antecedentes clásicos». *Ámbitos. Revista de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, 27, pp. 19-26.
- LEWIS, Bernard. 2000. *The Middle East. 2000 Years of History from the Rise of Christianity to the Present Day*. London: Phoenix.
- NICHOLAS, Jean Baptise. 1867. *Les Quatrains de Khèyam traduits du persan par J. B. Nicolas*. Paris: Imprimerie Impériale.
- PLATÓN. *Diálogos*. 1999. Ed. y trad. Francisco Lisi. 9 vols. Madrid: Gredos.
- RASHIDI TABRIZI, Yar-Ahmad ibn-Hossein. 1988. *Robāiyāt-e Jayyām*. Ed. Yalal-e-din Homāi. Teherán: Narhr-e Homā.
- ROZENFELD, Boris A. y Adolf P. YUSCHKEVICH. 1961. *Omar Jayyam: Traktaty*. Moscú: Akademia.
- TEIMOURIAN, Hazzhir. 2010. *Omar Jayyam. Poeta, astrónomo, rebelde. La biografía definitiva de un genio universal*. Trad. Laura Herrero Felipe. Barcelona: Urano.
- TĪRTHA, Swāmī Govinda. 1941. *The Nectar of Grace. Omar Khayyām's Life and Works*. Allahabad: Kitabistan.
- ZHUKOVSKI, Vladimir A. 1898. «Umar Khayyām and the "Wandering" Quatrains». Trad. E. D. Ross. *Journal of the Royal Asiatic Society*, 30, pp. 349-366.

