



Borges criollista y clásico: cambio y continuidad en su lectura de Quevedo

Ariadna García-Bryce
Reed College
Department of Spanish
3203 SE Woodstock Boulevard
Portland, OR 97202-8199
garciaaba@reed.edu

[*La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), 15, 2011, pp. 113-130]

Estamos acostumbrados a pensar juntos a Borges y a Quevedo, tanto por las reiteradas alusiones del escritor argentino a su precursor áureo, como por los estudios críticos que las han ponderado¹. Éstos abordan el tema, como es de suponer, desde diversos ángulos. Incluyen paralelos psicologizantes entre las sensibilidades de los autores, equiparaciones focalizadas en su vocación estilística, consideraciones sobre las convergencias entre los fundamentos epistemológicos de sus proyecciones metaliterarias, y también reflexiones sobre el ocasional extrañamiento de Borges frente a su antecesor. Más allá de los méritos y limitaciones particulares de estos enfoques, en su conjunto nos ayudan a entender algo fundamental: el lugar de Quevedo en el corpus borgeano es múltiple. Componente del imaginario autobiográfico de Borges, hermano en destreza lingüística, procedimiento intertextual y diferencia cultural, Quevedo es por momentos un semejante y por momentos un otro. En ambos casos, hemos de recalcar, es una figura central dentro de la poética borgeana. No en balde diría el joven Borges, «No alcanzo a recordar la primera vez que leí a Quevedo; ahora es mi más visitado escritor»². El protagonismo de Quevedo dentro de su proyecto autorial sigue vigente a lo largo de su carrera, como bien lo demuestra uno de los versos del Borges ya maduro que emparenta su «destino» con el del autor del *Buscón*³.

En cuanto a la imagen cambiante de Quevedo dentro de un proyecto escritural también proteico, vale la pena señalar que, a lo largo de su trayectoria, Borges fluctúa en su propia definición como autor. Al respecto, Julio Premat ha precisado las figuraciones a través de las cuales se cons-

1. Johnson, 2002; Kluge, 2005; Maurer, 1986; Stavans, 1989; Gomes, 2001.

2. Borges, *El idioma de los argentinos*, p. 94.

3. Borges, *El oro de los tigres*, p. 67.

RECIBIDO: 18-5-2010 / ACEPTADO: 29-7-2010



truye en etapas sucesivas: en su juventud se concibe como «héroe fundador», transformándose luego en «escritor muerto», personaje que en su vejez se reencarna bajo la forma de «muerto inmortal»⁴. Estas diversas «ficciones de autor» han de ser entendidas, apunta Premat, como «un espacio conceptual, desde el cual es posible pensar la práctica literaria en todos sus aspectos –y, en particular, la práctica literaria en un momento dado de la evolución de una cultura»⁵. Desde esta óptica, diría que Quevedo es parte integral de un dinámico proceso de autodefinición en que los actos de escritura y de lectura se ven constantemente revisados.

Me interesa, sobre todo, detenerme en el contraste entre el Quevedo esbozado por el Borges criollista y el Quevedo que aparece casi dos décadas después con un Borges presuntamente cosmopolita. Comenzaré por concentrarme en el ensayo «Menoscabo y grandeza de Quevedo» que aparece en *Inquisiciones*, considerando también las caracterizaciones del autor áureo y de su época que se hallan en los demás textos de esta antología así como en las otras dos colecciones de ensayos de los años veinte, como lo son *Tamaño de mi esperanza* e *Idioma de los argentinos*. Pasaré luego a comparar esta imagen con la que emerge en los años cuarenta, en el ensayo titulado «Quevedo» que aparece en *Otras inquisiciones*.

En los trabajos iniciales, correspondientes a un momento en que Borges busca una vinculación orgánica con la emoción patria, se recupera a un Quevedo intenso y sensorial. En cambio, en el ensayo posterior, reflejo de un Borges que, descreyendo del arraigamiento de la escritura en una matriz originaria vital, ha reformulado su definición de la argentinidad, «Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura»⁶. La vida del personaje histórico, en otras palabras, es disociada del funcionamiento de sus textos. Estamos ante dos conceptos antitéticos de la autoría, que remiten, a su vez, a concepciones divergentes de la lectura, o, más precisamente, de la relación entre el momento de la escritura y su recepción. Pensando la inestabilidad que le es consubstancial a esta relación, Ricoeur afirma:

El problema de la escritura se vuelve un problema hermenéutico cuando se lo refiere a su polo complementario, la lectura. Emerge entonces una dialéctica, la del distanciamiento y la apropiación. Por apropiación quiero decir la contraparte de la autonomía semántica, la cual desprendió al texto de su escritor. Apropiar es hacer 'propio' lo que era 'extraño'. Debido a que existe la necesidad general de hacer nuestro lo que nos es extraño, hay un problema general de distanciamiento. La distancia, entonces, no es simplemente un hecho, un supuesto, sólo la brecha espacial y temporal que se abre realmente entre nosotros y la apariencia de tal y cual obra de arte o discurso. Es el principio de una lucha entre la otredad que transforma toda distancia

4. Premat, 2009, p. 97.

5. Premat, 2009, p. 21.

6. Borges, *Otras inquisiciones*, p. 70.

espacial y temporal en una separación cultural y lo propio, por lo cual todo entendimiento apunta a la extensión de la autocompreensión⁷.

Para llegar a un modelo hermenéutico que maneje de forma productiva esta distancia, sostiene Ricoeur, hay que evitar dos extremos. Por un lado, estaría la negación absoluta de la distancia que separa al lector de la gestación originaria del texto, lo cual apuntaría a una fusión sin barreras, un «poder trasladarse a una vida psíquica ajena»⁸. Pero si tal formulación resulta problemática, igualmente sesgada, advierte Ricoeur, sería la que supone una oposición categórica entre la intención de los textos y su recepción. Desde este punto de vista, el Quevedo de *Otras inquisiciones*, ese Quevedo transformado en puro lenguaje, un guarismo vaciado de todo fermento vivencial, sería tan problemático como su reverso: aquel Quevedo inicial cuya lectura está cargada de la pasión del encuentro vivo.

En «La postulación de la realidad», recogida en *Discusión*, de 1932, Borges define dos tipos de escritor que podemos identificar con estos modelos de interpretación: el romántico y el clásico.

El romántico, en general con pobre fortuna, quiere incesantemente expresar; el clásico prescinde contadas veces de una petición de principio. Distraigo aquí de toda connotación histórica las palabras *clásico* y *romántico*; entiendo por ellas dos arquetipos de escritor (dos procedimientos). El clásico no es realmente expresivo: se limita a registrar una realidad, no a representarla [...]. No escribe los primeros contactos de la realidad, sino su elaboración final en concepto⁹.

Quedamos, entonces, en que el Quevedo que el joven Borges tilda de «ante todo, intensidad»¹⁰, se acercaría a lo que en cierto momento llama una escritura romántica, entendida como expresión emotiva, como afán performativo que pretende eliminar las distancias entre el acto creativo y su público. En cambio, el segundo Quevedo, emparentado con una escritura clásica que funciona como «instrumento lógico»¹¹, es partícipe de una poética que asume tales distancias sin reparos. Si en el primer caso se busca conservar en el lenguaje el ahínco de una transmisión retórica viva, en el segundo caso estamos plenamente en el mundo silencioso e íntimo de la transmisión textual destinada a una recepción remota y difusa, donde las luchas que animaron el momento de la escritura se desvanecen.

Expresando esto en términos de los dos linajes de Borges sobre los que teorizó Ricardo Piglia, podemos destacar en el período criollista la huella de una genealogía asociada a las armas, el campo, los próceres, la

7. Ricoeur, 1995, pp. 55-56.

8. Ricoeur, 1995, p. 56.

9. Borges, *Discusión*, p. 253.

10. Borges, *Inquisiciones*, p. 47.

11. Borges, *Otras inquisiciones*, p. 64.

estirpe, la sangre, la épica, la experiencia sensorial; y luego, en el Borges libresco se reflejaría otro linaje donde dominan las letras, la ciudad, la biblioteca, el desarraigo, la vida sedentaria¹². No está de más recordar que el propio Borges corta explícitamente con su época nacionalista. En «El escritor argentino y la tradición», incorporado en *Discusión*, se ensaña contra sus pasadas tendencias regionalistas, tomando distancia de los «olvidables y olvidados libros»¹³ que escribió en aquella época. Por otro lado, elimina estos libros —es decir, las tres antologías de ensayos que comentaré en la primera parte de mi análisis— de la colección de sus obras completas. Desde esta perspectiva, entonces, no sorprende que la visión de Quevedo cambiara significativamente de un período a otro.

Pero no hay que darle un peso desmedido a la escisión articulada por Borges entre su poética madura y su estética juvenil. En otras palabras, los virajes que conoce la formulación de su empresa autorial no son absolutos. No se trata de polarizaciones definitivas, sino, como sostiene el mismo Piglia, de cambios de énfasis que se consolidan en una concepción múltiple de la literatura: «Borges nunca excluye los contrarios, sino que los mantiene y los integra como elementos constitutivos de su escritura»¹⁴. En lo que a Quevedo concierne, esta integración es sobre todo visible en las representaciones poéticas del autor áureo que encontramos en *El hacedor*, de 1960, y en *El oro de los tigres*, de 1972. A ellas dedicaré la última parte de este trabajo. Si en los ensayos de los años veinte se construye un Quevedo heroico y luego, en *Otras inquisiciones*, su opuesto, un Quevedo letrado, en las poesías tardías tenemos un Quevedo que abarca ambos campos semánticos. Llegamos así al equilibrio que Ricoeur dice ser fundamental a la hermenéutica, un equilibrio, me permito sugerir, que resulta particularmente útil para pensar a Quevedo, dadas las pronunciadas tensiones inherentes a su propia concepción de la escritura, marcas éstas de los cambios históricos que tanto lo inquietaron.

LA PALABRA VIVA

En *Inquisiciones*, *Tamaño de mi esperanza* e *Idioma de los argentinos*, Borges se explaya largamente sobre la misión del escritor moderno. Frente al pasado literario nacional, ésta es todavía incierta. Adoptando la voz del orador que se dirige directamente a sus compatriotas —«a los criollos les quiero hablar»¹⁵—, Borges se yergue en actor histórico privilegiado que viene a sentar las bases de una nueva poética capaz de garantizar la realización cultural de la ciudad:

12. Piglia, 1980.

13. Borges, *Discusión*, p. 320.

14. Piglia, 1980, p. 6.

15. Borges, *El tamaño de mi esperanza*, p. 11.

Nuestra realidad vital es grandiosa y nuestra realidad pensada es mendiga. No se ha engendrado en estas tierras ni un místico ni un metafísico, ni un sentidor ni un entendedor de la vida! [...]. Ya Buenos Aires, más que una ciudad, es un país y hay que encontrarle la poesía y la música y la pintura y la religión y la metafísica que con su grandeza se avienen¹⁶.

Enfatizando la carencia de un legado cultural sólido, el escritor se muestra imprescindible. Doblemente ambicioso, Borges se exige —y les exige a sus contemporáneos— remediar ausencias pasadas y asegurar verdades futuras. La consigna sería, entonces, fundar un imaginario que tenga la fuerza de lo real. Desde luego, se trata de una «realidad pensada»¹⁷, pero ésta debe ser innegable, inmediata, imprescindible. Se insiste en esto: la creación literaria está supeditada a una labor crítica, dogmática en su constante diferenciación entre lo esencial y lo innecesario, lo meramente epocal y lo trascendental.

Borges se permite ciertas sinuosidades en su argumentación. Si por momentos localiza las carencias literarias en Buenos Aires, otras veces las hace extensivas a la Argentina, a Latinoamérica, a España y aun a «la literatura»:

Suele suponerse que la literatura ya ha dicho las palabras esenciales de nuestro vivir y sólo puede innovar en las gramatiquerías y en las metáforas. Me atrevo a aseverar lo contrario: sobran laboriosidades minúsculas y faltan presentaciones válidas de lo eterno: de la felicidad, de la muerte, de la amistad¹⁸.

Marcadamente localista por un lado, como se ve en la reproducción de coloquialismos rioplatenses, la construcción literaria de «lo elemental, lo genésico»¹⁹ ha de tener también un alcance universal.

Si bien a partir del ensayo «La postulación de la realidad» Borges tendería a identificar la escritura clásica con una sintaxis autonomizada de una carga sensorial, en los ensayos bajo discusión ahora aquello que tiene el estatus de un clásico es lo que se presenta no sólo como realidad pensada, sino sentida: «*lo que de veras fue, no se pierde; la intensidad es una forma de eternidad*»²⁰. Así Unamuno es eterno porque «la realidad espiritual del autor se introduce de lleno en nuestro vivir. Íntimamente, con la certeza de una emoción»²¹. La literatura, pues, tiene aquí la fuerza del acto elocutivo, de la materialización corporal.

No se trata tampoco del despliegue de una sentimentalidad individual, sino de una emoción colectiva, activada por la eficacia lingüística, como queda claramente demostrado en «Menoscabo y grandeza de

16. Borges, *El tamaño de mi esperanza*, pp. 13-14.

17. Borges, *El tamaño de mi esperanza*, p. 13.

18. Borges, *El idioma de los argentinos*, p. 49.

19. Borges, *El tamaño de mi esperanza*, p. 12.

20. Borges, *El idioma de los argentinos*, p. 90.

21. Borges, *Inquisiciones*, p. 116.

Quevedo». «Fue Don Francisco un gran sensual de la literatura», dice allí Borges, juzgando su escritura como fenómeno afectivo a la vez que como arte verbal que capta a su público a través del despliegue estilístico:

nadie como él ha recorrido el imperio de la lengua española y con igual decoro ha parado en sus chozas y en sus alcázares. Todas las voces del castellano son suyas y él, en mirándolas, ha sabido sentirlas y recrearlas ya para siempre²².

Repetidamente se hace hincapié de la potencia vital de este virtuosismo. «El quevedismo es psicológico: es el empeño en restituir a todas las ideas el arriscado y brusco carácter que las hizo asombrosas al presentarse por vez primera al espíritu. Quevedo es, ante todo, intensidad»²³. Tales puntualizaciones acercarían su escritura al modelo del autor romántico que, según Borges, busca comunicar la sensación de «los primeros contactos de la realidad»²⁴. El lenguaje de Quevedo, análogamente, produciría en el público la emoción de la experiencia inesperada.

Pero habría que matizar estos parecidos. Si bien hay una semejanza con el autor romántico en cuanto a la intensidad, no hemos de olvidar que Borges —y en este sentido no incurre en imprecisiones históricas— no coloca a su precursor en el ámbito de la expresión personal. De hecho, este reconocimiento del aspecto sensorial del lenguaje quevediano lo identifica correctamente con la cultura retórica de su época²⁵. Desde esta perspectiva, la emoción que permea su elocuencia, anterior al mito del individuo, sería una marca de *energeia*, requerimiento fundamental de la oratoria clásica y cristiana. El predicador ideal, como estipuló San Agustín, debe no sólo persuadir, sino inspirar a su auditorio a actuar²⁶. Así la elocuencia más ilustre, diría Petrarca, sería la de estirpe ciceroniana, que, «*acutissimos atque ardentissimos orationis aculeos precordiis admovent inflinge*», es decir que punza el corazón con sus ardientes agujones verbales²⁷. Acorde con tales principios, que tendrían, por otro lado, una incidencia ubicua en la España tridentina, la violencia enunciativa, particularmente pronunciada en Quevedo, es un modo de instigar la fe pública en verdades absolutas.

La recuperación que hace el primer Borges de este activismo retórico no está, por supuesto, exenta de tensiones. En efecto, Borges muestra un distanciamiento tajante frente a la ideología de Quevedo. Determina, por ejemplo, que tanto sus tratados como sus obras ficcionales son depósitos de un pensamiento arbitrario, desprovisto de toda densidad conceptual.

22. Borges, *Inquisiciones*, p. 49.

23. Borges, *Inquisiciones*, pp. 48-49.

24. Borges, *Discusión*, p. 254.

25. Clamurro, 1991; García-Bryce 2005a y 2005b; Peraita, 2001.

26. San Agustín, *On Christian Teaching*, p. 119.

27. Strier, 2004, p. 24.

Quevedo casi no razona; intuye más bien. [...]. Quevedo, hispano íntegramente y seguro de la realidad de las cosas —no de la gasificada cosa en sí que para consuelo de ametafísicos preparó Kant, sino de las caseras cosas individuales— sugiere una supervivencia de lo corpóreo, de las ya para siempre apasionadas venas y médulas²⁸.

Hoy, sobre todo a la luz de estudios revisionistas que cuestionan el lugar periférico que se le ha concedido a España en relación a la modernidad europea, la arbitrariedad de esta categorización merecería, siquiera, una breve reflexión. Como se ha dicho recientemente, la exclusión de la península del proceso de racionalización localizado en el norte de Europa, sería deficiente, no sólo por ignorar las incipientes huellas de este proceso en la España de los Habsburgos y por identificarla a ésta exclusivamente con la leyenda negra y el escolasticismo medieval, sino también por no cuestionar la creencia en un progreso lineal²⁹. Sintomática también de este reduccionismo histórico y cultural, sería la siguiente equiparación que hace Borges entre Quevedo y su país. «Yo quiero equipararlo a España, que no ha desparramado por la tierra caminos nuevos, pero cuyo latido de vivir es tan fuerte que sobresale del rumor numeroso de las otras naciones»³⁰. Más allá del lugar en que esta visión pone a España—el de puro sentimiento y pulsión vital— es útil notar cómo opera en la lectura borgeana de Quevedo, una dicotomía kantiana entre la retórica y la estética³¹. Ésta descansaría sobre el presupuesto de que la retórica, limitada por su naturaleza interesada y dogmática, carece de la sofisticación filosófica de la estética, asociada al libre fluir de ideas y sensibilidades. Tal creencia tiende a descuidar las dimensiones sociales de la estética y, por otro lado, a limitar a la retórica a su dimensión programática. En lo que a Quevedo respecta, nos lleva a pasar por alto la dimensión crítica de su escritura.

Pero, a pesar de estos reduccionismos que ponen a Quevedo en el lugar de un otro cultural poco matizado, Borges se apropia fuertemente de su vocación retórica al modelar su propia agenda literaria, todavía marcada por la ambición ultraísta de transformar el lenguaje. Es notable la apropiación vanguardista del autor áureo en el ensayo «Ejecución de tres palabras» que cierra *Inquisiciones*. Definiendo sus principios estéticos en contra del legado modernista, revive con sorprendente fidelidad los reclamos de la lucha antigongorista. Reivindicando la visión conceptista, sostiene que el culterano «cultiva la palabrera hojarasca por cariño al enmarañamiento y al relumbrón»³², de la misma manera que los rubendarianos practican la ostentación verbal, atiborrando el lenguaje de

28. Borges, *El idioma de los argentinos*, pp. 71-72.

29. Iarocci, 2006, pp. 11-21.

30. Borges, *Inquisiciones*, p. 49.

31. Ver Cascardi, 2004.

32. Borges, *Inquisiciones*, pp. 115-116.

adjetivos. En un gesto abiertamente inquisitorial, inicia una quema de adjetivos típicamente modernistas.

Yo, ante la afrancesada secta de voces que embolisan la charla, descalabran toda cuartilla y salen fatalmente a relucir en las composiciones de quienes dedican a vocear nubes y a gesticular balbuceos, he determinado alzar un Dos de Mayo en estos apuntes. Apuntes que para la jerigonza ritual de los novecentistas serán un síntoma de inquisición y unos garabatos de hoguera³³.

Los adjetivos que han de ser extirpados por su deliberado intento de «enigmatizar» son «inefable», «misterio», y «azul»³⁴. «Inefable», específica, es particularmente ruinoso por ser «una confesión de impotencia»³⁵, un reconocimiento de que el autor no puede traducir sus pensamientos en palabras. Su ataque al segundo término radica en que

la poesía no es para mí la expresión de aquel azoramiento ante las cosas, de aquel asombro del Ser que todos hemos sentido tras de un suceso excepcional o sencillamente después de una disputa metafísica, sino la síntesis de una emoción cualquiera, que si es clara y precisa no ha nunca menester vocablos inhábiles y borrosos como *misterio*, *enigma* y otros semejantes³⁶.

De la misma manera, vilifica el abuso del calificativo «azul» por acentuar la «indecisión» de los sustantivos con que se lo tiende a usar³⁷. «Apareado a nombres abstractos el adjetivo azul nada dice. La indecisión que suelen mostrar esos nombres no ha menester las adicionales neblinas con las cuales el suso mentado epíteto las borrona»³⁸. Desde el llamado a la precisión lingüística, hasta la socarrona censura de palabras torpes, hasta la xenófoba denuncia a las cualidades extranjerizantes de la poesía dariana, hasta la constatación de su radical vacuidad, estamos plenamente en el terreno del dogmatismo verbal característico de Quevedo. Su marca es pronunciada, aun en el vocabulario empleado. Hay que considerar sobre todo la caracterización del modernismo como «jerigonza» y de los modernistas como «secta»³⁹.

Las manifestaciones de esta militancia estilística en la obra de Quevedo son múltiples. Recordemos, para comenzar, la caricaturización del poeta culterano en *La Hora de todos*. «No pueden ser claros y tener luz si no los queman»⁴⁰, dice Quevedo del gongorista que lee «una canción cultísima, tan atestada de latines y tapida de jerigonzas, tan

33. Borges, *Inquisiciones*, p. 164.

34. Borges, *Inquisiciones*, pp. 164-165.

35. Borges, *Inquisiciones*, p. 164.

36. Borges, *Inquisiciones*, p. 164.

37. Borges, *Inquisiciones*, p. 167.

38. Borges, *Inquisiciones*, p. 167.

39. Borges, *Inquisiciones*, p. 164.

40. Quevedo, *La Hora de todos*, p. 176.

zabucada de cláusulas y cortada de paréntesis, que el auditorio pudiera comulgar de puro en ayunas que estaba»⁴¹. Tema recurrente a lo largo de su corpus, la noción del ornato verbal como comunicación vacía es también esgrimido en las «Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros», censuras burlescas que castigan a aquella «infernál seta de hombros condenados a perpetuo conceto, despedazadores y tahúres de vocablos»⁴². En su carta sobre la poesía de Fray Luis de León que le envía al Conde Duque de Olivares –su más importante manifiesto literario– se vuelve a reforzar la naturaleza aberrante del artificio culterano. Si en las premáticas los gongoristas son una secta, en la carta son una peligrosa plaga invasora que corrompe la simplicidad ática –«poco ha que esta enorme y fanfarrona parlería de Asia vino a Atenas»⁴³. También en esta epístola encontramos la acostumbrada crítica a la borrosa imprecisión del estilo florido:

en todas las lenguas, aquellos solos merecieron aclamación universal, que dieron luz a lo oscuro, y facilidad a lo dificultoso: obscurecer lo claro es borrar, y no escribir, y quien habla lo que otros no entienden primero confiesa que no entiende lo que habla⁴⁴.

Mientras el exceso de artificio es visto como carencia de hombría, la transparencia estilística sería sinónima de la potencia viril. Así Fray Luis, por su claridad es celebrado como máximo representante de «los estudios varoniles»⁴⁵.

Si bien el tono del ensayo «Ejecución de tres palabras» invita a pensarlo como una apropiación paródica o humorística de la censura quevediana, la identificación con sus presupuestos es estrecha y se siente a lo largo de las tres colecciones de ensayos que explicitan el proyecto fundacional del joven Borges. Como vimos, un eje central de este proyecto es el llamado a un idioma que formule «lo elemental» con tacto estilístico⁴⁶. De allí la identificación con la retórica quevediana que le otorga a la eficacia lingüística la cualidad definitoria de la acción. De hecho, no hay que confundir la precisión defendida por los dos escritores con la simpleza o la transparencia genuina. Hay que entenderla, más bien, dentro de parámetros retóricos, como exhibición de autoridad comunicativa. Así, cuando Borges exalta a Quevedo porque «nadie como él ha sabido ubicar epítetos tan clavados, tan importantes, tan inmortales de antemano»⁴⁷, está en total sintonía con el ideario conceptista áureo que celebra la agudeza, en palabras de Gracián, «porque

41. Quevedo, *La Hora de todos*, p. 175.

42. Quevedo, *Prosa festiva completa*, p. 186.

43. Quevedo, «Dedicatoria», p. 28.

44. Quevedo, «Dedicatoria», p. 38.

45. Quevedo, «Dedicatoria», p. 37.

46. Borges, *El tamaño de mi esperanza*, p. 12.

47. Borges, *El tamaño de mi esperanza*, p. 53.

concurrer en ella la viveza del ingenio y el acierto del juicio»⁴⁸. La agilidad mental es comprendida como proeza, como demostración de fuerza, como afirmación de preeminencia social. Es una estética fiel a los fundamentos del laconismo articulados por Séneca, quien, poniendo la brevedad sentenciosa a la altura del heroísmo cívico y de la hazaña militar, la concibiría como exhibición de potencia masculina. El conceptismo quevedista buscaría asimismo infundirles a las letras el poder imperativo de las armas⁴⁹.

Estos fundamentos son plenamente operativos y se cargan de una nueva funcionalidad en el proyecto borgeano, sirviendo de antídoto al modernismo, al que se descarta como débil. Rememorando su actividad ultraísta en un ensayo sobre Norah Lange, Borges reitera su impaciencia ante la pasividad de las poéticas decimonónicas, recalcando la necesidad de dotar a la lengua de firmeza.

Hartos estábamos de la insolencia de palabras y de la musical indecisión que los poetas del novecientos amaron y solicitamos un arte impar y eficaz [...]. Ejercimos la imagen, la sentencia, el epíteto rápidamente compendiosos⁵⁰.

A pesar de los siglos transcurridos desde que Nebrija fundara la gramática castellana como, entre otras cosas, pilar de imperio, así como desde que Quevedo aplicara este principio en su propia elaboración de un laconismo vehemente, la comprensión de la lengua como lugar de combate ocupa el centro de la poética inicial de Borges⁵¹. Si bien esta recuperación es iluminadora en la medida que destaca la dimensión performativa del lenguaje de Quevedo, como toda apropiación programática, flaquea en su amplitud analítica. En particular, impide acceder al valor epistemológico de su retórica. Pero, como veremos en seguida, lo mismo podríamos increparle a su lectura más tardía que disocia la elocuencia quevediana del ámbito de la experiencia.

EL TEXTO SILENCIADO

De cierto modo, el autor retratado en el ensayo «Quevedo», de *Otras inquisiciones*, es el reverso de la figura de los años veinte. En este texto posterior, Borges se propone explicar el «enigma» que supuestamente plantea el autor⁵². Mientras que en los primeros libros, la fama de Quevedo era un hecho indiscutible, ahora Borges la problematiza, aludiendo a la «extraña gloria parcial que le ha tocado en suerte a

48. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, p. 22.

49. Séneca, *Epistulae Morales*, pp. 301-303.

50. Borges, *Inquisiciones*, p. 84.

51. En torno a la complejidad de la propuesta cultural y política de Nebrija, ver Navarrete, 1994, p. 24.

52. Borges, *Otras inquisiciones*, p. 59.

Quevedo. En los censos de nombres universales el suyo no figura»⁵³. Esta omisión se debe, medita Borges, a que no ha acuñado «un símbolo que se apodere de la imaginación de la gente. Homero tiene a Príamo que besa las homicidas manos de Aquiles; [...] Shakespeare sus orbes de violencia y de música; Cervantes el afortunado vaivén de Sancho y de Quijote; Swift, su república de caballos virtuosos y de *yahoos* bestiales»⁵⁴. Carente, entonces, de un símbolo que le garantice la fama universal, Quevedo no ocupa un lugar legítimo en el imaginario colectivo. «De Quevedo habría que resignarse a decir que es el literato de los literatos. Para gustar de Quevedo hay que ser un hombre de letras»⁵⁵.

Si en el primer Borges el sentir de Quevedo perdura, como una realidad absoluta, en el segundo la intensidad quevediana queda totalmente vacía y su estilo es valorado tan sólo desde parámetros conceptuales:

Considerados como documentos de una pasión, los poemas eróticos de Quevedo son insatisfactorios; considerados como juegos de hipérboles, como deliberados ejercicios de petrarquismo, suelen ser admirables⁵⁶.

En otras palabras, el vínculo entre el arte verbal y la emoción de la audiencia se encuentra interrumpido. Mientras en los primeros ensayos, el distanciamiento expresado ante el contenido de la obra quevediana es eclipsado por la celebración de sus adjetivos «tan clavados, tan importantes, tan inmortales»⁵⁷, ahora se lo despoja de todo poder referencial. Hablando de *Marco Bruto*, dice que

el español, en sus páginas lapidarias, parece regresar al arduo latín de Séneca, de Tácito y de Lucano, al atormentado y duro latín de la edad de plata. El ostentoso laconismo, el hipérbaton, el casi algebraico rigor, la oposición de términos, la aridez, la repetición de palabras, dan a ese texto una precisión ilusoria⁵⁸.

Si contrastamos esta caracterización objetivizante del laconismo con la antes citada reivindicación de la brevedad compendiosa como garantía de una poderosa acción cultural, es claro que este nuevo Quevedo refleja también la emergencia de un Borges distinto, el Borges que renegaría de su juventud nacionalista. Estamos ante un modelo de autoría identificado con el «detached subject»⁵⁹, es decir, con el sujeto racional moderno, caracterizado por un discurso de distanciamiento crítico ante la tradición cultural. En la transformación del primer Quevedo en el segundo se cifran los grandes contrastes ante los cuales se va posicio-

53. Borges, *Otras inquisiciones*, p. 59.

54. Borges, *Otras inquisiciones*, p. 59.

55. Borges, *Otras inquisiciones*, p. 70.

56. Borges, *Otras inquisiciones*, p. 65.

57. Borges, *El tamaño de mi esperanza*, p. 53.

58. Borges, *Otras inquisiciones*, p. 63.

59. Cascardi, 1992, p. 5.

nando el proyecto borgeano: la transición de la retórica a la literatura, del despliegue sensorial a la sublimación de las pasiones, de la violencia fundacional a la domesticación urbana, de la barbarie a la civilización, del nacionalismo al cosmopolitismo. El Borges que propone la fusión orgánica entre su ser y su suelo, entre la lengua y los orígenes culturales, es desplazado por aquél que quiere liberar al ser nacional de reivindicaciones localistas. Como se indicó unas páginas atrás, esta toma de posición es explicitada en «El escritor argentino y la tradición». Rechazando el uso del color local en sus ensayos de los años veinte, propone un nuevo modo —supuestamente más pleno— de identificarse con la patria:

Nuestro patrimonio es el universo [...] y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara⁶⁰.

Esta reformulación del vínculo entre escritura y patria, implica a su vez el pasaje de la identificación con la lengua como lugar de enfrentamiento vivo, al silencioso mundo de la *écriture*, espacio individualizado y pacificado en que las luchas fundacionales se ven desarticuladas. Si antes el «rumor» de España se oía por encima del de los otros países, ahora su representante ha de ser silenciado para podersele garantizar un espacio en la memoria literaria moderna⁶¹.

Separada la obra quevediana de la cultura oratoria en que se encontraba inmerso el autor, se polariza el distanciamiento entre la producción del texto y su interpretación. Como en las teorías de Barthes y Foucault, se autonomiza al máximo la lectura del momento de la escritura⁶²:

Las mejores piezas de Quevedo existen más allá de la moción que las engendró y de las comunes ideas que las informan. [...]. Son (para de alguna manera decirlo) objetos verbales, puros e independientes como una espada o un anillo de plata⁶³.

La jerarquía establecida aquí muestra un claro prejuicio crítico: los textos superiores son aquéllos que de algún modo, se hallan depurados del contexto en que fueron gestados, como si la incidencia del contexto coartara la licencia interpretativa. Esto se reafirma en la lectura de los últimos versos del famoso soneto que Quevedo le dedica al duque de Osuna: «Su tumba son de Flandes las campañas / y su epitafio la sangrienta Luna»⁶⁴. Elogia Borges «la espléndida eficacia del dístico»⁶⁵

60. Borges, *Discusión*, p. 324.

61. Borges, *Inquisiciones*, p. 49.

62. Foucault, 1984; Barthes, 1977.

63. Borges, 1996c, p. 69.

64. Borges, *Otras inquisiciones*, p. 66.

65. Borges, *Otras inquisiciones*, p. 66.

porque «es anterior a toda interpretación y no depende de ella»⁶⁶. Con esto quiere decir que la expresión poética está libre de marcas epocales y de geografías nacionales. Si del otro poema que cita, «Retirado en la paz de estos desiertos», dice que «no faltan rasgos conceptistas [...] pero el soneto es eficaz a despecho de ellos, no a causa de ellos»⁶⁷, el que le escribe a Osuna sería aun más perfecto por estar libre de tales rasgos. No obstante, también hace falta ejercitar el olvido con respecto a su valor referencial. «En cuanto a la *sangrienta Luna*, mejor es ignorar que se trata del símbolo de los turcos, eclipsado por no sé que piraterías de don Pedro Téllez de Girón»⁶⁸. De nuevo, la riqueza de la exégesis estaría reñida con la densidad histórica del texto.

En otras palabras, el Quevedo histórico, el Quevedo contextualizado, sería refractario al concepto de autor y lector preferido por Borges en este momento. La intercambiabilidad entre autor y lector, entre el «tú» y el «yo» del diálogo textual, descansaría en la eliminación de toda particularidad cultural disonante. Recordar la intencionalidad retórica de las palabras, así como su registro combativo, opacaría necesariamente la ilusión de continuidad. Tal postura tiende a trazar una línea divisoria entre un pasado violento y un presente iluminado. Si las primeras lecturas de Quevedo pecan por su identificación poco matizada con una belicosidad arcaica, este acercamiento a su obra la elimina con excesivo rigor.

EL TEXTO MÚLTIPLE

En *El oro de los tigres*, Borges llega a un equilibrio interesante. Quevedo es todavía ícono de la lengua, como afirma el inicio del poema «El idioma alemán»: «Mi destino es la lengua castellana / el bronce de Francisco de Quevedo»⁶⁹. Sin embargo, no se trata ni de un apasionado exhibicionismo retórico, ni tampoco de una estructura sintáctica vaciada. El texto se mantiene entre estos extremos. Por un lado tenemos la imagen del bronce de Quevedo, de su monumentalidad, de su hispanidad, símbolo que se contrapone en un primer momento a la interioridad del poeta moderno: «en la lenta noche caminada / me exaltan otras músicas más íntimas»⁷⁰. Pero luego, al final del poema es el idioma alemán, el idioma extranjero adquirido que se torna remoto.

Tú, lengua de Alemania, eres tu obra
capital: el amor entrelazado
de las voces compuestas, las vocales
abiertas, los sonidos que permiten
el estudioso hexámetro del griego
y tu rumor de selvas y de noches.

66. Borges, *Otras inquisiciones*, p. 67.

67. Borges, *El idioma de los argentinos*, p. 66.

68. Borges, *Otras inquisiciones*, p. 67.

69. Borges, *El oro de los tigres*, p. 67.

70. Borges, *El oro de los tigres*, p. 67.

Te tuve una vez. Hoy, en la linde
de los años cansados, te divisó
lejana como el algebra y la luna.

La idea de un universo textual sin fronteras se ve comprometida, de manera que queda implícitamente reafirmada la identificación del poeta con el «bronce de Quevedo». Esta pertenencia cultural le es tan ineludible como la «fatalidad» de «ser argentino».

Estamos ante una hermenéutica amplia, cuyos fundamentos son sintetizados en *El hacedor*: En «Arte poética» leemos que ésta «es como el río interminable / que pasa y queda y es cristal de un mismo / Heráclito inconstante, que es el mismo / y es otro, como el río interminable»⁷¹. La escritura, como la lectura, abarca la diferencia y la continuidad, la armonía y el conflicto, dinamismo que caracteriza no sólo la relación de Borges con sus precursores literarios, sino con su propia ficcionalización, como lo demuestra en el ensayo «Borges y yo»: «Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido, o del otro»⁷². A la vez, ese otro es indisociable de sí mismo: «No sé cuál de los dos escribe esta página»⁷³.

En este marco reaparece Quevedo en sus diferentes facetas. Resurge el Quevedo literato, imaginado en «A un viejo poeta» como un anciano cansado, que ya no recuerda los versos que escribió: «bajas y sigues caminando triste, / sin recordar el verso que escribiste: / *Y su epitafio la sangrienta luna*»⁷⁴. Se hace evidente aquí —por el uso de la segunda persona, por el tono íntimo— la identificación con el mismo Borges. A la par de esta relación estrecha entre *hommes de lettres*, coexiste la recuperación del Quevedo guerrero, es decir, del escritor que piensa la lengua como arma y que, por momentos, desencantado por la cultura letrada de su época —a su ver, carente de gloria— llega a reivindicar un mundo premoderno donde prima el uso de la espada por encima del de la palabra⁷⁵. Vale recordar, por otro lado, al pensar la recuperación borgeana de esta figura belicosa, que el linaje épico sigue ocupando un lugar importante en los paisajes introspectivos del viejo poeta. Siguen desfilando allí los íconos de su «destino sudamericano»⁷⁶: Sarmiento, Quiroga, Martín Fierro, un gaucho anónimo. La representación de sus muertes sangrientas alterna entre la proximidad y la lejanía.

Si en *Inquisiciones* se descarta la combatividad que se halla en el trasfondo histórico de la imagen de «la sangrienta luna» para poder celebrar su eficacia, en el poema «La luna» la imagen se vuelve a poblar de asociaciones violentas.

71. Borges, *El hacedor*, p. 124.

72. Borges, *El hacedor*, p. 62.

73. Borges, *El hacedor*, p. 62.

74. Borges, *El hacedor*, p. 87.

75. Ver el manifiesto en contra de las letras y en favor de las armas formulado en *La Hora de todos*, pp. 297-304.

76. Esta expresión aparece en el «Poema conjetural», Borges, *El otro, el mismo*, p. 24.

Más que las lunas de las noches puedo
recordar las del verso: la hechizada
dragon moon que da horror a la balada
y la luna sangrienta de Quevedo.

De otra luna de sangre y de escarlata 5
habló Juan en su libro de feroces
prodigios y de júbilos atroces;
otras más claras lunas hay de plata.

Pitágoras con sangre (narra una 10
tradición) escribía en un espejo
y los hombres leían el reflejo
en aquel otro espejo que es la luna.

De hierro hay una selva donde mora 15
el alto lobo cuya extraña suerte
es derribar la luna y darle muerte
cuando enrojecza el mar la última aurora⁷⁷.

La sangrienta luna es incorporada a toda una constelación de metáforas, cifras del salvajismo, del espanto, del Apocalipsis. En ellas revive el aura de imponente militar que encerraría aquella luna triunfal de Osuna. Reemerge todo un campo de asociaciones en el que, para quien lo conoce, se transparenta el imaginario cósmico y cristológico del absolutismo español. Esta aglomeración de imágenes es también, por supuesto, una exhibición de referencias canónicas —Quevedo, San Juan, Pitágoras, Lugones. Hay que recordar que el poema en su totalidad presenta una reflexión sobre las discontinuidades entre la experiencia vital y el bagaje cultural. Se trata de una postura que, sin embargo, no disminuye la profundidad sensorial de la tradición cultural, como queda también constatado en el prólogo con que Borges acompaña su antología de la poesía de Quevedo, publicada en 1982. Allí vuelve sobre el ensayo de *Otras inquisiciones* consagrado al autor del *Buscón*, revisando deliberadamente algunos de sus criterios. Ya no se desvincula el lenguaje de su autor; contrariamente, la intencionalidad de éste es integrada dentro de la labor analítica del lector. Borges especula, por ejemplo, sobre los diferentes significados que tendría para el escritor áureo el famoso epitafio. «La línea “Y su epitafio la sangrienta luna” permite dos interpretaciones: la luna, debidamente roja, sobre los campos de batalla de Flandes, y la blanca medialuna, sobre fondo rojo, de la bandera turca. Quevedo habrá imaginado las dos»⁷⁸. Lejos de estar reñido con el trabajo exegético serio, la percepción del escritor resurge dentro de un dilatado proceso de lectura y relectura. De nuevo, las fronteras entre escritor y lector, entre «el otro y el mismo» se tornan fluidas. Tampoco estamos ante una identificación meramente personal entre el lector moderno y el autor barroco, sino, más bien, ante la apertura de

77. Borges, *El hacedor*, pp. 80-81.

78. Borges, «Pólogo», 1982, p. 10.

una exégesis múltiple en que el acercamiento emocional coexiste con la distancia crítica. Este doble movimiento es claramente articulado al final del ensayo cuando Borges concluye que

El defecto esencial del barroco es de carácter ético: denuncia la vanidad del artista. Ello no impide que la pasión, que es elemento indispensable de la obra estética, se abra camino a través de las deliberadas simetrías o asimetrías de la forma y nos inunde, espléndida. Acaso Quevedo es el mejor ejemplo de esa virtud de lo barroco⁷⁹.

Se cumple así el tipo de apropiación del pasado cultural juzgada por Ricoeur como la más apta.

Lo que tiene que apropiarse es el sentido del texto mismo, concebido en forma dinámica como la dirección que el texto ha impreso al pensamiento. En otras palabras, lo que tiene que ser apropiado no es otra cosa que el poder de revelar un mundo que constituye la referencia del texto. De esta manera estamos tan lejos como es posible del ideal romántico de coincidir con una psique ajena. Si se puede decir que coincidimos con algo, no es con la vida interior de otro ego, sino con la revelación de una forma posible de mirar las cosas, lo que constituye el genuino poder referencial del texto⁸⁰.

Como reconoce Ricoeur, se retoma aquí una concepción gadameriana de la cultura como instancia de intercambio que traspasa los límites del subjetivismo. Dicho de otra manera, el lector o el espectador entra en el presente de la obra que es también su propio presente⁸¹. La obra no se convierte en reflejo de su subjetividad individual, sino, más bien, es concebida como parte del proceso epistemológico y ontológico que define su ser. Despojando este modelo de transmisión cultural de su potencialidad opresiva o autoritaria, Ricoeur insiste en las posibilidades interpretativas que vehicula. La cultura tiene por un lado el peso de lo universal, pero también tiene un valor referencial que puede ser descifrado y entendido por el individuo. Sin duda, estaría Borges de acuerdo con este presupuesto, como lo demuestra el complejo equilibrio entre lo individual y lo arquetípico, así como entre el presente y el pasado, que ha sido tantas veces debatido en su obra.

A modo de conclusión, recalcaría que si bien este análisis de las apropiaciones borgeanas de Quevedo ha tenido como centro la poética del autor moderno, no se ha evitado por ello cierta reflexión sobre el significado de la estética quevediana en sí. De allí la decisión de dedicar algunas líneas a sus fundamentos páginas atrás. Si Quevedo fue una referencia cardinal a lo largo del desarrollo del proyecto autorial del escritor argentino, fue en parte porque su propia construcción como autor es una mina de poéticas encontradas. A caballo entre un ideario

79. Borges, «Pólogo», 1982, p. 15.

80. Ricoeur, 1995, p. 104.

81. Gadamer, 2000, p. 113.

feudal y un marco cultural moderno, Quevedo fluctúa notablemente en su relación con el ejercicio de las letras. Por un lado, como indicarían los versos de uno de sus poemas más célebres—«Retirado en la paz de estos desiertos, con pocos, / pero doctos libros juntos?»⁸²—es quintaesencialmente un hombre de letras, inscrito ya dentro del mundo moderno de la transmisión textual silenciosa e individualizada. Pero a la vez, es tremendamente escéptico de la cultura letrada. Como comenté anteriormente, es vehemente en su censura del artificio estético que contrapone a la intensidad vital de la belicosidad arcaica. Su laconismo punzante sería, entre otras cosas, un intento de concederle a la palabra escrita la inmediatez del contacto corporal, inmediatez que, desde su perspectiva, se habría perdido en la era de la imprenta.

En este vaivén entre contrastantes «ficciones de autor» —el autor domesticado y el orador aguerrido— encontraría Borges diversos vocabularios críticos desde donde pensar su labor en sus diferentes etapas de desarrollo. Particularmente fértil es el eclecticismo visible en sus lecturas más tardías de Quevedo, pues entablan un diálogo múltiple con el autor áureo, diálogo que sigue madurando las tensiones que fueron consubstanciales a la obra del precursor, ya sin pretender resolverlas. La relación con aquella obra se muestra como una serie infinita de encuentros y desencuentros entre la modernidad y la premodernidad, entre la otredad y la identidad, entre la literatura y la vida, entre la cultura y la experiencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Agustín, San, *On Christian Teaching*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- Barthes, R., «The Death of the Author», *Image, Music, Text*, ed. S. Heath, New York, Hill and Wang, 1977, pp. 142-148.
- Borges, J. L., *Discusión*, en *Obras completas 1*, Buenos Aires, Emecé, 2009.
- Borges, J. L., *El hacedor*, Buenos Aires, Emecé, 1996a.
- Borges, J. L., *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Alianza, 1995.
- Borges, J. L., *Inquisiciones*, Buenos Aires, Seix Barral, 1993a.
- Borges, J. L., *El oro de los tigres*, Buenos Aires, Emecé, 1996b.
- Borges, J. L., *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé, 1996c.
- Borges, J. L., *El otro, el mismo*, Buenos Aires, Emecé, 1970.
- Borges, J. L., *El tamaño de mi esperanza*, Buenos Aires, Seix Barral, 1993b.
- Borges, J. L., «Prólogo», en F. de Quevedo, *Antología poética*, Madrid, Alianza, 1982, pp. 7-15.
- Burke, E., *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford, Oxford UP, 1998.
- Cascardi, A., «Arts of Persuasion and Judgment: Rhetoric and Aesthetics», en *A Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism*, ed. W. Jost y E. Olmsted, Malden, Blackwell, 2004, pp. 294-308.
- Cascardi, A., *The Subject of Modernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Clamurro, W., *Language and Ideology in the Prose of Quevedo*, Newark, Juan de la

82. Quevedo, *Antología poética*, ed. Jauralde, p. 99.

- Cuesta, 1991.
- Foucault, M., «What is an Author?» *The Foucault Reader*, ed. P. Rabinow, New York, Pantheon Books, 1984, pp. 101-113.
- Gadamer, H. G., *Truth and Method*, New York, Continuum, 2000.
- García-Bryce, A., «All the Court's a Stage: Performing Piety in Quevedo's *Política de Dios*», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 6, 2005a, pp. 271-285.
- García-Bryce, A., «The Demise of Eloquence and the Cult of Spectacle in Quevedo's *La Hora de todos*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 82, 2005b, pp. 313-325.
- Gomes, M., «La voz alterna: Quevedo como signo en la obra de Borges y Paz», *La Perinola*, 5, 2001, pp. 125-143.
- Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1987, 2 vols.
- Iarocci, M., *Properties of Modernity: Romantic Spain, Modern Europe, and the Legacies of Empire*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2006.
- Johnson, C., «Intertextuality and Translation: Borges, Browne, and Quevedo», *Translation and Literature*, 11, 2002, pp. 174-194.
- Kluge, S., «The World in a Poem? Góngora versus Quevedo in Jorge Luis Borges' *El Aleph*», *Orbis Litterarum*, 60, 4, 2005, pp. 293-312.
- Maurer, C., «The Poet's Poets: Borges and Quevedo», en *Borges the Poet*, ed. C. Cortínez, Fayetteville, University of Arkansas, 1986, pp. 185-196.
- Navarrete, I., *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1994.
- Peraíta, C., «La oreja, lengua, voz, el grito y las alegorías del acceso al rey: elocuencia sacra y afectos políticos en *Política de Dios* de Quevedo», *La Perinola*, 5, 2001, pp. 185-105.
- Piglia, R., «Ideología y ficción en Borges», *Punto de vista*, 5, 1980, pp. 3-6.
- Premat, J., *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Quevedo, F. de, *Antología poética*, ed. P. Jauralde Pou, Madrid, Espasa Calpe, 2002.
- Quevedo, F. de, «Carta del Rey Don Fernando el Católico al primer virrey de Nápoles», *Obras Completas*, ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1966a.
- Quevedo, F. de, *Marco Bruto. Obras Completas*, ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1966b.
- Quevedo, F. de, «Dedicatoria al Excelentísimo señor Conde-Duque», *Quevedo y su poética dedicada a Olivares. Estudio y edición*, ed. E. L. Rivers, Pamplona, Eunsá, 1998.
- Quevedo, F. de, *La Hora de todos y la fortuna con seso*, ed. J. Bourg, P. Dupont y P. Geneste, Madrid, Cátedra, 1987.
- Quevedo, F. de, *Prosa festiva completa*, ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.
- Ricoeur, P., *Teoría de la interpretación: Discurso y excedente de sentido*, tr. G. Monges Nicolau, México, D.F., Siglo XXI, 1995.
- Seneca, *Seneca ad Lucilium Epistulae Morales*, tr. R. M. Gummere, Londres, William Heinemann, 1925, vol. 3.
- Stavans, I., «Quevedo en Borges», *Plural*, 208, 1989, pp. 49-57.
- Strier, R., «Against the Rule of Reason: Praise of Pasión from Petrarch to Luther to Shakespeare to Herbert», en *Reading the Early Modern Passions: Essays in the Cultural History of Emotion*, ed. C. K. Paster, C. Rowe y M. Floyd-Wilson, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2004, pp. 23-42.