

# “La precisión ilusoria”: una clave quevediana de la escritura de Jorge Luis Borges

LINA BOUZELBOUDJEN  
Université de Neuchâtel

## Resumen

Cuando Borges reflexiona acerca de Francisco de Quevedo, introduce parcialmente su propia escritura. En el presente artículo, proponemos un acercamiento a la pluma narrativa de Borges a partir de sus afinidades literarias con el escritor aurisecular, las cuales se ven reflejadas en el poema “A Roma sepultada en sus ruinas”. Planteamos que detenerse en las presentaciones que Borges hace de Quevedo y entender la estructura tal como el contenido del poema del español nos permite aprehender el universo literario de Borges de forma más íntegra.

**Palabras clave:** Quevedo, Borges, universo, metaliteratura, símbolos.

## Abstract

When Borges writes about Francisco de Quevedo, he partially introduces his own writing style. In this article, we focus on how some of Borges’ narrative techniques can be depicted through his literary affinities with the Golden Age writer. Drawing from the Argentinian’s studies of some of Quevedo’s works and an analysis of “A Roma sepultada en sus ruinas”, we claim that understanding the content and structure of this poem leads us to better comprehend the literary universe of Jorge Luis Borges.

**Keywords:** Quevedo, Borges, universe, self-reflective, symbols.



Los estudiosos y lectores de Borges se preguntan con frecuencia qué es el universo de Borges. Consideramos que este universo es un espacio en el que rige la ambigüedad. Esta ambigüedad nace, en parte, de una escritura en la que los elementos recurrentes y las supuestas estructuras fijas son cambiantes. Sin embargo, puesto que el afán de entendimiento nos lleva muy a menudo a buscar una respuesta y una interpretación aplicable a un conjunto de textos a partir de esquemas predefinidos, pensamos que las tradiciones de análisis literarios nos llevaron a olvidarnos, a veces, de que el universo literario de Borges se teoriza singularmente y por sí mismo<sup>1</sup>. Por ello, nos gustaría subrayar que el escritor desarrolla un conjunto de textos donde “[n]o hay [...] una verdad permanente y definitiva[, aunque] los hombres no pueden dejar de buscarla, en un gesto metafísico que parece ser nuestra esencia” (Pérez, 1999: 257). Teniendo esto presente, intuimos que los textos mismos encaminan una respuesta a esta pregunta tan concurrida. La obra de Borges es una obra total que contiene todos los indicios para que el investigador capte que el escritor “no desecha la realidad del universo, pero cuestiona la aptitud humana para penetrar en su naturaleza y ordenamiento” (Rest, 1976: 58). Consiguientemente, pensamos que la poética del escritor argentino se caracteriza por una pluma que juega con la “ilusión” (Borges, 2017: 17), un “incesante y vasto” (2017: 226) e

<sup>1</sup> Esto, además, coincide con la perspectiva de Borges acerca de las traducciones: “Borges is also a pragmatist in that he does not trust general theories, but rather evaluates «particular» translations and originals alike, case by case: hence the work itself matters more than its author. He criticizes author-centric modern readers (the today he spoke of was the twentieth century) who read the writer rather than the work” (Levine, 2013: 44).



“inconcebible universo” (2017: 236) literario. La respuesta a la primera interrogativa –qué es el universo de Borges–, por tanto, es continuamente renovada, es estable en su infinitud e inestabilidad y, en ningún caso, definitiva. En otras palabras, los elementos que uno usaría para determinar unas constantes en la escritura de Borges son, más bien, elementos que enfatizan una renovación de significados perpetua y esencial. El enfoque de este trabajo, concisamente, es acercarnos a una *definición* del universo de Borges, la cual contradice el mismo concepto de “definir” y su idea de “ponerle fin” a algo. La narrativa de Jorge Luis Borges deconstruye los paradigmas tradicionales y crea, intrínsecamente, un sistema total de lo *no sistemático*.

En este artículo, pretendemos introducir una esencia de la narrativa de Borges examinando un poema del escritor aurisecular, Francisco de Quevedo. Aunque Borges mencionó varias veces a Quevedo –le dedicó al español varios ensayos y referencias<sup>2</sup>–, encontramos muy pocas referencias (o, según nuestra investigación, no encontramos otra mención más que la inclusión de este texto en la selección de poemas de Quevedo realizada por Borges<sup>3</sup>) al poema “A Roma sepultada en sus ruinas”, texto que, nos parece, ilustra una poética borgeana primordial. Comentaremos algunos elementos centrales de los ensayos de Borges sobre Quevedo y veremos que las observaciones del argentino acerca del poeta aurisecular demuestran unas claves autorreflexivas respecto a su propio proceso de escritura. Esto nos permitirá apuntar unas ideas compartidas por los dos escritores respecto al idioma, la desconfianza léxica y los juegos retóricos, todas ellas localizables en “A Roma sepultada en sus ruinas”. Enfatizaremos que Quevedo usa la *elocutio* y la *dispositio* (esto es, el estilo y la estructura del texto) como herramientas para dar cuenta de los límites del idioma y de nuestras percepciones conceptuales. A continuación, demostraremos, pues, que dos escritores en dos épocas y géneros literarios distintos –presentamos la narrativa de Borges a partir de un

<sup>2</sup> “La aparición regular de reflexiones sobre Quevedo [...] van desde «Quevedo humanista» (*La Prensa*, 20 de febrero de 1927), pasando por «Menoscabo y grandeza de Quevedo» (recogido en *Inquisiciones*, 1925), las menciones sueltas en diversos artículos de *El idioma de los argentinos* (1928), el prólogo citado, «Quevedo» (en *Otras Inquisiciones*, 1952), hasta otro prólogo a un par de obras quevedescas de su *Biblioteca personal*” (Matamoro, 2000: 140); “Quevedo ocupa un lugar de privilegio en sus lecturas. Muy prematuramente, en 1924, el escritor argentino ya había teorizado sobre Quevedo en un artículo llamado «Menoscabo y grandeza de Quevedo», aparecido en *Inquisiciones* (1925). Además, ha otros tres textos en los cuales se centra en su figura: el poema «A un viejo poeta» de *El hacedor*, que culmina con un verso entero del autor madrileño: «Y su epitafio la sangrienta luna»; el artículo llamado «Quevedo», de *Otras inquisiciones* (1952), que recupera conceptos del artículo de 1924; y la conferencia sobre la poesía de *Siete noches* (1980), que retoma el soneto entero del cual años antes había citado sólo un verso, como texto poético ejemplar. Es decir que, a lo largo de por lo menos treinta años, Borges medita y vuelve sobre la obra de Quevedo” (Fonsalido, 2007: 128-129); “Francisco de Quevedo es una presencia constante a lo largo de la obra de Jorge Luis Borges. Comenta sus versos en sus ensayos sobre poesía, incluye referencias a su obra en su ficción, publica prólogos y reseñas sobre su obra e incluye líneas que evocan poemas del maestro en los propios” (Maurín, 2011: 55); “Símbolo de esa cercanía y quizá el más hermoso y discreto homenaje que Borges le haya hecho al autor español, son las líneas finales de «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». En ellas aludiendo al sentido de la literatura frente a la aniquilación del mundo (que consiste no en salvar sino en permitirle un destello de felicidad al individuo que solitario dialoga con las vertientes de lo humano), el narrador, claramente un alter ego de Borges, se identifica precisamente con Quevedo: «Yo no hago caso, yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta), del *Urn Burial* de Browne» (*Obras* 1: 443)” (Maurín, 2011: 56). “In a relatively late poem, entitled, significantly, «Religio Medici, 1643», Borges self-consciously considers his place in literary history: «Defiéndeme de mí. Ya lo dijeron/ Montaigne y Browne y un español que ignoro.../ Defiéndeme, Señor, del impaciente/ Apetito de ser mármol y olvido;/ Defiéndeme de ser el que ya he sido,/ El que ya he sido irreparablemente» (*Obras*, II, 479). Although Borges regretted in his later years his youthful attachment in the 1920s to a conceited «Baroque» style, it is clear from these lines that the old, blind poet never completely abandoned his early influences. In fact, Christopher Maurer has suggested that the «español» is Quevedo, who pleads in the opening sonnet of *Heráclito cristiano*: «Un nuevo corazón, un hombre nuevo/ Ha menester, Señor, la ánima mía/ Desúdame de mí, que ser podría/ Que a tu piedad pagase lo que debo” (Johnson, 2002: 185).

<sup>3</sup> Francisco de Quevedo, *Antología poética*, ed. de Jorge Luis Borges, Madrid, Alianza, 1982.

poema de Quevedo<sup>4</sup> – sugieren una misma idea, vale decir, que el léxico usado para describir una realidad engaña por su arbitrariedad. Afirmamos que este poema aurisecular no solo ilustra las prácticas de Borges, sino que también atiende la pregunta de *cómo* es el universo de Borges. Por ende, introduciremos un universo que, pese a la precisión de su retórica – o precisamente por ella –, se determina por lo indefinible, lo laberíntico y las ruinas, y cuya esencialidad se ve reflejada en un poema aurisecular, "A Roma sepultada en sus ruinas" de Quevedo.

## 1. QUEVEDO Y BORGES: IDIOMA, DESCONFIANZA, JUEGOS COMPARTIDOS

En la literatura de Borges es muy difícil apartarse por completo de las preocupaciones acerca del tema del tiempo, de la memoria, del recuerdo y del olvido y, más aún, de sus vínculos con el lenguaje. Más aún, diríamos que intentar ignorar estos temas es vano y sin sentido<sup>5</sup>. Los dos autores en los que enfocamos nuestro estudio remiten muy a menudo a los tópicos *vanitas vanitatis*<sup>6</sup> y *tempus fugit* a través de sus juegos lexicales. Hallamos también en Quevedo esta "obsesión borgeana de que la realidad es una ilusión, un reflejo parcial y visible de otra realidad, más profunda, más alta, más esencia y que permanece oculta" (Barnatán, 1978: 48). En palabras de Matamoro,

Hay una suerte de empatía entre ambos escritores que proviene de una visión similar de las cosas, esas cosas que el tiempo trae y se lleva, sin volver sobre sus pasos ni tropezar con ellas. El tiempo es el protagonista existencial en la poesía de los dos, ese tiempo que hace movedizo el mundo barroco, una persecución del momento que, al ser atrapado, e ha vuelto pretérito. «Ayer se fue, mañana no ha llegado; / hoy se está yendo sin parar un punto». Estos versos de Quevedo han sido leídos y releídos sin duda por Borges y hoy son versos borgesianos. (Matamoro, 2000: 141)

<sup>4</sup> Vale señalar aquí, como lo explica Fonsalido, que "Borges centra su análisis en el Quevedo poeta, mirada también avanzada para su época que, fundamentalmente, lo juzgaba como prosista satírico. Y, dentro de la obra poética de Quevedo, le interesan particularmente los sonetos. En su mirada crítica al sonetista, Borges analiza detenidamente el modo de construcción de la metáfora en Quevedo. Registra también todas las variedades «tonales» que se abren en el abanico de la poesía quevediana" (Fonsalido, 2007: 129). El epígrafe elegido por Marín también viene a afirmar la omnipresencia de los versos de Quevedo en, no solo los procesos creativos de Borges, sino también en su cotidiano. La cita, que copia Marín de las conversaciones con Osvaldo Ferrari dice, "[T]engo que pasar alguna parte de mi tiempo solo; entonces tendido en la cama empiezo a recitar estrofas [...] muchos sonetos de Quevedo que no sé si me gustan, pero que en todo caso son inolvidables para mí" (Borges *apud* Marín, 2011: 55). Por eso, no sorprende notar conexiones entre la poesía de Quevedo y la escritura de Borges, ya sea en narrativa, en poesía o en ensayos, puesto que, recordemos, los géneros literarios son permeables en los textos del argentino. Marín también señala algunos prólogos de Quevedo y comenta que "Ecos de [la] actitud de [Quevedo] se encuentran en esa escritura autoconsciente, que se cuestiona a sí misma, tan propia de Borges y que deja en manos del lector el sentido de la propia obra. También en ambos autores la escritura es huella de un Yo que asume y transforma la tradición" (Marín, 2011: 60).

<sup>5</sup> Recordamos, por ejemplo, el poema "El instante" (Borges, 2019: 230), que ilustra nuestro comentario y reproduce los temas que presentaremos en "A Roma sepultada en sus ruinas": "¿Dónde estarán los siglos, dónde el sueño/ de espadas que los tártaros soñaron,/ dónde los fuertes muros que allanaron,/ dónde el Árbol de Adán y el otro Leño?// El presente está solo. La memoria/ erige el tiempo. Sucesión y engaño/ es la rutina del reloj. El año/ no es menos vano que la vana historia.// Entre el alba y la noche hay un abismo/ de agonías, de luces, de cuidados;/ el rostro que se mira en los gastados// espejos de la noche no es el mismo./ El hoy fugaz es tenue y es eterno;/ otro Cielo no esperes, ni otro Infierno".

<sup>6</sup> Borges comenta que "El defecto esencial de lo 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 caminos 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 barroco" (Borges, 1982: 15).

Los escritores mencionados juegan con el lenguaje y las metáforas, las imágenes y las sensaciones o reflexiones que provocan en el lector. Por consiguiente, la búsqueda de la estabilidad y de la definición en su literatura puede llevarnos, a veces, a elegir caminos de investigación engañosos<sup>7</sup>.

En “A Roma sepultada en sus ruinas”, el poema de Quevedo que presentaremos a continuación, tal como en la literatura de Borges encontramos “palabras [que] engañan, pero, a la vez, alumbran la verdad; basta con examinarlas atentamente” (Lázaro Carreter, 1981: 31). En Quevedo, el texto es un mapa sobre el pasado-presente<sup>8</sup> con un peregrino que representa a los individuos en general y al lector buscando un camino. El lector debe pasear cuidando tanto un nivel morfosintáctico desordenado como un nivel léxico complejo y ambiguo: en Quevedo, el conceptismo<sup>9</sup> es un arte agudo que practican tanto el escritor como el lector. En los textos de detectives de Borges, o en textos como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, los símbolos y la estructura acompañan la investigación del narrador o de los protagonistas. Pero más allá, y tal como lo leemos en “La muerte y la brújula” con su investigador perdido, el mapa textual se vuelve ambivalente e incierto: según las palabras de Piglia respecto a las relaciones entre los cuentos, los textos de Borges están dirigidos a un “interlocutor perplejo” y “[l]o que comprende, en la revelación final, es que la historia que ha intentado descifrar es falsa y que hay otra trama, silenciosa y secreta, que le estaba destinada” (Piglia, 1999: 9). Ambos escritores, pues, manejan un eje metaliterario que representa a un investigador que se fija en símbolos sueltos o en significados muy puntuales y pierde la trama “silenciosa y secreta” (Piglia, 1999: 9). Lo último resulta en el descuido del texto íntegro y en la creación de otro mapa laberíntico:

Para Borges el papel del lector es el de un intérprete, que establece un significado que es siempre evasivo, gracias a su intuición y comprensión. Si no hay una verdad definitiva en la vida, según Borges, tampoco hay un significado verdadero y último, porque el lenguaje es incapaz de penetrar en el misterio del universo. Un significado verdadero, en el sentido metafísico, es imposible de alcanzar. Esto da más trascendencia a la literatura. (Pérez, 1999: 265)

En suma, hay una precisión ilusoria compartida por Quevedo y Borges que desafía nuestras necesidades de estabilidad y definición.

## 2. “A ROMA SEPULTADA EN SUS RUINAS” DE QUEVEDO Y UNA PRECISIÓN BORGEANA

El nombre es arquetipo de la cosa  
en las letras de ‘rosa’ está la rosa  
y todo el Nilo en la palabra ‘Nilo’.  
(Borges, 2019: 195-197)

En el poema de Quevedo, Roma abarca dos realidades a través de una misma y única palabra; un presente y un pasado, algo íntegro o unas ruinas. En Borges, notamos un juego constante que se basa en un procedimiento semejante. Los “*hröns*” de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, por ejemplo, son –según enfatiza el narrador– copias, pero distintas: son “derivados” (Borges,

<sup>7</sup> Es preciso recordar que Borges no solo comparte estas preocupaciones con el poeta del Siglo de Oro, pero también con la estética y el simbolismo de los escritores de vanguardia que influenciaron sus primeros pasos poéticos. El conceptismo y los vanguardistas comparten la creación y la experimentación léxica, la adjetivación y las búsquedas formales.

<sup>8</sup> Más preciso aún sería decir que Quevedo juega con una atemporalidad o un borramiento temporal en “A Roma sepultada en sus ruinas”, confundiendo el pasado y el presente, o el pasado en el presente.

<sup>9</sup> “un acto de entendimiento que expresa [expresa] la correspondencia que se halla entre los objetos” (*Agudeza y arte de ingenio*, 1648).

2017: 25) de otro objeto que tiene el mismo nombre, pero que ya no es el mismo en su integridad<sup>10</sup>. En Borges, de hecho, encontramos objetos, símbolos, tramas espejos, cuyos reflejos se completan y no se reproducen; en el poema de Quevedo, Roma es Roma, aunque no es la misma Roma, sin tampoco ser otra.

Presentaremos a “A Roma sepultada en sus ruinas” de Quevedo centrándonos en sus recursos retóricos y estructurales. La primera introducción estructural nos permitirá dividir el poema en tres partes, las cuales representan una progresión temática. Esto nos llevará a observar la arbitrariedad del lenguaje que destaca en un texto cuyo carácter metaliterario echa luz sobre la presencia de un peregrino. Veremos, en pocas palabras, que Quevedo “sepulta” un sentido de una palabra en su propio referente y enfatiza la inestabilidad inherente a las estructuras consideradas definitivas por convención: tal como lo escribe Sylvia Molloy acerca de los cuentos de Borges, “what matters in these parallels is their lack of symmetry” (Molloy, 1994: 47). La consciencia de tales procedimientos nos permite descubrir la presencia de unas importantes “precisión[es] ilusoria[s]” (Borges, 2013: 200).

## 2.1. “A Roma sepultada en sus ruinas”, un acercamiento

Buscas en Roma a Roma ¡oh peregrino!  
y en Roma misma a Roma no la hallas:  
cadáver son las que ostentó murallas  
y tumba de sí propio el Aventino.

Yace donde reinaba el Palatino  
y limadas del tiempo, las medallas  
más se muestran destrozo a las batallas  
de las edades que Blasón Latino.

Sólo el Tibre quedó, cuya corriente,  
si ciudad la regó, ya sepultura  
la llora con funesto son doliente.

¡Oh Roma en tu grandeza, en tu hermosura,  
huyó lo que era firme y solamente  
lo fugitivo permanece y dura! (Quevedo, 1990)

### 2.1.1. Presentación formal

Dividimos el soneto de Quevedo en tres partes: el título, los dos cuartetos y los dos tercetos. Aunque es preciso mencionar que el título fue escogido por González de Salas<sup>11</sup> para la publicación del poema, su inclusión como parte independiente en la estructura del poema nos parece primordial. El encabezamiento introduce el concepto y las características de la *elocutio* elegida por el escritor mediante, por ejemplo, el apóstrofe a Roma, la personificación de esta última y una autorreferencia que remite a la confusión del pasado y del presente primordial en el soneto: “Roma” es “sepultada” en sus propias “ruinas”. En otras palabras, el título tiene

<sup>10</sup> “Esos objetos secundarios se llaman *hrönir* y son, aunque de forma desairada, un poco más largos. Hasta hace poco los *hrönir* fueron hijos casuales de la distracción y el olvido. [...] Hecho curioso: los *hrönir* de segundo y de tercer grado – los *hrönir* derivados de otro *hrön*, los *hrönir* derivados del *hrön* de un *hrön* – exageran las aberraciones del inicial; los de quinto son casi uniformes; los de noveno se confunden con los de segundo; en los de undécimo hay una pureza de líneas que los originales no tienen. El proceso es periódico: el *hrön* de duodécimo grado ya empieza a decaer. Más extraño y más pro que todo *hrön* es a veces el *ur*: la cosa producida por sugestión, el objeto educido por la esperanza” (Borges, 2017: 25).

<sup>11</sup> “González de Salas se atribuyó la autoría de los títulos que preceden a las poesías de [l *Parnaso español*]” (Tobar Quintanar, 2013: 349).

un papel introductorio al texto y explicativo del juego de Quevedo. Este nos introduce a una ambivalencia presente en el texto entero<sup>12</sup>, vale decir, que una palabra hace referencia a dos realidades, una de las cuales dejó de existir. La segunda parte nos presenta la Roma buscada que ya no existe y su peregrino. En la tercera, en cambio, encontramos al reconocimiento del presente en el que la imagen gloriosa pasada desapareció junto con la explicación del concepto de la decadencia de lo firme y de la permanencia de lo que no se observa ni se busca.

En cuanto a las características estructurales, “A Roma sepultada en sus ruinas” es un soneto tradicional de estructura ABBA ABBA CDC DCD con un encabalgamiento en los versos 6-8 que introduce una ruptura de la estructura rítmica de acuerdo con el contenido, es decir el paso de las “medallas” (v. 6) a las “batallas” (v. 7) de Roma. En efecto, la forma tanto como el contenido representan las preocupaciones tópicas barrocas; la contemplación del pasado irrecuperable y buscado a la manera de un *ubi sunt*, la reflexión sobre la pérdida una vez entendida y la realidad del *tempus fugit*.

### 2.1.2. Presentación de contenido

En la primera estrofa, la arbitrariedad del lenguaje es central: se “busc[a] en Roma a Roma” (v. 1) y en ella “misma no [se] la halla” (v. 2). El juego con la palabra “Roma” introducido en el título empieza y el lector tiene que pasear por los versos – tal como el “peregrino” (v. 1) que presenta el apóstrofe – para “hallar” (v. 1) un sentido. Sin embargo, la ciudad que era “sepultada en sus ruinas” en el título es ahora un “cadáver” (v. 3), resto de sus propias “murallas” (v. 3) y, más aún, vinculada con una “tumba” (v. 4). Roma es, por tanto, a la vez personificada y “cosifica[da]” (Ruiz Pérez, 2010: 217) y este proceso da cuenta de la decadencia esencial y de la inestabilidad de lo que se acepta como una forma definitiva o fija. Encontramos este recurso literario en el segundo cuarteto también cuando Quevedo nos introduce al objeto del poema que “yace donde reinaba el Palatino” (v. 5), es decir, en el lugar de su pasada gloria: “las medallas/ más se muestran destrozo a las batallas/ de las edades que blasón<sup>13</sup> latino” (vv. 6-7). Los dos primeros cuartetos son, entonces, una presentación de una Roma multireferencial y la exposición de la primera idea conceptista del poema: una palabra hace referencia tanto a un “cadáver” (v. 3) como a “las edades” (v. 8) de “las medallas” (v. 6), a su “vida gloriosa”.

Sin embargo, el poeta no desarrolla una mera polisemia de la palabra Roma, sino que también usa este recurso para subrayar un pesimismo o una crítica subyacente al poema<sup>14</sup>. Más precisamente, el “blasón latino” (v. 7) que hemos mencionado como un símbolo de una antigua gloria también puede leerse con ironía y llevarnos a la “vanidad, jactancia,

<sup>12</sup> Consiguientemente, nuestro análisis apoya lo que parece ser la idea que González de Salas presenta en su edición de los manuscritos de Quevedo. De hecho, en “La autoridad de *El parnaso español* y *Las tres musas últimas castellanas*: criterio editorial para la poesía de Quevedo”, Tobar Quintanar recoge una cita del mismo González de Salas en la que afirma el papel central de la elección de estos títulos: “«la prevención, que creo será bien recibida de todos, de los títulos míos es, que preceden a cada poesía; pues, siendo ellos muy breves, dan grande luz para la noticia de el argumento que contiene cada una [(p, fol. 3r)]»” (Tobar Quintanar, 2013: 349).

<sup>13</sup> *Aut.*, s. v.: BLASÓN: Significa también por metonimia lo mismo que honor y gloria, tomando la causa por el efecto: pues como los blasones, o escudos de armas ilustran y dan estimación a las personas que los traen: así por blasón se entiende el mismo honor y gloria con que fueron adquiridos.

<sup>14</sup> Aprovechamos esta observación para sugerir la lectura de otro poema junto con el siguiente comentario de María del Pilar Palomo, el cual permitiría desarrollar nuestra investigación en otra instancia. Explica que en el soneto “A una roma, pedigüña”, “el poeta desarrolla constantemente un juego conceptista basado en la bisemia, como cuando sobre la similitud fonética de *Roma* (=ciudad) y *roma* (=chata), monta todo un soneto [...]. Además, en recurso análogo al de la dilogía, puede Quevedo establecer una relación caprichosa de significados, por similitud de significantes, pero en utilizaciones que superan con mucho la simple paranomasia como en la portentosa creación de palabras compuestas” (Palomo, 1987: 100).

vanagloria"<sup>15</sup> de las acciones de los seres humanos en las "edades" pasadas (v.8). Así, se enfrentarían metafóricamente las "batallas" (v. 7) de los últimos y la "gloria" de las "limadas del tiempo" (v. 6), de la vida no manipulada por el ser humano<sup>16</sup>. Un mismo referente, pues, se vuelve contradictorio, y el poema refleja, por tanto, que el lenguaje es arbitrario, ambiguo, complejo e inestable como la realidad mundana que quiere describir.

La idea de la inestabilidad y de la complejidad de lo que parece firme concretiza en los dos tercetos. En los versos 9-11, se personaliza el "Tibre" (v. 9) de la misma manera que el "peregrino" del primer verso. El Tibre "quedó" (v. 10) aunque su esencia cambió: su "corriente" (v. 10) que antes "reg[aba]" (10) la ciudad, ahora «la llora con funesto son doliente» (v. 11). Así, no solo las palabras cambian de significado, sino que lo que entendemos como un elemento mundano estable, es decir, opuesto al objeto humano y social que es la lengua, varía. Sin embargo, este elemento no es –como la ciudad– "sepultad[o]", sino que más bien «permanece y dura" (v. 14), ya que su esencia es "fujitiv[a]" (v. 14).

Encontramos otro apóstrofe en el último terceto, pero esta vez no al "peregrino" (v. 1), sino a Roma (v. 12). Estos versos finales mezclan tiempos verbales y vinculan sentidos opuestos, dando paso a la explicación del concepto central del poema, además de seguir con la personificación de Roma. Asimismo, no solo contemplamos Roma y una apelación al peregrino, sino que el poeta afirma esta vez la conexión entre un pasado en el que "huyó lo que era firme" (v. 12) y un presente en que solo "lo fugitivo permanece y dura" (v. 14). Solo fijándose en el poema en su totalidad puede uno acceder a este final ambiguo. Más precisamente, es necesario reconocer que Roma, aunque presente, perdió toda su gloria, toda su "grandeza" (v. 12) y su "hermosura" (v. 12). Es decir, su pasado ha sido "destroz[ado] a las batallas/ de las edades" (v. 7) o, que "la vida no es más que una muerte progresiva que velozmente se va apoderando del hombre. Todo lo firme se tambalea y cae con los años" (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 2020: 248).

Con una única palabra "Roma", Quevedo se refiere a la Roma antigua, famosa, grande y potente y a su "cadáver" presente (v. 3). Un referente es también la "tumba" (v. 4) de otro, aunque no hace desaparecer aquella primera realidad, ya que sigue *referenciable* con "funesto son doliente" (v. 11)<sup>17</sup>. El comentario sobre el "son doliente" (v.11) nos permite introducir un segundo eje de análisis que viene a subrayar nuestras últimas observaciones. De hecho, el escritor también juega con las correspondencias sonoras para enfatizar sus ejercicios léxicos. El "peregrino" (v. 1) rima con "el Aventino" (v. 4), una de las colinas que delimitaban a la antigua Roma, y que permitía ver el "Tibre" (v. 9). Es decir, la rima de este primer cuarteto crea una conexión con el primer terceto (y la imagen del río). En el segundo cuarteto, la rima del "peregrino" (v. 1) y del "Aventino" (v. 4) sigue con la referencia al "Palatino" (v. 5) y "el blasón latino" (v. 8), que encierran, en rimas internas, "las limadas del tiempo" (v. 6), un tiempo que "destrozo" (v. 7) la gloria. Asimismo, las "murallas" (v. 3), que corresponden a la Roma que el peregrino no "hall[a]" (v. 2) riman con las "medallas" (v. 3), pero también con las "batallas" (v.7):

Quevedo refers to 'the murallas' (l.3) but renders the imagery more abstract by personifying 'el Aventino' and 'el Palatino' (l.4-5), two of the seven hills of Rome, upon which temples and palaces [...] were built. Quevedo also adds a reference to

<sup>15</sup> *Aut.*, s. v.: "BLASÓN: Muchas veces vale tanto como vanidad, jactancia, vanagloria, por lo mal que regularmente se usa de los verdaderos blasones".

<sup>16</sup> "Con las glorias se olvidan las memorias. Refr. Que explica, que los que suben a alta fortuna, olvidan con gran facilidad los beneficios recibidos" (*Aut.*, s. v.), o en este contexto, las pierden por haber descuidado lo "fugitivo" (v. 14) y la vida en su esencia por un símbolo de gloria que son "las medallas" (v. 6).

<sup>17</sup> Es "la recurrente y emblemática presencia de las ruinas, con su inevitable tensión entre un presente y una presencia que evoca un pasado perdido, identificado con un brillo que se apaga en una inesquivable dimensión temporal" (Ruiz Pérez, 2010: 90).

'las medallas' (l. 6), ancient symbols of victory intended to perpetuate the memory of important individuals or acts, but which now are evidence of destruction from the battle of ages ('destrazo a las batallas de las edades' l.7). The medal thus becomes doubly symbolic, as a physical representation of an event and as an embodiment of Rome's decay. (Zarucchi, 1997: 199)

Es finalmente en el último terceto donde se concluyen estas correspondencias. El "ya" (v. 10) introduce el presente que se opone a la gloria, y en el que se "llora" (v. 11) esta ciudad, su "grandeza" y su "hermosura" (v. 12) ahora pasadas: aquella Roma "era" (v. 13). En fin, solo lo "fugitivo" (v. 14) –es decir, estos elementos que no son escultura del ser humano; lo inestable o en movimiento por esencia, el "peregrino" (v. 1), la "corriente" (v. 9) y su un "son" (v. 11) aunque se cambió en un sonido "doliente" (v. 11) – "permanece y dura" (v. 14).

### 3. ENFOQUES REFLEXIVOS Y TRANSLACIÓN DE PRÁCTICAS: LAS OBSERVACIONES DE BORGES Y LA ESCRITURA DE FRANCISCO DE QUEVEDO

Si la relación entre los dos escritores nos interesa tanto también se debe a que cuando Jorge Luis Borges reflexiona acerca de las prácticas literarias de Quevedo, suele escribir – conscientemente o no – en parte sobre su escritura. En pocas palabras, los ensayos de Borges acerca de Quevedo son, en ciertos aspectos, reflexivos. Propondremos solo algunos ejemplos que, sin embargo, consideramos primordiales.

Borges afirma que "La grandeza de Quevedo es verbal" (2013: 198). Según el argentino, por lo tanto, la maestría del español se halla en su manejo del léxico, en la habilidad que tiene para jugar con la imagen que le hace llegar al lector a través de unas metáforas ingeniosas<sup>18</sup>. Quevedo, recordemos, es el poeta considerado mayor representante del conceptismo, movimiento que Gracián define por la creación de "un acto de entendimiento que exprime [expresa] la correspondencia que se halla entre los objetos" (*Agudeza y arte de ingenio*, 1648<sup>19</sup>). Aunque la influencia de tal movimiento se lee sobre todo en su prosa inicial, la cual presenta:

palabras inusitadas, forjadas [...] para la ocasión [...] por necesidad inexcusable, ya que, con esas palabras [Quevedo] capta una realidad que no tiene nombre (o que lo tiene desgastado) o, lo que es más importante, confiere existencia a una realidad, dándole nombre. (Lázaro Carreter, 1981: 35-36)

Estos recursos también vienen a marcar su poesía y es precisamente este Quevedo el que nos interesa en este artículo. Concretamente, lo que hace Quevedo y que le llama la atención a Borges es que crea un acto de entendimiento entre dos objetos a través de metáforas, juegos de palabras, dobles sentidos, chistes, abstracciones y ambigüedades. Este proceso da lugar a un concepto que, de por sí, nos resulta ambivalente y perturbador.

En este mismo ensayo titulado "Quevedo", Borges escribe que un "ostentoso laconismo, el hipérbaton, el casi algebraico rigor, la oposición de términos, la aridez, la repetición de palabras dan a" *Marco Bruto* "una precisión ilusoria" (Borges, 2013: 200). El escritor argentino enfatiza, por tanto, que Quevedo era consciente de su habilidad para jugar con el idioma y

<sup>18</sup> En el "Prólogo" de *Francisco de Quevedo. Antología poética*, Madrid, Alianza, 1982., Borges propone que "Quevedo es un gran escritor verbal. Todos los escritores lo son, en el sentido de que su instrumento son las palabras, pero, en la mayoría de los casos, éstas son un medio, no un fin. Para Quevedo, como para Mallarmé o para Joyce, la palabra es lo intrínseco" (Borges, 1982: 8).

<sup>19</sup> Esta definición puede variar según el texto de referencia, así como a lo largo del mismo. Esta formulación es una de las variaciones que se hallan en la edición de 1642 y cuya ortografía hemos actualizado: "Consiste pues este artificio conceptuoso en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre los cognoscibles extremos, expresa por un acto del entendimiento" (Gracián, 1642: 4r).

manipular los significados tal como, precisamente, lo hace el mismo Borges<sup>20</sup>. Sin embargo, más llamativo aún es centrarse en los últimos términos elegidos por Borges. De hecho, no sorprende escuchar o leer unas mismas palabras en el momento de describir la literatura del argentino: su escritura es concisa o lacónica, precisa, ambivalente, ambigua y perturbadora<sup>21</sup>. Pero lo más interesante es la referencia que hace Borges a la "precisión ilusoria" (2013: 200) que alcanza Quevedo mediante el léxico. Tanto en Quevedo como en Borges el afán de reflejar la ilusión de la estabilidad del idioma o del significado de unos elementos repetidos bajo una apariencia semejante parece esencial:

Lo que apunta Borges es que la autonomía relativa del lenguaje poético (no su autarquía, que es impracticable) permite a Quevedo, como a menudo al propio Borges, declarar ideas encontradas, lo que constituye uno de los grandes recursos y mas ricas vertientes de la imaginación barroca. (Matamoro, 2000: 140-141)

Ambos escritores sugieren que cualquiera reproducción de una estructura supuestamente fija (por ejemplo, una palabra) es una mera repetición de superficie (escritura, sonido), mientras que el contenido (la sustancia, el significado) puede ser otro, matizado o cambiado. Esto se debe a una razón sencilla: los contextos de aparición y de interpretación no son iguales a los primeros.

En "Pierre Menard, autor del *Quijote*", por ejemplo, Borges basa su juego literario en que "[e]l texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza.)" (Borges, 2019: 115). El escritor enfatiza que "If the texts are different in one light, they are stubbornly the same in another" (Wood, 2013: 37). Más concretamente, deja entender que la ambigüedad es esencial al trabajo de Menard<sup>22</sup>. Más interesante aún es señalar que Borges, en la bibliografía de Pierre Menard, hace referencia a Quevedo. Menciona que el autor apócrifo había trabajado en "Una traducción manuscrita de la *Aguja de navegar cultos* de Quevedo, intitulada *La boussole des précieux*" (Borges, 2019: 110). Con esto, el argentino subraya las afinidades de tres escritores; un Pierre Menard manipulando el lenguaje y desafiando nuestros conceptos tradicionales y literarios, Borges y Quevedo. Borges relaciona, por lo tanto, tres autores – o personajes – cuyo uso del lenguaje es afín y da lugar a ambivalencias. Según Johnson,

By giving Menard such a bibliography, Borges prepares the reader for Menard's ultimate metaphysical challenge to conventional notions of originality and translation. Thus, concerning Cervantes' *Quijote* and Menard's *Quijote*, Borges notes that the two versionas are identical, but that "el segundo es casi infinitamente más rico. (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza)" (*Obras*, I, 449). Menard's text, like the mirror in the beginning of "Tlön, Uqbar, Orbis

<sup>20</sup> "Uno de los componentes del repertorio de lugares comunes borgianos que proviene de sus primeras aventuras literarias será, precisamente, la figura de Quevedo, convertida, una vez que la asimila la retórica del escritor, en un *eikón*, o sea, lo que Juan de Garlandia considerada una 'persona' ejemplar" (Gomes, 2001: 128).

<sup>21</sup> Miguel Gomes también señala "la curiosa coincidencia de esta semblanza y la opinión en torno a Borges mismo que tantas veces ha circulado entre especialistas: imposible comparar la 'popularidad' borgiana con la de otros autores del siglo XX, García Márquez, pongamos, por caso demasiado obvio, pues la labor del argentino estimula a una minoría y, aunque se reedite constantemente, jamás gozará del aura 'democrática' o 'complaciente' de los *best-sellers*" (Gomes, 2001: 131).

<sup>22</sup> Marín subraya el vínculo que tiene este recurso con un comentario de Quevedo. Explica que "Quevedo decía «No hay un número para contar los gloriosos escritores de España ... Y entre estos autores (osadía parece, o es temeridad), nombro a Anacreón, mejorado en castellano por mí [...]». Esta idea de que la traducción es una obra de creación, bien puede haber estado en otros autores del Siglo de Oro, pero sin duda fue Quevedo el literato que con mayor ímpetu y constancia hizo de esta la base de su obra" (Marín, 2011: 62).

Tertis", is monstrous because it destroys the uniqueness of the individual; it proves that the *Quijote* of Cervantes is contingent and not unique, that Cervantes himself is not a master of *escritura* but merely a master of palimpsest. Like the multiplication of worlds occasioned by the Tlön article, Menard's repetition of *Quijote* suggests how the singularity of the subject and his creation can be, must be, forever repeated and traduced. (Johnson, 2002: 188-189)

De la misma forma que Menard, Borges y Quevedo cuidan el léxico y la construcción de sus textos y apuntan discretamente a una precisión y su fondo o reflejos ilusorios, imágenes de los espejos de "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius". Son estas similitudes que presentamos a través de una lectura del poema de Quevedo, "A Roma sepultada en sus ruinas"<sup>23</sup>.

Ahora bien, volviendo a las reflexiones de Borges respecto a la pluma del escritor aurisecular, el argentino propone que para "Quevedo [...] el lenguaje fue, esencialmente, un instrumento lógico" (Borges, 2013: 201). La escritura le permite a Quevedo subrayar prácticas de la sociedad de su tiempo y dar cuenta de un pesimismo<sup>24</sup> y una desconfianza hacia el lenguaje. En su caso, Borges también usó el idioma como instrumento ya que lo matiza y desafía algunos usos normativos para demostrar la falta de coherencia que hay en nuestro uso mayoritariamente automático e inconsciente de las palabras:

Esta impronta conceptista es decisiva para Borges porque proviene de dos enseñanzas quevedianas: desconfiar de la eficacia del idioma (lo que pierde a los barrocos culteranos en un ejercicio «techniquerías», estratagemas y oficios decorativos) y recuperar lo asombroso de una idea como si estuviera recién aparecida en la historia, gracias a la brusca relación inesperada que la metáfora establece entre las fatigadas palabras de cada día. La metáfora deja de ser un recurso meramente retórico y se toma significante. (Matamoro, 2000: 140)

Borges, asimismo, representa discretamente la lógica que rige nuestras acciones y, particularmente aquellas de los lectores o críticos quienes caen en la "precisión ilusoria" (2013: 200) de, primero, su *elocutio* y, segundo, de sus referencias eruditas. Tal como Quevedo perturba y obliga al lector a volver atrás para atender y entender sus versos por el uso de una *elocutio* y *constructio* inusual, Borges llama la atención sobre el idioma, su uso, nuestras convenciones y su manipulación mediante estos juegos léxicos y laberínticos: Borges construye un universo que refleja las instabilidades de nuestros sistemas.

Es habitual definir algo a partir de un conocimiento enciclopédico o recurriendo a más referencias para explicar un contenido propio a una obra, más aún cuando esta obra señala vínculos externos. Sin embargo, prestando atención a la narrativa de Borges, entendemos que las referencias externas no son primordiales para llegar al contenido central de un cuento — aunque, por supuesto, participan en la trama y las reflexiones subyacentes. De hecho, es más bien el desarrollo y el tratamiento que hace el argentino de estos temas, las referencias intertextuales de su obra y las conexiones propias al universo de Borges que nos abren unas primeras puertas interpretativas necesarias para entender su poética. Las referencias consideradas eruditas — aquellas que remiten a un conocimiento externo a la misma obra — ofrecen claves de interpretación que, por tanto, no son realmente parte del texto, sino claves

<sup>23</sup> "Borges's text tries to ignore that fixity — which, because of its imperfection, merely emphasizes the illusion of all classification — and at the same time it hints at the possibility of movement behind the rigidity of simulacra" (Molloy, 1994: 6).

<sup>24</sup> "[...] hay, en la generación de Quevedo algo más entrañable, que explica por qué el *tema literario* —de larga ascendencia— se convierte en *tema vital*: la *imitatio* juega ahora con la radical problemática de su existir como hombre. Es un *sentir* la vida como tiempo fluuyente e inanidad que toda una generación barroca ha ido bebiendo cotidianamente en las páginas de los tratados ascéticos de la generación anterior. Pero sin la vía salvadora y fecunda, tan preñada de optimismo y alegría, de la elevación mística" (Palomo, 1987: 97).

de las prácticas del escritor: entendemos cómo estructura el hecho, el asunto, la trama, el crimen, el juego, la reflexión. Fijándonos solo en estas referencias externas, perdemos los detalles escondidos en las conexiones internas a la obra por este "carácter hiperreflexivo de los textos de Borges, que al aludir a otros se aluden también a sí mismos e intensifican su operación (y se desaparadoxifican) a través de movimientos de reentrada" (Missana, 2003: 50). Tal como el poema "A Roma sepultada en sus ruinas" de Quevedo, el universo de Borges es un universo metaliterario, circular, y con una precisión que refleja la ambivalencia propia de la realidad que tratamos engañosamente de ignorar, embriagados de este afán de razón, que nos lleva a menudo a un entendimiento (o una interpretación) parcial.

Borges subraya que, mediante el conceptismo, la precisión léxica y su ingenio, Quevedo produce textos que "eluden el error de perturbar, o de distraer con enigmas". (Borges, 2013: 205). Concisamente, Quevedo y Borges llaman la atención del lector atento a través del ambiente ambivalente y ambiguo que crean con un manejo cuidadoso del idioma. No son los personajes, los espacios y los contextos sueltos que dan cuenta de estos tonos compartidos por los escritores mencionados, sino que es más bien lo que ocasionan a través de la presentación de tales contextos o acciones con estas características propia de su *elocutio* lo que revela sus afinidades. Quevedo y Borges pierden al lector casual y perturban al lector atento, es decir, aquel que no se detiene solo en la superficie, lo bello de los versos y de las frases. Perturban y cuestionan a los lectores que buscan más allá de esta superficie y hallan, pues, un sentido que les cambia de peregrinos textuales a lectores críticos.

### 3.1. "A Roma sepultada en sus ruinas" y la pluma narrativa de Borges

En "A Roma sepultada en sus ruinas", la descripción que hace Quevedo del espacio relacionado con el peregrino no solo remite a una realidad contextual precisa, sino que refleja también esta tendencia que tenemos los lectores –peregrinos de un texto– a borrar lo ambivalente, puesto que lo indefinible o inestable les resulta incómodo. Los símbolos de Borges son cambiantes o se matizan a lo largo de su literatura: el escritor no "sepulta" un significado en este, sino que agranda o modifica las posibilidades significativas sin borrar un pasado referente. Si el lector de Borges se encuentra perdido en un laberinto o engañado en un falso camino es porque suele seguir, sin darse cuenta, un lenguaje manipulado para reproducir la ambivalencia, la ambigüedad o la arbitrariedad precisa de estas estructuras convencionalmente aceptadas como fijas o, por lo menos, consideradas sencillas.

En el poema de Quevedo, es llegando a los versos finales –los cuales refuerzan y aclaran el juego ambivalente que empieza desde el primer verso con la palabra "Roma"–, que entendemos que el peregrino (o nosotros lectores) siguió un camino parcial, un camino que no abarcaba una realidad íntegra. En Borges, aunque lo afirma explícitamente solo para "El jardín de senderos que se bifurcan", es muy a menudo al final de sus cuentos que el lector nota que descuidó un elemento importante para la interpretación del texto: "[los] lectores asistirán a la ejecución y a todos los preliminares de un crimen, cuyo propósito no ignoran pero que no comprenderán, me parece, hasta el último párrafo" (Borges, 2017: 13). Asimismo, las conclusiones borgeanas y sus circularidades nos dejan suponer que suprimir la ambivalencia no equivale a entender el universo borgeano, sino más bien a reducirlo. Son estas circularidades que nos permiten aprehender las narraciones de Borges, y comprender la importancia de sus textos interconectados, vale decir, la naturaleza de sus elementos esenciales indefinibles.

Asimismo, la arbitrariedad del lenguaje que desarrolla ampliamente el poema de Quevedo se conecta con nuestra afirmación de que lo que forma el universo narrativo de Borges se construye de forma continua e interna: el fundamento es el cambio. En pocas palabras, cualquier intento de definición acaba en el descubrimiento de más posibilidades interpretativas que nos llevan a considerar otros textos u otras perspectivas de lectura. De la

misma forma, definir «Roma» desde su primera aparición en “A Roma sepultada en sus ruinas” limita la interpretación de lo que sigue y la comprensión del poema entero<sup>25</sup>. Tal como los versos finales de Quevedo ofrecen la explicación de los elementos presentados anteriormente, las claves de la obra de Borges residen en la obra misma: “Many of Borges’s narratives are self-referential and self-explanatory in some ways. [...] However, he never discloses the reading he made of his own work although many hints of this reading are available” (Bessière, 2002: 34). En otras palabras, hace falta relacionar los elementos internos y pasear por el río de palabras y de textos, tal como el lector peregrino pasea por los versos de Quevedo. Es necesario, por tanto, avanzar y volver sobre sus propios pasos para, llegando al punto final, entender –o volver por– el camino «pasado» y encontrar un nuevo inicio<sup>26</sup>.

#### 4. CONCLUSIÓN

Es decir, somos algo cambiante y algo permanente. Somos algo esencialmente misterioso.  
(Borges, 1998)

Mi destino es la lengua castellana,  
El bronce de Francisco de Quevedo  
(Borges, 2019).

Nos hemos interesado en este universo de Borges que se caracteriza por su ambivalencia y precisión, por sus juegos, su aparente estabilidad y su metaliteratura. También hemos visto que Quevedo estructura un poema en el que le dedica un apóstrofe a un peregrino perdido en un laberinto temporal (ruinas pasadas y presentes, el río) y léxico (el río del lenguaje y los significados sepultados en los referentes) con una «precisión ilusoria» (Borges, 2013: 200). Mediante la lectura de este poema, “A Roma sepultada en sus ruinas”, y el examen de algunas observaciones de Borges acerca de la pluma Quevedo, hemos subrayado unos vínculos literarios íntimos y esenciales en la *elocutio* y la metaliteratura de los dos escritores. Borges matiza el sentido de un referente mientras que, en Quevedo, el idioma engaña por la destrucción que hace de sí mismo: hay un proceso de resemantización de un referente inicial. En el poema de Quevedo, el lector se hace “peregrino” (v. 1) y busca el significado que “no [...] halla” (v. 2) cuando se queda en la superficie del texto; solo lo sutil y fútil, ambivalente o laberíntico “permanece y dura” (v. 12). En ello encontramos lo que el argentino define como “el quevedismo”: “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” (Borges, 2013: 44).

<sup>25</sup> Hallamos una observación semejante en “El milagro secreto”, cuando Borges escribe que el personaje “reflexionó que la realidad no suele coincidir con las previsiones; con lógica perversa infirió que prever un detalle circunstancial es impedir que este suceda” (Borges, 2017: 107). Podemos relacionar este comentario con el juego multirreferencial que crea Quevedo a partir de la palabra Roma, lo cual pierde el lector después de una definición de la palabra en su primera ocurrencia. Más interesante aún es esta descripción de “La casa de Asterión” que dice que “cualquier lugar es otro lugar” (2017: 171), y recuerda asimismo el título de la obra de Borges, *El otro, el mismo* (1964), un tema tópico en la literatura del argentino.

<sup>26</sup> Lo último recuerda al comentario del narrador de “El jardín de senderos que se bifurcan”, quien afirma que “En la obra de Ts’ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones” (Borges, 2017: 72). Ricardo Piglia también propone en otra instancia que, en *El Aleph*, “concluir un relato es descubrir el punto de cruce que permite entrar en la otra trama” (Piglia, 1999: 16). Por lo tanto, comprobamos que “El lector, inquieto, revisa los capítulos pertinentes y descubre otra solución, que es la verdadera” (“Examen de la obra de Herbert Quain” en Borges [2017: 52]).

En su ensayo “Menoscabo y grandeza de Quevedo”, Borges afirma que Quevedo

[f]ue perfecto en las metáforas, en las antítesis, en la adjetivación; es decir, en aquellas disciplinas de la literatura cuya felicidad o malandanza es discernible por la inteligencia. El ejercicio intelectual es hábil para establecer la virtud de esas artimañas retóricas, ya que todas ellas estriban en un nexo o ligamen que aduna dos conceptos y cuya adecuación es fácil examinar. La vialidad de una metáfora es tan averiguable por la lógica como la de cualquier otra idea, cosa que no les acontece a los versos que un anchuroso error llama sencillos y en cuya eficacia hay como un fiel y cristalino misterio. (Borges, 2013: 42)

Otra vez, las palabras del escritor argentino acerca de la escritura de Quevedo reflejan los comentarios que muchos haríamos sobre la obra de Borges. Hallamos un último ejemplo y el comentario de Gomes, cuya observación enfatiza lo que acabamos de presentar:

«Las mejores piezas de Quevedo existen más allá [...] de las comunes idea que las informan [...]. Son objetos verbales, puros e independientes como una espada o como un anillo de plata [...] Como ningún otro escritor, Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura (Borges, 1974: 666)». De estas aseveraciones, ¿cuál no podría aplicarse a Borges mismo, siquiera parcialmente? (Gomes, 2001: 132)

Por esto y todo lo presentado hasta este momento, estamos convencido de que entender el poema de Quevedo también explica —o traduce— los recursos narrativos con los cuales Borges crea su universo literario: los dos autores perturban, escriben la tensión inherente al léxico, la irrealidad de lo fijo<sup>27</sup>. Borges también escribe con quevedismo<sup>28</sup>: en su universo literario los lectores somos peregrinos y detectives buscando las claves de su universo “vasto” (Borges, 2017: 226) e “inconcebible” (2017: 236)<sup>29</sup>. El lector, tal como el peregrino de Quevedo, desvía de la trama esencial, perturbado por el “borramiento de las cosas, de las *res*, fruto de la oscuridad de los *verba*” que el escritor resalta y desarrolla a través de su “intuición de la irrealidad de los signos” (Ruiz Pérez, 2010: 239). Descuidar lo último nos lleva, precisamente, a unas ruinas circulares borgeanas, o quevedianas.

Si Borges afirma que “todas las voces del castellano son” de Quevedo (Borges, 2013: 42), hemos visto que el argentino no solo comparte la lengua castellana con Quevedo, sino que ambos tradujeron — a través de la escritura — un mismo idioma para presentárnoslo en su forma esencial, rico y preciso por sus ambivalencias esenciales.

<sup>27</sup> “Borges construyó unos cuantos espejos. En algunos se miró con perplejidad y a veces con horror, preguntándose quién es ese Borges, dueño de su rostro verdadero que nunca verá como tal, y que lo interpela. Sobre otros espejos colgó innúmeros retratos. Quizá Quevedo sea el mayor. Para Borges, la lectura es una alquimia que nos convierte en ese nombre que llamamos autor. Leemos a Quevedo y somos Quevedo. Releemos a Quevedo releído por Borges y somos Borges, que antes también fue el bronce de Francisco de Quevedo” (Matamoro, 2000: 143).

<sup>28</sup> Desde otra perspectiva, Matamoro señala que “El mundo que caricaturiza Quevedo [en *La hora de todos*] tiene varios rasgos borgeanos” (2000: 143).

<sup>29</sup> “Borges nos mostró que el acto de leer y el de escribir, el de recordar e imaginar, el de razonar y soñar podían confluír y alcanzar una asombrosa armonía. [...] *el estatuto borgiane* [...] siendo inconfundible, puede ser reinterpretado y actualizado sin cesar — un mundo de infinita invención que invita tanto al juego como a la reflexión profunda, haciendo de los dos una sola cosa” (Oviedo, 2001: 16).

## Bibliografía

Aut. s. v., véase *Diccionario de Autoridades*.

BARNATÁN, Marcos R. (1978) *Conocer Borges y su obra*, Barcelona, Dopesa.

BESSIÈRE, Jean (2002) "Beyond Solipsism: The Function of Literary Imagination in Borges's Narrative and Criticism", *Semiotica*, 140, pp. 33-47.

BORGES, Jorge Luis, (1982) "Prólogo", en Francisco de Quevedo, *Antología poética*, ed. de J. L. Borges, Madrid, Alianza.

— (1998) "El tiempo", en *Borges oral*, Madrid, Alianza.

— (2013) "Quevedo", en *Inquisiciones. Otras inquisiciones*, Barcelona, Debolsillo.

— (2017) *Borges esencial*, Real Academia Española, Barcelona, Penguin Random House.

— (2019) "El Golem" (*El otro, el mismo*, 1964) en *Poesía completa*, Barcelona, Debolsillo, pp. 195-197.

*Diccionario de Autoridades* (1726-1739), Real Academia Española, web  
<https://apps2.rae.es/DA.html> (18/11/2022).

FONSALIDO, María Elena (2007) "Tres lecturas contemporáneas de una forma canónica: Borges, Cortázar, Saer y el soneto", *Olivar*, 8.9, pp. 127-145.

GOMES, Miguel (2001) "La voz alterna: Quevedo como signo en la obra de Borges y Paz", *La Perinola: Revista de investigación quevediana*, 5, pp. 125-146.

GRACIÁN, Baltasar (1642) *Arte de ingenio, tratado de la agudeza: en que se explican todos los modos, y diferencias de conceptos*, Madrid, Juan Sánchez.

JOHNSON, Christopher (2002) "Intertextuality and Translation: Borges, Browne, and Quevedo", *Translation and Literature*, 11.2, pp. 174-194.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1981) "Quevedo: La invención por la palabra", *Boletín de la Real Academia Española*, 61.222, pp. 23-42.

LEVINE, Suzanne Jill (2013) "Borges on Translation", en Edwin Williamson, ed., *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 43-55.

MARÍN, Paola (2011) "Francisco de Quevedo y Jorge Luis Borges: La magia secreta del escritor", *Cincinnati Romance Review*, 32, pp. 55-69.

MATAMORO, Blas (2000) "Borges en el espejo de Quevedo", *Variaciones Borges*, 10, pp. 139-144.

MISSANA, Sergio (2003) *La máquina de pensar de Borges*, Santiago de Chile, LOM.

MOLLOY, Sylvia (1994) *Signs of Borges*, Durham, Duke University Press.

OVIEDO, José Miguel (2001) "Borges y la literatura fantástica. Renovación del indigenismo y el regionalismo. El ensayo y el teatro", en *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*, Madrid, Alianza.

PALOMO, María del Pilar (1987) *La poesía en la Edad de Oro (Barroco)*, Madrid, Taurus.

PAULS, Alan (2022) *El factor Borges*, Barcelona Penguin Random House.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES (2020) *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid, EDAF.
- PÉREZ, Alberto Julián (1999) "Jorge Luis Borges: el oficio del lector", *Revista de Literaturas Modernas*, 29, pp. 249-271.
- PIGLIA, Ricardo (1999) "Borges: El arte de narrar", *Cuadernos de reciénvenido*, 12, Universidade de São Paulo, pp. 5-19.
- QUEVEDO, Francisco de (1990) *Poesía original completa*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta.
- REST, Jaime (1976) *El laberinto del universo. Borges y el pensamiento nominalista*, Buenos Aires, Librerías Fausto.
- RUIZ PÉREZ, Pedro (2010) *Historia de la literatura española*, Barcelona, Crítica, vol. 3.
- STAVANS, Ilán (1989) "Quevedo en Borges", *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, 10.53, pp. 78-86.
- TOBAR QUINTANAR, María José (2013) "La autoridad de *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas castellanas*: criterio editorial para la poesía de Quevedo", *La Perinola*, 17, 2013, pp. 335-356.
- WOOD, Michael (2013) "Borges and Theory" en Edwin Williamson, ed., *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 29-42.
- ZARUCCHI, Jeanne Morgan (1997) "Du Bellay, Spenser, and Quevedo Search for Rome: A Teacher's Peregrination", *The French Review*, 71.2, pp. 192-203.

